



HAL
open science

D'un “ genre ” à l'autre

Marie-Hélène Garelli, Pierre Sauzeau, Marie-Pierre Noël

► **To cite this version:**

Marie-Hélène Garelli, Pierre Sauzeau, Marie-Pierre Noël (Dir.). D'un “ genre ” à l'autre. Presses universitaires de la Méditerranée, 14, 426 p., 2001, Cahiers du GITA. halshs-00514280

HAL Id: halshs-00514280

<https://shs.hal.science/halshs-00514280>

Submitted on 23 Aug 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°14

2001

Revue du théâtre antique

D'un « genre » à l'autre

Études réunies par Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS

et Pierre SAUZEAU

avec la participation de Marie-Pierre NOËL



Ouvrage publié avec le concours du
Centre d'Etudes et de Recherches sur les Civilisations Antiques
de la Méditerranée
Université Paul - Valéry – Montpellier III

**La couverture représente le théâtre de Syracuse (photo personnelle)
La mise en page du volume a été réalisée par Mme Andrée MEYERS**

D'UN « GENRE » À L'AUTRE

par Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS, Marie-Pierre NOËL
et Pierre SAUZEAU

Peu de questions auront été aussi souvent traitées que celle des « genres » dramatiques antiques¹, de leur nature et de leurs rapports, sans que les réponses apportées, malgré leur variété, puissent jamais prétendre épuiser le sujet, sans qu'elles en épuisent également l'intérêt : nous interroger sur les « genres », c'est aussi nous interroger sur la manière dont nous lisons les œuvres et sur la pertinence des critères que nous leur appliquons. C'est pourquoi les études réunies dans ce numéro 14 des *Cahiers du GITA* se présentent comme une nouvelle contribution à un édifice philologique déjà fort ancien.

*

* *

En Grèce, la question des rapports entre les « genres » se confond souvent avec une autre question tout aussi problématique : les « origines » du théâtre grec ; elle est par ailleurs en général restreinte aux « genres » dramatiques² tels qu'ils furent pratiqués au Ve s. à Athènes. Cette situation a plusieurs causes :

1. Voir, par exemple, l'*opus magnum* du grand philologue allemand U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF : *Qu'est-ce qu'une tragédie attique ?* (trad. franç., Paris, 2001), écrit en 1889 comme une réponse à la *Naissance de la tragédie* de F. Nietzsche (1872).

2. La notion de « genre dramatique » en Grèce comme à Rome demeure problématique, les définitions antiques n'ayant rien de commun avec les définitions des genres littéraires retenues par les Modernes ; la notion même de « genre » est prise ici dans un sens assez large, pour désigner les diverses formes théâtrales qui appartiennent au « genre dramatique », par opposition au genre épique et au genre lyrique, triade canonique que l'on chercherait en vain en Grèce à l'époque classique, mais sur laquelle reposent les théories modernes depuis la Renaissance. Sur ces

• Le corpus que nous avons conservé : au Ve siècle, le théâtre attique proprement dit comprend trois formes dramatiques distinctes – tragédie, drame satyrique, comédie, auxquels il convient d'ajouter le dithyrambe qui, s'il n'est pas strictement théâtral, puisqu'il s'agit d'un chant choral, reste associé aux principaux concours dramatiques, notamment lors des *Grandes Dionysies*, à la fin de Mars – ; sur l'ensemble des pièces représentées, chaque année, lors de chacun de ces concours, nous n'avons conservé qu'un corpus restreint, qui procède de choix antiques et médiévaux³, à savoir sept tragédies d'Eschyle, sept de Sophocle, qui furent retenues à l'époque romaine pour l'enseignement, dix-sept tragédies d'Euripide, ou dix-huit si l'on accepte l'authenticité du *Rhésos* – dix proviennent d'un choix et sept d'une partie d'une édition où les pièces se succédaient par ordre alphabétique –, et onze comédies d'Aristophane ; sur l'ensemble des drames satyriques composés par les poètes tragiques et représentés à la suite de la trilogie, un seul a été entièrement conservé, le *Cyclope* ; de l'œuvre de Thespis, Phrynichos, Choïrilos, poètes tragiques fameux de la fin du VI^e et du début du Ve, de Pratinas, célèbre pour ses drames satyriques, des rivaux d'Aristophane, comme Cratinos ou Eupolis, ou d'Euripide, comme Agathon, nous n'avons conservé que de maigres fragments, qui limitent les conclusions que l'on pourrait tirer d'une étude des pièces conservées.

Ce corpus correspond par ailleurs exclusivement à la scène attique au Ve s., qu'il reflète, nous l'avons vu, de façon incomplète ; mais nous ne savons presque rien de l'état du théâtre à Athènes à la fin du VI^e s., ni des autres représentations qui se déroulaient dans le reste de la Grèce, et bien peu malheureusement de l'évolution que connut le théâtre en Grèce à partir du IV^e s. jusqu'à la fin de l'Antiquité : à quoi correspondaient les « chœurs tragiques » dont, selon Hérodote (V, 67), les Sicyoniens faisaient hommage au héros Adraste, et que Clisthène, toujours selon Hérodote, rendit ensuite à

questions – extérieures à la problématique retenue pour ce volume – voir *infra* et note 25 ; sur la définition des « genres » en général, de l'Antiquité à nos jours, on pourra consulter la mise au point succincte mais commode de J.-M. SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, 1989.

3. Sur ces choix, cf. notamment A. BLANCHARD, « Choix antiques et codex », in A. BLANCHARD (éd.), *Les débuts du codex*, Paris, 1898, p. 181-190 ; *Id.*, « Les papyrus et la constitution des choix antiques d'auteurs dramatiques », *Proc. XVIth Intern. Congr. Papyrol.*, Chico, 1981, p. 21-30 ; sur la transmission des Tragiques grecs, cf. J. IRIGOIN, *Tradition et critique des textes grecs*, Paris, 1997, p. 105-129 et 237-271.

Dionysos ? de quelle nature étaient les *dramata* d'Épicharme, représentés en Sicile à la cour de Gélon et Hiéron de Syracuse entre 485 et 467, pour que Platon fasse de cet auteur le chef de file des poètes comiques (celui des poètes tragiques étant Homère...)⁴ ? quel rapport véritable existe-t-il entre les farces mégariennes et la comédie ancienne à Athènes pour que les Mégariens aient pu revendiquer, selon Aristote⁵, la paternité de ce genre⁶ ? Pour le début du IV^e s., les seuls témoins de la comédie « moyenne » sont les deux dernières pièces conservées d'Aristophane, à savoir l'*Assemblée des Femmes* (392) et le *Ploutos* (388), ce qui est bien peu pour mesurer l'évolution d'un genre⁷ ; et même si, par chance, les papyrus de Ménandre nous ont progressivement restitué une connaissance directe du plus célèbre poète comique de l'Antiquité, dont nous ne pouvons jusque-là juger qu'à travers les adaptations proposées sur la scène romaine par Plaute et surtout Térence, on ne saurait en dire autant de ses contemporains et de ses successeurs, comme Philémon ou Diphilos⁸ ; la situation est encore pire en ce concerne le genre tragique, puisqu'aucune pièce de cette époque ne nous est parvenue ; de sorte que les études récentes consacrées au théâtre post-classique⁹, qui soulignent avec raison son exceptionnelle productivité, s'intéressent souvent – par force – bien davantage aux conditions matérielles de la représentation et aux confréries d'acteurs, sur

4. *Théétète*, 152 d-e : τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὅμηρος... Voir aussi Arist. *Poét.* 3, 1448a33 sq.

5. *Poétique* 3, 1448a29 sq.

6. Sur ces questions, que nous ne faisons ici qu'évoquer, nous renvoyons à l'excellente mise au point de P. DEMONT et A. LEBEAU, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, 1996.

7. Cf. H.-G. NESSELRATH, *Die attische Mittlere Komödie : ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Berlin and New York 1990 ; G. DOBROV (ed.), *Beyond Aristophanes : Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta, 1995 (Monograph series of the American Philological Association, n° 38).

8. Sur Ménandre et sa conservation, voir notamment P. E. EASTERLING, « Menander : Loss and Survival », in A. GRIFFITHS (ed.), *Stage directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, BICS suppl. 66, London, 1995, p. 153-160 ; A. BLANCHARD, « Destins de Ménandre », *Ktema* 22, 1997, p. 213-225.

9. Voir notamment les travaux de B. LE GUEN, « Théâtre et cités à l'époque hellénistique : 'mort de la cité' – 'mort du théâtre' ? », *REG* 108 (1995), p. 59-90 ; *Les associations de Technites dionysiaques à l'époque hellénistique. I : Corpus documentaire ; II : Synthèse*, Études d'Archéologie Classique 11-12, Nancy, 2001 ; et B. LE GUEN (éd.), *De la scène aux gradins : théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, Toulouse, 1997.

lesquels nous possédons de nombreux témoignages, qu'à la forme même que prennent à cette époque les représentations.

- À la limitation imposée par le corpus s'ajoutent des difficultés théoriques : l'essentiel du travail de définition des « genres » commence à peu près un siècle après Eschyle, au IV^e, avec les travaux de Platon, et surtout d'Aristote, suivis par ceux de Théophraste et des Alexandrins, en grande partie perdus pour nous¹⁰. C'est d'Aristote aussi que provient l'essentiel de notre documentation sur le théâtre classique, non seulement à travers les nombreux renseignements qu'il donne dans la *Poétique*, mais encore grâce aux études qu'il consacra aux conditions mêmes de la représentation, et dont sont issues de façon indirecte une grande partie des didascalies des manuscrits byzantins.

Cette apparente richesse « documentaire » ne laisse pas d'être trompeuse et on aurait tort d'y voir, comme on le fait souvent, autant d'éléments historiques qui permettraient d'apprécier les rapports véritables entre les genres au V^e et au IV^e siècle : l'analyse que propose Aristote des différentes formes dramatiques ne saurait se comprendre en dehors de sa philosophie. Ce que nous nommons « genres dramatiques » correspond à autant d'« espèces » (les εἴδη) d'un même art, à savoir l'art poétique (ποιητικὴ τέχνη), défini essentiellement comme art mimétique ; elles se distinguent à l'aide de trois critères : les *moyens*, les *objets* et le *mode* de représentation (1447a16 sq. ; 1448a24 sq.). Selon les critères choisis, on peut comparer les espèces : l'épopée est comparable à la tragédie du point de vue des objets représentés (personnages nobles), tandis que tragédie et comédie sont comparables, du point de vue du mode de représentation, aux *dramata* des Doriens, dont le plus célèbre représentant est Épicharme (1448a29) ; la définition des formes poétiques a donc pour fonction de souligner l'unité autant que les différences entre ces formes ; nous sommes bien loin de la division en trois genres (épique, dramatique et lyrique), que les Modernes, comme Boileau ou Rapin, prêtent volontiers aux Anciens¹¹. Dans cette présentation de la poésie, même s'il s'en distingue sur bien des

10. Pour la reconstruction de ces traités, voir A. BAGORDO, *Die antiken Traktate über das Drama*, Stuttgart & Leipzig, 1998.

11. Sur ces questions, cf. les mises au point prudentes de D. A. RUSSELL, *Criticism in Antiquity*, London, 1981, p. 148-9 : « Historically, 'genre-theory' is very much more a Renaissance inheritance than an ancient one ; when we come to look for it in the critics of antiquity, as of course we must, it appears a much more patchy and incomplete thing than is commonly supposed. Moreover, the gap between theory and practice [...] is uncomfortably wide. »

points, Aristote est l'héritier de Platon : tout comme lui, il s'intéresse à la place qu'occupe la poésie en général dans la hiérarchie des savoirs ; tout comme lui, il s'attache à définir le statut du poète par rapport à celui du philosophe¹².

Pour Aristote, la forme la plus parfaite de l'art poétique est la tragédie (1462a10 ; b12). C'est la définition donnée de cette dernière qui explique notamment la confusion souvent entretenue entre la question des rapports entre les différentes formes dramatiques en Grèce et celle de leur origine. Selon la *Poétique*, la tragédie, issue des chœurs du dithyrambe (*Poét.* 3, 1449a11), se fixa lorsqu'elle eut atteint sa pleine nature, c'est-à-dire au moment où « délaissant les histoires brèves et l'expression comique qu'elle tenait de son origine satyrique, la tragédie prit, sur le tard, de la gravité » (ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβολεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύθη)¹³. L'interprétation de ce passage est fort discutée :

— Faut-il comprendre que la tragédie a évolué à partir du drame satyrique (τὸ σατυρικόν) dont elle serait issue ? Cette généalogie paraît contradictoire avec l'idée exprimée auparavant que la tragédie est née du dithyrambe, à moins de supposer que, pour Aristote (implicitement ?), la tragédie est issue à la fois du drame satyrique et du dithyrambe, ou que c'est le drame satyrique, lui-même issu du dithyrambe, qui a donné lieu à la tragédie ; le drame satyrique serait alors un « genre » plus ancien que la tragédie, ce qui ne laisse pas d'étonner, puisque, dans le théâtre classique, il semble avoir toujours été étroitement lié, sinon subordonné, à elle¹⁴.

12. Sur la poésie chez Platon, cf. G. R. F. FERRARI, « Plato on poetry », in *Classical Criticism*, ed. G. A. KENNEDY, Cambridge, 1989, p. 92-148 (not. p. 141-148 : Plato as poet) et C. JANAWAY, *Images of Excellence : Plato's critique of the Arts*, Oxford, 1995. Sur les rapports entre poésie et philosophie chez Aristote (*Poét.* 9, 1451b5-6 : φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν), on se rapportera à l'excellente présentation donnée de la question par P. DONINI, in E. BERTI (ed.), *Guida ad Aristotele*, Bari, 1997, p. 327-350 (voir notamment p. 336 : « il filosofo ha forse veramente scoperto quella che chiamiamo la letteratura ; ma la letteratura è a suo giudizio solo una seconda e inferiore via di accesso a conoscenze che sono di tipo essenzialmente filosofico [...]. Se si pensa alla condanna platonica della poesia... l'operazione compiuta da Aristotele non potrebbe non essere riconosciuta positiva e addirittura liberatrice : ma il riscatto dalla condanna platonica non avvenne affrancando in modo definitivo la poesia dalla filosofia e, di conseguenza, la presentazione aristotelica della tragedia è anche una di cui si dovrebbe alquanto diffidare »).

13. *Poét.* 4 1449a19-20 (trad. Dupont-Roc/Lallot).

14. On signalera aussi qu'Horace, dans l'*Art poétique*, fait au contraire du drame satyrique, conçu comme un moyen terme entre tragédie et comédie, un genre plus tardif que les deux premiers ; mais là aussi il s'agit sans nul doute d'un développement logique à partir du schéma suggéré par Aristote ; sur ces questions,

— On peut se demander aussi si τὸ σατυρικόν désigne vraiment ici le drame satyrique comme genre constitué, ou plutôt le caractère satyrique du dithyrambe lui-même, dont le chœur aurait été composé de satyres¹⁵.

Le problème est en réalité moins historique – qu'est-ce que l'« histoire de la tragédie » ainsi proposée, sinon une reconstitution *a posteriori*, selon la définition aristotélicienne de la tragédie, de la généalogie de cette dernière ? – que théorique : Aristote suggère à l'intérieur même du genre tragique en voie de réalisation la présence d'éléments comiques sous la forme d'une λέξις γελοία qui disparaît progressivement pour faire place au sérieux (ἀπεσεμνύθη) lorsque la tragédie atteint sa pleine nature (1449a15 : ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν). En prolongeant le raisonnement d'Aristote, on peut donc alors définir *a contrario* le drame satyrique comme une « tragédie qui plaisante », et le mettre en relation avec la comédie : « les procédés du rire et des grâces cohabitent dans le drame satyrique et dans les comédies (ἐν σατύρῳ καὶ ἐν κωμωδίαις). La tragédie, elle, accueille en maints endroits les grâces mais le rire (τό γέλως) est son ennemi : on ne saurait concevoir une tragédie qui plaisante (τραγωδίαν παίζουσιν), ou alors c'est un drame satyrique qu'on écrira au lieu d'une tragédie (ἐπεὶ σάτυρον γράψει ἀντὶ τραγωδίας) », déclare Démétrios dans son traité *Du Style*, 169 (trad. P. Chiron), probablement au I^{er} siècle av. notre ère. C'est donc sur la question du rire et du sérieux que se fait la division fondamentale entre la tragédie d'une part et le drame satyrique et la comédie d'autre part, genres alors présentés comme imparfaits. Mais on notera que, d'Aristote à Démétrios, la définition donnée de la tragédie évolue : chez Aristote, il s'agit d'une définition dynamique, la tragédie se séparant progressivement, lorsqu'elle réalise sa nature propre, des éléments comiques qu'elle contient ; chez Démétrios, la définition est devenue statique et normative : la tragédie s'oppose fondamentalement aux genres comiques. Selon que l'on adopte tel ou tel point de vue, la présence d'éléments comiques dans les tragédies d'Euripide peut être prise comme la preuve qu'il ne s'agit plus de tragédies – l'on pourrait ranger alors ces productions dans la

voir notamment D. INNES, « Augustan critics : Horace », in G. KENNEDY ed., *The History of Literary Criticism*, vol. I : *Classical Criticism*, Cambridge, 1989, p. 254-267 et *infra*.

15. Pour plus de détails sur l'interprétation du texte, nous renvoyons à l'édition de R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, Paris, 1980 ; voir aussi, bien entendu, A.-W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962², p. 124 sq.

catégorie bien commode et fort mal définie des « tragi-comédies » –, ou simplement comme un écart par rapport à la forme achevée de la tragédie ; en ce cas, Euripide est bien toujours un auteur tragique ; quant au drame satyrique, la définition qui en est proposée semble paradoxalement le ranger du côté de la *uis comica*, alors même que, comme nous l'avons vu, il est composé par le poète tragique lui-même et n'est pas séparé, lors de la représentation, de la tragédie.

On comprend dès lors pourquoi le débat institué par le texte d'Aristote, et qui est à l'origine de bien des discussions modernes – comme les théories élaborées, dans le sillage de J.G. Frazer et de J. Harriison, par F.M. Cornford sur l'origine de la comédie¹⁶, par G. Murray et W. Ridgeway¹⁷ sur l'origine de la tragédie, par G. Thomson sur l'origine de tous les genres lyriques et dramatiques¹⁸ – conduit à une aporie.

• Afin d'échapper à ces apories, plusieurs tentatives ont été faites pour replacer le théâtre grec dans son contexte large, religieux et politique, et dans ses rapports aux autres genres¹⁹. Comme l'ont démontré J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet²⁰, le théâtre grec est bien, historiquement, un phénomène athénien, né sur le sol de l'Attique à partir de la fin du VI^e siècle, comme pour accompagner le développement de la démocratie. Mais cette institution, nouvelle et athénienne, se nourrit doublement du passé : d'une part, les premiers théâtres grecs peuvent aussi bien être associés aux sanctuaires que constituer des lieux d'assemblée politique. D'autre part le drame athénien met en scène des traditions rituelles quasi-théâtrales, de nature « carnavalesques », originaires de l'Attique et de l'extérieur (d'où les informations qu'on nous transmet sur les origines doriennes du théâtre) et des *mûthoi* d'origine épichorique devenus depuis longtemps panhelléniques. Organisées (ou du moins profondément remaniées) par les tyrans et par les fondateurs de la démocratie, les différentes fêtes où se disputent les concours

16. F. M. CORNFORD, *The Origins of Attic Comedy*, Cambridge, 1934 (reed. Ann Arbor, 1993).

17. W. RIDGEWAY, *The Origin of Tragedy*, Cambridge, 1910.

18. G. THOMSON, *Aeschylus and Athens*, London, 1973⁴. Voir l'étonnant schéma intitulé « Evolution of Greek Poetry », p. 184.

19. Voir, par exemple, J. WINKLER and F. ZEITLIN (ed.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social Context*, Princeton, 1990 ; P. E. EASTERLING, « Un spectacle pour Dionysos », in B. MEZZADRI éd., *Les tragiques grecs, Europe*, janvier-février 1999, p. 6-28 ; P. SAUZEAU, « Le regard de Dionysos », *ibidem*, p. 29-41.

20. J.-P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1981. ainsi que, *Mythe et tragédie II*, Paris, 1986.

dramatiques, comme les Grandes Dionysies, semblent fonctionner comme une sorte de synthèse des fêtes dionysiaques qui les précèdent : les *Oschophoria* (septembre), les *Dionysia* rurales (décembre), les *Lenaia* (janvier), les *Anthesteria* (fin février). Fête de prestige à usage interne et externe²¹, dont l'organisation reflète les institutions démocratiques qui la contrôlent à leur profit, son caractère novateur et son intention profondément politique sont de grande importance. Mais elle garde sans doute l'essentiel du programme « carnavalesque ». Il faut imaginer le spectateur couronné de lierre, un peu gris, dans l'odeur du sang des sacrifices – comme le représente Horace (*Art poét.*, 224) :

functusque sacris et potus et exlex...

Les différents genres dramatiques de l'Athènes du Ve siècle pourraient alors correspondre chacun à l'une des dimensions du culte et du monde dionysiaque²² : le dithyrambe est la procession du sacrifice ; la comédie garde quelque chose de la *phallophorie*, du *kômos*, du festin joyeux ; la tragédie se déroule, si l'on nous passe l'expression, dans la coulisse même du sacrifice dionysiaque (où le dieu lui-même est tragiquement mis à mort) ; le drame satyrique prépare le *symposion* final. La réorganisation autour de Dionysos *Eleuthereus* d'un vaste ensemble de rites carnavalesques chargés de religiosité archaïque, au profit de l'équilibre de la cité démocratique, a entraîné une prodigieuse création artistique qui a profité, dans cette circonstance historique capitale qui voit naître la démocratie, du développement de la littérature au sens propre du terme.

• Sur le plan proprement littéraire, les relations entre les « genres » viennent confirmer l'unité fondamentale du drame grec comme institution politique et comme expression poétique : ainsi, pour le drame satyrique, qui est souvent placé, nous l'avons vu, au cœur du problème de la définition des genres dramatiques dans l'Athènes du Ve siècle et dont Philippe Yziquel et Alain Moreau montrent tous deux, dans deux articles consacrés à Eschyle, la profonde parenté avec la tragédie ; toutes deux contiennent, cette dernière contenant elle aussi, comme le souligne A. Moreau dans une minutieuse étude de vocabulaire, de nombreux éléments comiques ; il en va de même pour la comédie d'Aristophane, qui se définit comme essentiellement paratragique et métathéâtrale et, plus généralement encore, comme la forme poétique par excellence,

21. CH. MEIER, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, 1991, p. 69.

22. Cf. D. WILES, « Fête du vin, fête divine, fête du théâtre », *CGita* 13, p. 51-63.

capable, dans les *Grenouilles*, de porter un jugement sur toutes les autres formes dramatiques contemporaines ; l'analyse de la parabase des *Guêpes* proposée par Françoise Frazier met bien en lumière le jeu subtil qui s'établit entre le poète et son public ; de ce jeu, fait de multiples emprunts à l'actualité politique et surtout théâtrale du moment, naît, par une transfiguration du réel, l'univers comique²³. On pourrait aussi citer, dans le théâtre d'Euripide, les éléments empruntés au registre comique et, dans l'ensemble des Tragiques grecs, comme chez les Comiques, une conscience aiguë des possibilités théâtrales, une réflexion sur les modalités de la représentation dramatique, qui donne, de nos jours, un très fertile champ d'investigation²⁴.

*
* * *

La profusion des « genres » dramatiques à Rome fut à l'origine de difficultés théoriques²⁵ différentes. La diversité des questions soulevées, leur méconnaissance, fréquente même chez un public

23. Sur la confrontation entre les deux genres, voir aussi O. TAPLIN, « Fifth-century tragedy and comedy : a syncretism », *JHS* 106, 1986, p. 163-174 (repr. in E. SEGAL (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, 1996, p. 9-28.

24. Voir, par exemple, M. RINGER, *Electra and the Empty Urn : Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill & London, 1998.

25. Nous n'entrerons pas ici dans une discussion sur l'existence effective des « genres » à Rome. La notion, moderne, relève de la projection. On ne saurait nier toutefois que les théoriciens tardifs du théâtre ont distingué des catégories poétiques : Diomède, au début de son *De poematibus* (KEIL, *G.L.* I, 482), parle de *poematos genera [...] tria*, Evanthius dans son *De fabula* (IV, 1) de *fabularum genera*. Les érudits percevaient, entre ces catégories, des différences de traitement (qu'Aristote exposait déjà dans sa *Poétique*). Le genre dramatique (*dramaticon uel actiuum*) comprenait selon Diomède (I, 482) quatre catégories (*genera*) latines : *praetextata, tabernaria, Atellana, planipes* (il faut entendre « tragédie à la romaine, comédie à la romaine, Atellane, mime »). La présentation d'Horace dans son *Art poétique* témoignait déjà d'un classement de genres dramatiques perçus comme de nature différente. Pour une réflexion générale, on consultera C. GALLAVOTTI, « Sulle classificazioni dei generi letterari nell'estetica antica », *Athenaeum* 6, 1928, p. 365-66 et surtout les travaux de L. E. ROSSI, en part. « I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche », *BICS*, 1971, n. 18, p. 69-94 mais aussi « Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antique », *Dialoghi di Arch.* 6, 1972, p. 248-302, sur la façon dont la fonction d'un genre s'évalue par opposition à d'autres fonctions. Pour le domaine latin, A. POCIÑA-PÉREZ a étudié dans un excellent article auquel nous renvoyons (« Caracterización de los generos teatrales por los Latinos », *Emerita* 42, 1974, p. 409-447), la série des critères qui permettent de différencier les genres dramatiques latins.

cultivé, justifient d'ailleurs la place relativement importante qu'elles occupent dans ce volume et dans les pages qui suivent, par rapport aux questions sur les genres en Grèce.

Rappelons d'abord qu'il n'y eut pas d'autonomie de la pensée latine sur les genres. Pour définir les genres latins, les auteurs de traités et les érudits de langue latine se sont appuyés, à partir de Varron, sur les théories grecques antérieures, parmi lesquelles la théorie aristotélicienne occupait une place prépondérante. Sur ces bases, il s'agissait, dans les divers *Artes poeticae*, *De poematibus*, *De fabula*, *De poetis*, d'inscrire le théâtre latin dans une continuité théorique par rapport aux textes grecs tout en faisant une place à des genres spécifiquement romains nés après la Comédie Nouvelle. On saisit d'emblée les difficultés soulevées par une entreprise ainsi conçue, qui sclérosait et déformait inévitablement des théories anciennes, isolées du tout formé par un système de pensée propre à une période et à un auteur. Les érudits latins ne se référaient d'ailleurs pas directement au texte d'Aristote, mais à la forme schématisée et systématisée transmise par Théophraste²⁶, ce qui ne pouvait qu'aggraver les confusions et les généralisations tardives. Théophraste lui-même, contemporain de la naissance de la Comédie Nouvelle, n'avait d'ailleurs pu éviter certaines projections anachroniques sur les genres précédents. Encore les questions se posent-elles de façon relativement claire lorsque nos traités latins se présentent comme des textes unitaires, à l'image du *De fabula* d'Evanthius. Elles atteignent une singulière complexité lorsque les textes conservés se présentent comme des compilations ou des anthologies : c'est le cas du *De comædia*²⁷ placé par Donat en tête de son Commentaire sur Térence. Au souci d'érudition et de transmission d'un savoir très ancien (qui sous-tendait et justifiait le

26. Il composa un *Περὶ κωμῳδίας* et un *Περὶ γελοίου*. On connaît un grand nombre d'auteurs de traités de poétique grecs consacrés aux genres dramatiques, dont il est inutile de donner ici la liste (cf. A. BAGORDO, *Die antiken Traktate über das Drama*, Stuttgart & Leipzig, 1998. Dans son édition du *De fabula* d'Evanthius, Naples, 1992, p. 16-104, G. CUPAIUOLO met excellemment en lumière le rôle de Théophraste comme maillon essentiel de la vulgarisation des théories esthétiques aristotéliciennes. On a pu évaluer son influence sur Varron, Horace, Suétone, qui ont traduit ou adapté à Rome les théories de Théophraste, influence qui s'est transmise à leurs héritiers Diomède, Evanthius et Donat au IV^e siècle. On l'a aussi décelée, ce qui est très intéressant, sur des textes littéraires comme le livre II du *De oratore* de Cicéron, considéré comme un traité du comique.

27. Ed. P. WESSNER, in *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti*, Leipzig, 1963³. Pour certains critiques, Donat pourrait être l'auteur de ce traité « anthologique ».

système du collage de renseignements théoriques empruntés à des sources diverses), s'ajoutait enfin celui de reconstruire logiquement l'histoire des genres dramatiques en donnant le sentiment d'une continuité. Or, à la clarté de la répartition grecque en trois grands genres représentés dans les concours (c'est à l'époque impériale seulement que l'on a pu introduire le mime comme quatrième genre), s'opposait, à Rome, une profusion de genres et de sous-genres à la fois proches et dissemblables qui rendait difficile toute classification stable et définitive²⁸.

Les grands genres dramatiques, la *palliata* et la *cothurnata*, à Rome, étaient grecs et perçus comme grecs. Deux articles, ceux de Carmen Gonzalez-Vasquez et de Jean-François Thomas, étudient dans ce volume quelques traits fondamentaux de la *palliata* qui, comme la comédie grecque, pratiquait le métathéâtre et la paratragédie. La diversification des genres dramatiques y fut le produit de nombreux facteurs. Le premier, banal, fut la nécessité très tôt ressentie d'adapter les genres dramatiques à un contexte romain par la création de genres à argument latin, souvent traités comme des équivalents des genres grecs : la *praetexta* et la *togata*²⁹, respectivement analysés, dans cet ouvrage, par Gianna Petrone et Andres Pociña-Perez, dont les contributions s'attachent à une définition et à une description de ces genres. La *praetexta* fut la tragédie à la romaine, traitant de sujets liés à l'histoire de Rome et exaltant le sentiment national³⁰. Elle apparut très tôt, avec deux

28. La profusion latine frappe Evanthius qui écrit (*De fab.* IV, 1, Cupaiuolo) : *Illud uero tenendum est post νέαν κωμωδίαν Latinos multa fabularum genera protulisse, ut...* (« N'oublions pas qu'après la Comédie Nouvelle, les Latins ont créé de nombreuses catégories dramatiques, comme... »).

29. La tradition érudite a recherché les équivalences : Diomède (*G.L.* KEIL, I p. 482) fait correspondre les genres deux à deux : *Poematos dramatici... genera sunt quattuor, apud Graecos tragica comica satyrica mimica, apud Romanos praetextata tabernaria Atellana planipes*, « Il y a quatre genres de poésie dramatique dans le domaine grec, les genres tragique, comique, satyrique, mimique, comme dans le domaine latin il y a la *praetextata*, la *tabernaria*, l'Atellane, le mime ». Le *De comædia* (p. 25 WESSNER) définit ainsi la *praetexta* : *tragædia, si Latina argumentatio sit, praetexta dicitur* (« la tragédie est appelée *praetexta* si elle est d'argument latin »).

30. Les héros masculins y étaient représentés vêtus de la toge bordée de pourpre des magistrats romains. Le terme apparaît pour la première fois dans une lettre de Cicéron de 43 av. J.-C. (*Fam.* 10, 32, 3 et 5) ; on le retrouve dans l'*Art poétique* d'Horace (v. 288) puis il est défini chez les grammairiens Festus, Diomède, Donat, Evanthius. Sur les questions posées par la romanité de la tragédie prétexte, cf. H. ZEHACKER, « Tragédie prétexte et spectacle romain » dans *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité. Actes du colloque de Strasbourg 5-7 novembre 1981*, p. 31-48.

tragédies romaines de Névius³¹. La *togata* était une comédie à argument et à costume romains, dont le premier auteur connu fut Titinius, contemporain de Plaute. Le genre naquit également très tôt et, selon certains, peu après la *palliata* avec laquelle il cohabita assez longtemps³². Les genres latins ne jouèrent jamais (comme on l'a cru par exemple dans le cas de la *togata*³³) le rôle de substituts de genres grecs délaissés comme inadaptés ou démodés : toutes les catégories dramatiques se sont, au contraire, côtoyées pendant plusieurs siècles avec une fortune et des fonctions différentes. Il existait d'ailleurs de nombreux points de convergence entre la *palliata* et la *togata*³⁴, qui, malgré des différences perceptibles de mise en scène (costume, lieux, personnages) et l'absence de modèle grec direct, restaient proches dans les arguments et le traitement littéraire. Le second facteur de diversification tient à une spécificité des auteurs dramatiques latins. À Rome, la composition de textes dramatiques participait de la création d'une littérature nationale dont l'élaboration passait aussi par d'autres modes d'expression littéraire, comme l'épopée. Livius Andronicus, Névius et Ennius maniaient donc aussi bien la comédie que la tragédie et l'épopée³⁵. Ils se trouvaient naturellement incités à

31. *Clastidium*, qui mettait en scène la victoire de Claudius Marcellus sur les Insubres en 222 av. J.-C., et *Romulus*, dont on devine le thème.

32. Il n'est plus à démontrer que Titinius était contemporain de Plaute et que la comédie à argument romain était donc ancienne. Cf. E. VEREBECKE, « Titinius témoin de son époque », in *Recherches de Philologie et de Linguistique*, 2^e série, 1968, p. 63-92, et « Titinius, Plaute et les origines de la 'fabula togata' », *L'Antiquité Classique* XL, 1971, p. 156-185. A. DAVIAULT, *op. cit.*, p. 18-19, situe l'apparition de la *togata* romaine dans la dernière moitié du III^e siècle av. J.-C. Sa naissance ne serait pas postérieure à celle de la *praetexta* et due en partie aux mêmes motifs (une exaltation nationale). *Palliata* et *togata* ont d'autant mieux cohabité qu'elles étaient proches par les arguments : l'adaptation à un contexte romain n'impliquait pas l'abandon des modèles grecs, qui continuèrent d'exercer une influence prépondérante, notamment sur Afranius, admirateur et imitateur de Ménandre, comme l'indiquent plusieurs sources antiques (Cic., *De fin.* 1, 3, 7 ; Horace, *Ep.* 2, 1, 57 ; Macrobe, *Sat.* 6, 1, 4...), et Afranius lui-même (*Compitalia*).

33. Cf. A. POCIÑA-PÉREZ, « Naissance et originalité de la comédie 'togata' », *L'Antiquité Classique*, XLIV, 1975, p. 79-88, qui consacre un bon développement à cette question. De ce point de vue, les affirmations de E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milan, 1970, p. 197 (la *togata* serait, comme l'Atellane, une « surrogata della *palliata* »), doivent être revues.

34. Dans son édition des fragments de la *comædia togata* (Paris, C.U.F., 1981), A. DAVIAULT procède à une étude systématique des sources grecques des trois auteurs de *togatae* connus, Titinius, Atta et Afranius.

35. La composition de tragédies ou de comédies ne fut conçue comme une spécialisation qu'à partir de Pacuvius, qui ne produisit que des tragédies. S'il ne composa pas de comédies, Accius écrivit des *Annales* et des textes de critique

la création et à l'innovation littéraire à partir des genres connus. Ce phénomène, lié aux premiers temps de la création littéraire à Rome, influa sur les caractéristiques des genres, en favorisant les interférences et les croisements. Cela renforce encore l'idée que les quatre grands genres à Rome (*cothurnata*, *palliata*, *praetexta*, *togata*) ne se sont pas substitués les uns aux autres mais sont apparus à peu près simultanément dans une période d'effervescence créatrice et d'attachement au sentiment national. La souplesse relative du système des *ludi scaenici*, qui permettaient de donner des représentations dans des contextes très variés, favorisa l'introduction des genres nouveaux et la multiplication des sous-genres³⁶. L'absence d'agonothètes sourcilleux, soucieux de maintenir une tradition classique³⁷, associée à l'intérêt marqué de certains hommes de pouvoir pour le théâtre, et à certaines impulsions politiques³⁸, furent autant d'éléments favorables au foisonnement de genres parfois éphémères : la *trabeata*, comédie des chevaliers, créée par

littéraire. Les auteurs tragiques sous l'Empire (à l'époque de Cicéron mais aussi Sénèque lui-même) étaient, en premier lieu, des orateurs, parfois des philosophes.

36. C'est assez naturellement, semble-t-il, que des modifications furent introduites dans les *ludi* à l'occasion de l'apparition de tel ou tel genre. Rome ne connut pas en tout cas les difficultés soulevées par la structure rigide des concours panhelléniques. La tragédie prétexte s'est développée sans doute dans le cadre des jeux votifs, à caractère triomphal, et des jeux funèbres. À la fin de la République, l'Atellane fut progressivement remplacée par le mime, puis le mime lui-même, avec la pantomime, put prendre la place des représentations traditionnelles. Aucun texte ne signale de querelles ou d'aménagements particuliers provoqués par l'introduction de la pantomime à l'époque d'Auguste

37. L. ROBERT, « ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ », *REG*, 49, 1936, p. 235-254, évoque (p. 246) la « malignité classicisante » des agonothètes et la force de la tradition qui s'opposèrent au mime et à la pantomime. On peut lire un reflet ironique du conservatisme des agonothètes dans la *Danse* de Lucien : Craton développe (par. 2) l'argument de l'inutilité de genres nouveaux comme la pantomime dans un système où les genres classiques (chœurs cycliques, citharodie, tragédie et comédie) ont fait leurs preuves. La pantomime ne fut d'ailleurs jamais introduite comme discipline agonistique dans les concours panhelléniques.

38. Ne confondons pas la question avec celle des commandes d'œuvres par l'empereur. Sous Auguste, la profusion de genres nouveaux traduisait la nécessité d'une adaptation des textes et des modes de représentation à une nouvelle société romaine et aux classes moyennes. On ne saurait nier qu'Auguste a donné une impulsion à l'émergence de nouveaux textes et de nouveaux genres, comme Sylla avait favorisé la diffusion de l'Atellane et du mime.

Melissus sous Auguste³⁹, ne survécut sans doute pas à son auteur, et dut être un essai lié à des intentions politiques et sociales plus que littéraires.

Devant cette profusion, deux grandes traditions théoriques (issues d'une même veine théophrastéenne), ont proposé leurs classements : la tradition littéraire, d'une part, la tradition érudite ou grammaticale de l'autre. La tradition littéraire, représentée par Horace, Suétone, Evanthius⁴⁰, a évité les classements trop érudits ou linguistiques : Evanthius mentionne tous les genres latins sur le même plan comme les ramifications d'un théâtre postérieur à la Nouvelle Comédie, qu'il évite de classer trop précisément⁴¹. Cette présentation ne s'accorde pas avec le classement scrupuleux et linguistique des grammairiens et érudits, dont le maître fut Varron, et dont les héritiers furent surtout Festus, Donat et Diomède. Ce dernier témoigne, par exemple, d'un souci d'harmonisation dans la dénomination des genres (*praetexta* devient *praetextata* sur le modèle de *palliata* et de *togata*)⁴² et de normalisation (ou de rationalisation) du système. On note un souci, dans la tradition grammaticale, d'établir un classement en genres et sous-genres à partir de termes génériques. Diomède, qui s'appuie sur des distinctions varroniennes⁴³, n'utilise plus *togata* pour désigner un genre dramatique particulier, en principe comique, mais comme la dénomination générale des genres spécifiquement latins, au nombre

39. Cf. Suétone, *De grammaticis* 21. Il y eut bien d'autres créations pendant cette période, dont celle de la pantomime par Pylade et Bathylle et même d'une pantomime « à la romaine » par un *togatarius* (?) Stéphanion (Pline l'Ancien, *H.N.* 7, 159).

40. Horace, *Art poétique* ; Suétone, *De poetis* ; Evanthius, *De fabula*. Sur ces deux grandes traditions, cf. G. CUPAIUOLO, *Evanzio. De fabula*, Naples, 1992, p. 22-104.

41. Il cite successivement (*De fab.* IV, 1) les *togatae*, les *praetextae*, les Atellanes, les *Rhintonicae* (pièces de Rhinton), les *tabernariae*, les mimes. Ces catégories forment l'ensemble des genres dont la naissance fut chronologiquement postérieure à celle de la Comédie Nouvelle. Le classement de ces genres n'intéresse pas Evanthius qui entend traiter de Térence, puisque le *De fabula* était une introduction à un commentaire de Térence.

42. G.L. KEIL, I, p. 489 : *praetextatae autem dicuntur, quia fere regum vel magistratum qui praetexta utuntur in eius modi fabulis acta comprehenduntur.*

43. On décèle une trace assez claire de la présence d'une distinction grammaticale chez Varron entre *togata* et *praetexta* dans le *De lingua latina* (VI, 19) où l'érudite parle de la *togata praetexta data eis Apollinaribus ludis*. La *praetexta* ne peut être qu'une variété de *togata*.

de quatre selon lui : *praetextata*, *tabernaria*, *Atellana* et *planipedia*⁴⁴.

Ce purisme a généré de multiples contradictions entre les textes dont l'une des principales fut précisément la définition de la *praetexta* et de la *togata* comme des genres respectivement tragique et comique. Diomède critiquait l'usage théorique antérieur, celui d'Horace en particulier qu'il présentait comme erroné⁴⁵. Il est toutefois raisonnable de penser que la distinction d'Horace correspondait à l'usage commun et littéraire (la *praetexta* était une tragédie et la *togata* une comédie) qui n'était pas nécessairement en accord avec les distinctions des puristes vraisemblablement introduites par Varron⁴⁶. Le poète témoigne probablement de l'usage répandu à l'époque républicaine et sans doute jusqu'à la fin du I^{er} siècle. apr. J.-C.

Poser les différences de traitement entre deux traditions théoriques antiques permet d'expliquer les contradictions les plus flagrantes. Cette distinction ne suffit pas toutefois à dissiper toutes les ambiguïtés. La *praetexta* soulève des questions spécifiques à la période d'émergence d'une littérature latine. Il s'agissait, sans aucun doute possible, d'une variété de tragédie. Il n'est pas question d'y déceler des éléments parodiques ou comiques susceptibles de rapprocher ce genre de la comédie. La victoire et la mort y étaient présentes, le destin, comme l'a déjà montré H. Zehnacker⁴⁷, y jouait son rôle. Le tragique y revêtait toutefois un autre visage que dans la tragédie à la grecque : la fin ultime était la mise en lumière de la

44. G.L. KEIL, I, p. 489-490. Diomède met en lumière ce qu'il considère comme des erreurs anciennes, issues de confusions initiales rectifiées avec le temps : *initio togatae comediae dicebantur, quod omnia in publico honore confusa cernebantur*. La distinction entre une période primitive (*initio*) faite de confusions et des temps plus rigoureux (*postea*) laisse supposer une rupture à l'origine de laquelle Diomède place vraisemblablement Varron.

45. Horace place en effet sur le même plan *praetexta* et *togata* en se fondant sur l'usage et non sur les distinctions linguistiques. Cf. *A.P.*, v. 288 : *uel qui praetextas uel qui docuere togatas*. Le *De comedia* (6, 5) se rapproche en revanche de cet usage littéraire en classant la *togata* comme une variété de *comedia* : *Comediarum formae sunt tres : palliatae..., togatae..., Atellanae salibus et iocis compositae*), ce qui confirme que nous avons là une anthologie faite d'emprunts à des sources diverses.

46. Dans un article de référence, V. USSANI, « Seneca e la commedia togata », *G.I.F.* 21, 1969, p. 375-410, analyse, à propos d'un passage délicat de Sénèque (*Ep.* 8, 8) sur la *togata*, cette influence de Varron, créateur d'un système érudit en vigueur plusieurs siècles encore après lui et transmis, entre autres, par Festus.

47. *Art. cit.*, p. 46-47. Cf. aussi V. USSANI, *art. cit.*, sur cette question du destin et de la mort.

grandeur romaine. On devait y ressentir un dépassement ou un au-delà du tragique dont la fin ultime était toujours la mise en lumière de la grandeur romaine. La *praetexta* pose en outre le problème d'une proximité littéraire avec d'autres genres : elle était concurrente de la *laudatio* en rhétorique et, surtout, de la poésie épique. On a souvent noté la proximité de thèmes qui liaient les tragédies prétextes et certains passages des épopées républicaines : le livre XV des *Annales* d'Ennius et sa tragédie prétexte *Ambracia*, le *Romulus* de Névius et le livre I des *Annales* d'Ennius. Le *Scipion* d'Ennius, qui n'était pas, en principe, un texte dramatique, se présentait comme une *laudatio* versifiée qui devait rappeler d'assez près la prétexte⁴⁸. Le « désir d'immortalité » et le « nationalisme littéraire »⁴⁹, inconcevables dans la tragédie à la grecque, faisaient de ce genre une catégorie particulière, qui introduisait le triomphe, l'éloge et l'histoire sur la scène romaine.

Une autre série de difficultés apparaît avec la *togata*, prouvant que les problèmes de délimitation des genres comique et tragique ne se résument pas à des questions linguistiques. Au moment où les érudits ont commencé à théoriser, les genres avaient déjà évolué. Les *togatae* d'Afranius ne ressemblaient plus à celles de Titinius, que la langue et certaines particularités métriques rapprochent des pièces de Plaute. On louait au contraire Afranius pour des qualités également attribuées à Térence, l'élégance, la finesse. Dans une lettre fameuse, Sénèque⁵⁰ les définit comme presque tragiques et empreintes de *seueritas*, c'est-à-dire, selon V. Ussani⁵¹, comme un *genus medium*, un « genre intermédiaire ». Le jugement de Sénèque est littéraire et ne subit pas l'influence, contrairement à ce que l'on a pu affirmer, des classements érudits des grammairiens⁵². C'est le sérieux du ton et du propos qui, par sa moralité et son exemplarité, situait le genre

48. Tout cela explique que la tragédie prétexte ait influé sur la littérature historique, en particulier sur Tite-Live.

49. Nous suivons ici l'analyse et les expressions de H. ZEHNACKER, *art. cit.*, p. 47.

50. *Ep.* 8, 8 : *Non attingam tragicos nec togatas nostras : habent enim hae quoque aliquid seueritatis et sunt inter comœdias et tragœdias mediae.* (« Je ne parlerai pas des tragiques ni de nos *togatae* : elles aussi, en effet, comportent une certaine sévérité et occupent un juste milieu entre les comédies et les tragédies »).

51. *Op. cit.*

52. Quintilien (*I.O.* 10, 1, 97), confirme cette situation particulière : après avoir traité de la *tragœdia* puis de la *comœdia*, il évoque la *togata* d'Afranius traitée de façon séparée après un développement sur les limites du *sermo Romanus*. Il attribue de la *grauitas* aux auteurs tragiques Accius et Pacuvius. Cicéron (*Lois*, 2, 39) évoquait la *seueritas* des rythmes de Livius Andronicus et de Névius, les plus anciens des tragiques latins.

entre comique et tragique⁵³. Les *togatae* n'ont jamais perdu, évidemment, leur nature de comédies. Varron, à propos du traitement de l'*èthos*, rapprochait deux auteurs de *togatae*, Titinius et Atta, de Térence, auteur de *palliatae*, et Sénèque, dans le passage déjà cité, rapprochait lui-même la *togata* du mime.

C'est aux pièces d'Afranius surtout que s'est appliquée la qualification de « sérieuses », de même que ce furent les mimes de Publilius Syrus, plutôt que ceux de son devancier Laberius, qui adoptèrent un ton sérieux. Les ambiguïtés n'étaient sans doute pas intrinsèques aux genres eux-mêmes mais se sont introduites au fur et à mesure de leur évolution et de leur adaptation au contexte social et culturel⁵⁴. On mentionne souvent la nécessité d'une adaptation des textes à l'idéal de *grauitas* et de *seueritas* de la société romaine, dont on trouve un écho chez Sénèque et Quintilien⁵⁵, qui tendait à rapprocher les genres ressentis comme latins et, par conséquent, plus « sérieux ». La création de la « comédie des chevaliers » (*trabeata*), évoquée précédemment, relevait d'une adaptation sociale et sérieuse de la comédie. Valère Maxime⁵⁶ appliquait cette *grauitas* même à l'Atellane, un genre *temperatum italica grauitate*, « modéré par un sérieux italique ». Valère Maxime entendait-il traiter de l'Atellane littéraire, assez proche alors du mime littéraire de Publilius Syrus, qui comportait aussi une forme de sérieux pour Sénèque⁵⁷ ? Il est assez probable que la tendance à la *grauitas* et la moralisation du traitement comique de sujets souvent proches d'un genre à l'autre ne relevaient pas seulement d'une tendance proprement latine. La question était, plus généralement, liée à celle de l'évolution générale du théâtre, sous l'influence presque constante de Ménandre, vers le naturalisme et le bon ton, en fonction de préoccupations philosophiques et morales. On l'interprètera comme le reflet d'une évolution des goûts littéraires, dont les causes furent à la fois sociales

53. Cf. aussi Evanthius (*De fab.* III, 5, Cupaiolo), qui reconnaît chez Afranius certains caractères de la tragédie : la *togata* est étudiée en comparaison avec les *comœdiae* de Térence, qui sont réellement comiques, et ne s'élèvent pas à la hauteur tragique (*ad tragicam celsitudinem*).

54. Donat, *ad Eun.* 1, 12 explique le ton sérieux de la *togata* par les modifications sociales qu'elle a introduites : c'est le jeune homme de bonne condition et non l'esclave-meneur de jeu qui joue le rôle le plus important. Cette remarque est fondamentale.

55. Sénèque, *Ep.* 8, 8 ; Quintilien, *I.O.* 11, 3.

56. 2, 4, 4.

57. Il est évident que tous les genres comiques (*palliata*, *togata*, mime, Atellane) se sont influencés mutuellement (cf. A. DAVIAULT, *op. cit.*, p. 52), ce qui introduisit des confusions dans la définition des genres.

et littéraires. Parmi ces dernières, on doit tenir compte de l'influence de la diffusion de théories aristotéliennes fondées sur une conception morale du comique, le comique sérieux qui, en associant *sententiae* et *sales*, répondait à la double fin de la poésie, utilité et plaisir⁵⁸. Ces théories ont trouvé un écho chez Cicéron⁵⁹, pour qui le comique devait comporter quelque chose de sévère et de grave et, bien sûr, chez Horace, Quintilien et Evanthius⁶⁰. Leur diffusion large dans le domaine latin eut pour conséquence une uniformisation des thèmes et du ton dans des genres aussi différents que la *palliata*, la *togata*, l'Atellane ou le mime, qui, *a posteriori*, rendait d'autant plus délicate la tâche des théoriciens. Il nous paraît donc abusif de définir les genres comiques empreints de sérieux, et en particulier la *togata*, comme des genres « intermédiaires » à proprement parler. Si l'ambiguïté du ton paraissait déjà manifeste aux Anciens dans le cas d'Afranius, auquel les grammairiens ont reproché un usage excessif de la *grauitas*, ils n'avaient pas de doutes sur l'appartenance de la *togata* au genre comique. L'usage des *sententiae* (auquel Sénèque, en tant qu'auteur tragique, était naturellement sensible), la moralisation des textes, leur adaptation au bon goût et aux convenances sociales, font partie de l'histoire du genre comique à Rome. C'est donc l'évolution de la comédie dans son ensemble, avec toutes ses ramifications, qui est en cause.

La question du drame satyrique se posait pour les Latins avec moins d'acuité que pour les théoriciens grecs puisqu'en tant que tel, ce genre ne fut jamais représenté à Rome. On sait que le drame satyrique connut en Grèce une assez longue fortune et fut très prisé à l'époque hellénistique⁶¹, sous une forme différente de sa forme classique. Mais aucun témoignage antique ne permet de conclure à une intégration de ce genre aux *ludi* romains. Les érudits latins ont,

58. Sur l'histoire littéraire du σπουδαιολόγιον, on consultera G. CUPAIUOLO, *op. cit.*, p. 65-67. Encore une fois, Théophraste a joué un rôle important dans la transmission de ces notions philosophiques et morales.

59. *De oratore* 2, 248 : *sed hoc mementote, quoscumque locos attingam, unde ridicula ducantur, ex iisdem locis fere etiam graues sententias posse duci* (« Mais rappelez-vous bien ceci : toutes les sources de comique dont je parlerai peuvent presque toujours être traitées comme les sources de pensées sérieuses »).

60. Horace, *A.P.*, v. 333 sq. :

*aut prodesse uolunt aut delectare poetae
aut simul et iocunda et idonea dicere uitae...*

Quintilien, *I.O.* 6, 3, 36 ; Evanthius (à propos de Térence), III, 4-5.

61. Sur la vogue des chœurs de satyres, cf. G. SIFAKIS, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, Londres, 1967, p. 124-127.

malgré tout, tenu compte du drame satyrique (qu'ils nomment dans leurs traités *satyrica fabula*) dont ils proposèrent des « équivalents » latins. De ces réinterprétations théoriques nous aimerions traiter brièvement ici. On ne s'attardera pas sur le premier de ces équivalents, fondé sur une étymologie fantaisiste faisant dériver la *satura* latine des *σάτυροι*. En réalité, ni Varron, ni Horace, ni les satiristes jusqu'à Juvénal n'ont admis cette dérivation : le genre théâtral de référence pour la *satura*, chez Varron et Horace, fut plutôt la Comédie Ancienne.

Deux auteurs latins, Vitruve et Horace⁶² ont évoqué avec une curieuse ambiguïté le drame satyrique, sans préciser s'ils en traitaient comme d'un genre contemporain ou si leur développement, essentiellement théorique, proposait plutôt au lecteur un modèle dramatique idéal. Vitruve, traitant des trois scènes, tragique, comique et satyrique, décrit le décor de la scène « satyrique » comme la représentation d'un décor agreste⁶³. E. Frezouls a proposé une interprétation pertinente du livre V : dans sa fidélité à la tradition érudite hellénistique, le savant n'aurait pas su adapter les modèles grecs aux réalités de la scène romaine⁶⁴. L'explication est plausible et cohérente. Faut-il en conclure que l'exposé sur la scène « satyrique » ne correspond lui aussi à rien de romain ?

Le passage fameux de l'*Art poétique* d'Horace sur le drame satyrique n'a jamais reçu d'explication pleinement satisfaisante. Le poète passe insensiblement d'une évocation des premiers drames satyriques grecs à celle d'un genre idéal qu'il envisage de pratiquer⁶⁵ et pour la composition duquel il fournit un certain nombre de conseils : le ton doit, en particulier, adopter un juste milieu entre celui de la tragédie et celui de la comédie. L'importance disproportionnée accordée au drame satyrique dans ce traité n'a pas laissé d'étonner. Les érudits ont d'ailleurs fréquemment souligné l'inadaptation de ces conseils théoriques au contexte romain. Comme

62. Vitruve, *De architectura* 5, 6, 9 et Horace, *A.P.*, v. 220- 250.

63. C'est un décor de pastorale avec bois et grotte.

64. E. FREZOULS, « Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain », *ANRW* II, 12.1, 1982, p. 343-441 montre (p. 368-369) que Vitruve a surtout fait preuve « d'indifférence à l'élaboration d'un type nouveau d'édifice » en suivant trop fidèlement dans son exposé les traités hellénistiques, et qu'« un théâtre construit, pour l'ensemble des données significatives, selon les rapports vitruviens, est une vue de l'esprit, qui ne se rencontre en tout cas nulle part en Italie. »

65. *Non ego inornata et dominantia nomina solum/ uerbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo* (« Pour moi, Pisons, je ne me contenterai point de parler sans figures, n'employant que le nom et le verbe propres, s'il m'arrive d'écrire des drames satyriques... » [trad. Villeneuve, C.U.F.]).

dans le cas de Vitruve, on n'a pas manqué de justifier l'étrangeté du texte par une dépendance étroite par rapport aux traitements grecs : en défenseur des formes littéraires grecques traditionnelles, Horace aurait imaginé un modèle dramatique, celui du juste milieu. L'explication est séduisante, mais insuffisante. Quelques remarques s'imposent. Horace ne traite pas du drame satyrique à l'endroit où l'on pouvait l'attendre, après la comédie et la tragédie, mais dans une partie consacrée au lyrisme, ce qui signifie qu'il n'entend pas nécessairement en traiter comme d'un troisième grand genre, mais comme d'une pratique dramatique qu'il ne situe pas sur le même plan que les grands « genres » classiques⁶⁶. Dans son développement sur la langue et le ton, il situe cette pratique par rapport à des exemples concrets (les personnages cités rappellent ceux d'une comédie de Cécilius). Plusieurs témoignages semblent confirmer l'existence, à Rome, de comédies « satyriques » au sens large, c'est-à-dire non plus seulement « comportant des satyres ou des chœurs de satyres », mais « burlesques » et « parodiques »⁶⁷ : Athénée rappelle que Sylla⁶⁸, grand amateur de mimes et de danseurs, composa des σατυρικὰ κωμωδίαι, et des travaux convaincants⁶⁹ ont montré qu'il ne s'agissait pas de « satires » mais plutôt d'un genre dramatique populaire, l'Atellane, qui connaissait à cette période une grande vogue : les textes de Pomponius, auteur d'atellanes littéraires au début du I^{er} siècle av. J.-C., ont effectivement reçu la dénomination de *satyrica*⁷⁰. L'hypothèse est confirmée par les textes des grammairiens qui établissent une équivalence claire entre drame satyrique et atellane⁷¹, Horace évoque bien toutefois des chœurs de

66. Cf. les remarques importantes de O. BRINK, *Horace on Poetry – The Ars Poetica*, Cambridge, 1971, p. 494-495 : Horace ne traite pas des *Satyri* comme définissant un genre dramatique particulier mais comme de personnages. On trouve des Satyres isolés du contexte des genres dramatiques dans la *pompa* précédant les *ludi*, décrite par Denys d'Halicarnasse (7, 71, 1) citant Fabius Pictor. Ils effectuent des danses parodiques et burlesques.

67. La réinterprétation hellénistique du drame satyrique en faisait un genre à la fois « burlesque » et « satirique ». C'est en tout cas ce que montre C. A. VAN ROOY, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, 1965, chap. VI.

68. 6, 261c. L'auteur rapporte le témoignage de Nicolas de Damas (historien de l'époque d'Auguste).

69. Cf. ULLMAN, *Studies of Philology*, 17, 1920, p. 398.

70. Parmi ces *satyrica*, Porphyryon mentionne une *Atalante*, un *Sisyphé*, une *Ariane*, c'est-à-dire des parodies mythologiques rappelant les hilarotragédies de Rhinton.

71. Diomède, (*G.L. KEIL*, I, 482), cite les *satyrica* parmi les quatre genres dramatiques grecs (le quatrième étant le mime), mais cette catégorie disparaît dans la

satyres. Les farces mythologiques pouvaient-elles inclure des chœurs de satyres ? Horace songe-t-il, plus largement, à des divertissements campaniens et à des genres populaires en pleine expansion, comme certains mimes dansés parodiques (dont il témoigne ailleurs, en particulier dans ses *Satires*)⁷². Il songe peut-être à de nouvelles formes théâtrales contemporaines dont il prévoit le succès et dont il prône une interprétation littéraire de ton élevé⁷³. Cela est difficile à déterminer. La place médiane que le poète assigne aux chœurs de satyres indique-t-elle qu'Horace concevait le genre (le drame satyrique lui-même ou les parodies mythologiques ?) comme un genre « intermédiaire » ? Ne retrouve-t-on pas plutôt, à propos de genres populaires, les conseils de bon goût et de μεσότης (notions chères au poète), déjà mentionnés pour la comédie ?

*

* *

La période impériale connut, en Grèce comme à Rome, un engouement pour les spectacles populaires que nous ne pouvons négliger dans le cadre d'une réflexion sur les genres. Les rhéteurs grecs, Lucien au II^e siècle, Libanios au IV^e, Chorikios au V^e, ont entrepris des éloges ou des défenses de genres à la fois méprisés et prisés du public, la pantomime et le mime, qui s'appuyaient sur une définition et une théorisation de ces pratiques dramatiques. Marie-Hélène Garelli-François présente la pantomime comme une pratique spectaculaire qui échappe au classement traditionnel des genres, relevant à la fois de l'orchestrique et du drame. Alberto Canobbio s'intéresse à l'influence du mime sur la satire et l'épigramme, dans une étude précisément consacrée à Martial, et Bernard Schouler

liste « équivalente » des genres latins où le grammairien mentionne à sa place l'Atellane.

72. Cf. *Satires* I, 5, sur le voyage à Brindes qui fait référence, en Campanie, à des représentations contemporaines où des acteurs auraient dansé un rôle de Cyclope berger dansant :

*pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat ;
nil illi larua aut tragicis opus esse coturnis.*

« Il lui demandait de danser le Cyclope berger, disant qu'il n'aurait besoin ni d'un masque ni des cothurnes tragiques. »

Ce passage fut, lui aussi, abondamment commenté. On l'a interprété comme un témoignage sur la naissance de la pantomime, sous sa forme gaie.

73. Sur ce traitement littéraire et le ton élevé systématiquement prôné par Horace, cf. A. LA PENNA, « Orazio, Augusto e la questione del teatro latino », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1950, p. 143-154.

éclaire notre lecture d'un texte peu connu, la défense du mime par Chorikios.

L'histoire du théâtre antique ne s'arrête pas à l'Antiquité : elle informe aussi les genres dramatiques modernes, qui se constituent parfois comme parodie, imitation, écart, par rapport à une tradition librement interprétée. C'est pourquoi une pièce comme l'*Alceste* d'Euripide, qui paraît relever à la fois de la tragédie et du drame satyrique⁷⁴, devait trouver une deuxième jeunesse au pays de Shakespeare, en particulier sous forme parodique, comme le montre dans ce volume Fiona Macintosh. Enfin, nous avons pensé qu'il convenait de terminer notre chemin d'un genre à l'autre en musique, par une seconde incursion dans le domaine de la réception, une étude de Charles Delattre sur le « galop des genres » chez Offenbach.

74. Cf. *Euripide : Alceste ; du texte à la scène, Actes de la Table ronde internationale, 23 Mai 1997*, Toulouse, 1998.

LE DRAME SATYRIQUE ESCHYLÉEN

par Philippe YZIQUEL

L'objet de cette étude est de présenter une synthèse rapide sur la signification des drames satyriques composés par Eschyle, dans leur relation avec les tragédies auxquelles ils étaient associés. Le caractère fragmentaire de ces pièces et la difficulté qui existe à reconstituer les tétralogies présentées aux Grandes Dionysies ne doivent pas faire obstacle à une tentative de compréhension de l'œuvre d'Eschyle considérée dans son intégrité : pour les Athéniens comme pour nous, Eschyle est le premier des grands tragiques, mais il était aussi renommé pour l'art avec lequel il abordait les mythes anciens dans le cadre du drame satyrique¹. Il s'agit donc d'abord de faire l'inventaire de ce que nous pouvons définir comme constituant l'ensemble des drames satyriques d'Eschyle, puis de tenter de comprendre quelles relations peuvent s'établir entre l'ampleur de la trilogie tragique et la réflexivité burlesque d'un genre qui reprend les thèmes mythiques de la tragédie. Nous privilégierons quatre

1. Les termes « satyre » et « satyrique » n'apparaissent pas dans l'*Index Aeschyleus* de G. ITALIE, Leiden, 1964. La renommée du poète est attestée par Pausanias (II, 13, 6) et Diogène Laërce (II, 133) et s'inscrit dans le contexte plus large de la dimension dionysiaque du théâtre d'Eschyle. La distance qui sépare la conception ancienne du théâtre grec et la sensibilité moderne se révèle dans la place marginale que les études modernes tendent à accorder au drame satyrique (abordé le plus souvent comme un fossile expliquant l'origine de la tragédie, mais auquel on refuse le statut de genre autonome intégré à la vision tragique) : l'insuffisance des documents n'est pas seule en cause ; il semble que les modernes éprouvent de la difficulté à admettre le jeu complexe et chatoyant auquel se livrent les auteurs anciens dans leur approche de la mythologie ; voir R. BUXTON, *La Grèce de l'imaginaire : les contextes de la mythologie*, tr. fr. Paris, 1996 (1^{ère} éd. 1994) : « La pluralité est un trait caractéristique de la mythologie grecque » (p. 52) ; et les fines remarques d'A. WARTELLE, qui restituent au drame satyrique eschyléen toute sa grandeur (*Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, Paris, 1971, p. 335-336). Sur le drame satyrique eschyléen, voir la bibliographie en annexe de notre étude.

dramas satyriques dont les fragments peuvent être associés, selon des modalités différentes, à des tragédies conservées : *Prométhée pyrkaeus*, *Protée*, *Amymoné* et la *Sphinx*.

poétique du drame satyrique

La question du drame satyrique peut être abordée selon deux perspectives, diachronique et synchronique. La première met l'accent sur l'influence que des cérémonies et des spectacles dionysiaques ont pu exercer aux origines de la tragédie (même si, inversement, le modèle fourni par la tragédie a pu à son tour accompagner le développement du drame satyrique) ; la seconde considère la pratique du drame satyrique dans le contexte précis des concours tragiques au temps d'Eschyle. Dans notre perspective, ce n'est pas tant l'évolution du phénomène satyrique en relation avec la tragédie qui importe, que la signification que nous pouvons lui conférer, en nous interrogeant sur la portée que pouvait revêtir, aux yeux d'Eschyle et des spectateurs, la présence de ce spectacle satyrique dans le contexte tragique : quelle que soit l'apparence physique des satyres et leur lien avec l'univers dionysiaque, les traits suivants devaient continuer à être perçus au temps d'Eschyle : permanence de la signification dionysiaque du théâtre, tension entre la dimension prégnante des mythes et la distance critique fondée chez le spectateur sur le double sens du comique burlesque et du merveilleux, enfin, chez le poète, conception unitaire du monde ; dans le drame satyrique, « le côté mythique est maintenu par le recours au chœur des silènes », reconnaît B. Snell, même lorsqu'il considère que la tragédie se détache du culte dionysiaque².

La présence du drame satyrique dans le contexte de la représentation tragique pose alors deux séries de questions : la première concerne l'importance quantitative accordée à ce type de pièces et la valeur qui lui fut concédée par ses créateurs ; la deuxième vient perturber la conception que nous pouvons avoir de la tragédie, car il nous faut accepter que les dieux et les héros, dont l'action a retenu l'attention du poète pour développer sa vision du monde et nourrir ses spéculations, puissent faire l'objet d'un traitement burlesque, sans que l'adhésion aux croyances religieuses en soit affectée, sans non plus que la majesté du genre tragique en soit altérée. Ce genre en apparence mineur, éprouvé par l'érosion du

2. B. SNELL, *La découverte de l'esprit*, tr. fr. Combas, 1994 (1^{ère} éd. 1947), p. 143.

temps, peut susciter une réflexion sur les modalités de la croyance dans la réalité des mythes autant que sur la complexité de la sensibilité tragique. A la différence de la comédie, qui peut exploiter les ressources de la parodie parce qu'elle n'est pas la contemporaine de la tragédie eschyléenne et qu'elle évolue dans un espace mental qui lui est extérieur, le drame satyrique à l'époque d'Eschyle vient s'inscrire dans une relation symbiotique de simultanéité par rapport au genre tragique, en dehors duquel il ne peut pas exister³. Il mérite donc de retenir l'attention parce qu'il permet d'entrevoir le dynamisme de la pensée poétique à l'œuvre dans l'espace du mythe, qu'il dévoile des facettes mineures mais complémentaires du génie de chaque auteur et qu'il ouvre des perspectives sur le fonctionnement de la dramaturgie tragique.

Rappelons brièvement les caractéristiques du drame satyrique : une pièce plus courte qu'une tragédie (le *Cyclope* d'Euripide fait 709 vers), jouée en quatrième position à la fin de la journée accordée à chaque poète, après la trilogie ou le groupement des trois tragédies autonomes ; le drame satyrique obéit à la même structure que la tragédie, mais cultive une liberté de style et de métrique. Il introduit le spectateur dans un espace imaginaire, sauvage, hanté par ces êtres mythologiques que sont les satyres et habités par les dieux et les héros des mythes tragiques⁴ ; aucune identification avec la réalité quotidienne n'est donc envisageable, à la différence de ce qui se passe avec la comédie⁵. Le drame satyrique a peu à voir avec la comédie, et s'il est peut-être excessif de voir en lui une « tragédie qui s'éjouit », cette expression d'un auteur ancien a le mérite de replacer le drame satyrique dans son horizon culturel légitime, celui de la tragédie⁶.

3. Il semble que la nécessité de ce lien entre tragédie et drame satyrique aille en s'estompant : chez Euripide une tragédie légère comme *Alceste* peut tenir lieu de quatrième moment de la tétralogie, tandis qu'au IV^e siècle un drame satyrique unique est joué pour l'ensemble du festival (A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962², p. 125). Cette évolution nous semble comparable à celle qui voit le passage de la trilogie eschyléenne au groupement de trois tragédies autonomes.

4. Voir P. VÖLKE, « Ambivalence, médiation, intégration : à propos de l'espace dans le drame satyrique », *Études de lettres*, Lausanne, avril-juin 1992, 33-58.

5. Sur les rapports entre la tragédie et la comédie, voir Jean-Claude CARRIÈRE, *Le carnaval et la politique*, Paris, 1979, p. 17-26. Pour une présentation du drame satyrique, voir l'introduction de l'édition de R.A.S. SEAFORD, *Euripides Cyclops*, Oxford, 1988, p. 1-48.

6. Démétrios de Phalère, *Περὶ ἑρμηνείας*, 169 : « τραγωδία παίζουσα » ; voir A. WARTELLE, p. 20 ; et P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976, p. 294 : « Créé par les poètes tragiques, joué par les

La personnalité mythique et dramatique des satyres opère la synthèse de différents éléments appartenant au cheval et au bouc, empruntés à des traditions multiples⁷ : ce sont des êtres hybrides, dotés d'une queue, d'un sexe ithyphallique démesuré, d'un menton et d'oreilles de bouc (auquel le frgt**207 fait allusion). L'image qui se dégage des satyres dans les différents drames satyriques que nous connaissons est celle d'êtres partiellement étrangers à la nature humaine : aucune cupidité, mais une paresse que compense seule leur frénésie sautillante qui trouve à s'exprimer dans leur avidité insatiable de sexe et de vin ; aucune malice, mais une pensée amoralisée et gaffeuse qui connaît la ruse et échoue dans ses projets ; une connaissance de certaines règles divines, qui font d'eux les membres du cortège de Dionysos, et une tendance à s'affranchir de toute règle ; enfin, et c'est par là qu'ils sont plus proches des divinités que des mortels, en accord inné avec le monde sauvage dont ils sont partie intégrante, ils incarnent un élan vital qui participe du

acteurs tragiques, le drame satyrique apparaît comme un hommage de fidélité rendu aux sources du théâtre ». Par ailleurs F. LASSERRE (« Le drame satyrique », *RFIC* 101, 1973, 273-301) réfute l'interprétation convenue du drame satyrique burlesque destiné à apporter une forme de délassement ; la représentation des vices des satyres vise en fait à définir par antithèse les vertus recherchées par les Athéniens de cette époque : « le poète tragique avait conscience d'achever dans le drame satyrique la leçon de morale commencée dans la tragédie » (p. 300). Cette interprétation permet de restituer le drame satyrique à son environnement tragique, au lieu d'en faire un double de la comédie ; cependant la finalité de la tragédie et celle du drame satyrique ne résident pas dans une intention didactique qui leur serait extérieure, mais se situent en eux-mêmes, dans la constitution d'un monde poétique intérieur. Ramener le drame satyrique à une visée édifiante reviendrait à négliger les aspects ludiques et religieux de ce genre : l'exemple des *Limiers* de Sophocle vient montrer que les satyres ne sont pas des imposteurs affectant de posséder les qualités inhérentes aux hommes libres, mais des êtres mythiques incarnant une forme de vitalité qui demande à être contrôlée et qui est déterminée par d'autres lois que celles qui prévalent dans la cité démocratique.

7. P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, 1982⁷ (1^{ère} éd. 1951), p. 416. La première mention des Satyres chez Hésiode est dépréciative, « l'engeance des Satyres nuls, incapables », mais leur association avec les Nymphes des montagnes et les Courètes amateurs de jeux et de danse révèle le champ de leurs attributions (frgt 10a, v. 17-19, trad. Ph. BRUNET, *Hésiode. La Théogonie, Les Travaux et les Jours, Fragments*, Paris, 1999, p. 196) ; voir L. GERNET et A. BOULANGER, *Le génie grec dans la religion*, Paris, 1970 (1^{ère} éd. 1932), p. 71 et 99 ; *L'Hymne hom. à Aphrodite*, v. 256-263 évoque les amours des Nymphes et des Silènes, distingués des Satyres (dans ce contexte nous gardons la majuscule pour indiquer que, pour les auteurs de ces poèmes, ces êtres devaient être perçus comme formant un groupe défini).

mouvement universel, que seul le culte dionysiaque vient tempérer⁸. C'est la conjonction de ces aspects burlesques et de ces caractéristiques d'ordre sacré, étrangères à l'être humain, qui définit la personnalité dramatique et orchestrale des satyres.

Eschyle auteur de drames satyriques

Dans son ouvrage consacré aux fragments d'Eschyle, Stefan Radt présente les hypothèses concernant la place des drames satyriques au sein des tétralogies⁹. Cinq drames satyriques sont replacés avec certitude : un *Prométhée* (identifié au *Prométhée Πυρκαεύς*) pour la tétralogie de 472 à laquelle appartiennent les *Perses* ; la *Sphinx* dans la tétralogie thébaine de 467 ; *Protée* dans l'*Orestie* de 458 ; *Lycurgue* à la fin de la *Lycurgie* ; *Amymoné* dans la tétralogie de 463 consacrée au mythe des Danaïdes. Par ailleurs six autres pièces font partie de la liste des drames satyriques attestés : les *Pêcheurs au filet* (*Diktyouloï*) en rapport avec le mythe de Persée), les *Isthmiastes* (ou *Théoroï*), *Circé*, *Kerkyon*, les *Hérauts*

8. La présence des satyres et des ménades dans le cortège dionysiaque manifeste un aspect du dionysisme, « le délire joyeux et libérateur » (F. FRONTISI-DUCROUX et J.P. VERNANT, « Figures du masque en Grèce ancienne », dans : J.P. VERNANT et P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. II, Paris, 1985, p. 40). Le drame satyrique offrirait alors un espace formel où l'étrangeté exaltante et dangereuse de ces forces extérieures à l'homme serait stylisée et intégrée à l'ordre civique. Il resterait encore à préciser la notion de « nature » : pour les modernes, héritiers de la réflexion grecque sur la φύσις, la nature se distingue aussi bien du domaine divin que du domaine anthropologique, ce qui permet une réduction de la figure du satyre à celle de quelque esprit des forêts ; pour les Anciens, il n'est pas sûr que ces distinctions soient pertinentes : leur vision du monde, au moins jusqu'à la révolution intellectuelle du V^e siècle, repose sur d'autres distinctions, et si l'enquête sur la φύσις a déjà commencé, elle ne s'inscrit pas contre les structures de la pensée mythique, mais elle les repense ; dans le cadre de cette pensée religieuse, les satyres peuvent être appréhendés de façon plus nuancée : comme les nymphes, les satyres appartiennent à une catégorie située dans le champ du polythéisme, mais à la différence des divinités, « ils font partie d'une sphère "naturelle", d'un secteur de la "nature", sur lequel, en revanche, le véritable dieu agit souverainement », selon D. SABBATUCCI, *Essai sur le mysticisme grec*, Paris, 1982 (1^{ère} éd. 1965), p. 201. L'exhibition du phallos par les satyres peut alors être comprise à la fois comme un élément de comique et le symbole de leur activité luxurieuse, mais aussi comme l'emblème de leur appartenance au monde dionysiaque et doit être mise en rapport avec la phallagogie lors de la procession des Grandes Dionysies.

9. Stefan RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 3 : *Aeschylus*, Göttingen, 1985, p. 111-119 (cité : Radt). Voir aussi H.J. METTE, *Die Fragmente des Tragödien des Aischylos*, Berlin, 1959 (cité : Mette).

(*Kerykes*), et le *Lion* (*Leon*, parfois identifié aux *Hérauts* et associé au mythe des Epigones ou à Héraclès).

Les indications numériques relatives à l'ensemble de l'œuvre d'Eschyle permettent également de reconnaître l'existence d'autres drames satyriques : soixante-treize titres de pièces apparaissent dans le Catalogue (sans compter l'hypothèse d'une colonne perdue dans le manuscrit, qui aurait comporté d'autres titres) ; de son côté la Souda mentionne l'existence de quatre-vingt-dix tragédies ; enfin la Vie d'Eschyle évoque soixante-dix drames et environ cinq drames satyriques. En tenant compte de la structure tétralogique des pièces, on peut donc aboutir à une estimation d'une vingtaine de drames satyriques, dont certains pourraient être présents dans la liste des titres que nous possédons¹⁰.

Des suggestions ont donc été proposées pour tenter de compléter cette liste et l'on a pensé reconnaître des drames satyriques dans les pièces suivantes : *Argô* et les *Cabires* (mythe des Argonautes) ; les *Évocateurs d'âmes* (*Psychagogoï*) et les *Ramasseurs d'os* (*Ostologoï*) associés à l'histoire d'Ulysse ; les *Nourrices* (tétralogie consacrée à Dionysos) ; *Callistô* ; les *Propompoï* ; *Sisyphé* ; *Ixion* ; *Glaucos marin* ; les *Thalamopoïoï* ; les *Phorkides*, enfin la pièce à laquelle appartient la réplique prononcée par Diké (frgt 281a)¹¹. Le fait que plusieurs titres soient proposés pour occuper la place du drame satyrique dans des groupements relatifs à un mythe précis incite cependant à la prudence : comment, par exemple, à moins de concevoir deux tétralogies consacrées à Persée, concilier l'hypothèse

10. Voir A. WARTELLE, p. 19-39 ; D.F. SUTTON, « A Handlist of Satyr Plays », *HSPh* 78, 1974, 107-143, en particulier p. 123-130 ; aux onze drames satyriques attestés, il ajoute les *Ostologoï*, *Sisyphé Petrokylistes* (à distinguer éventuellement de *Sisyphé Drapetes*), et la pièce consacrée à Diké (une lecture du *POxyr.* 2254, frgt **4511, classé par Radt dans les *dubia* p. 469, associé à cet ensemble une hypothétique pièce à sujet troyen) ; les pièces dont il n'est pas possible d'affirmer la nature satyrique sont *Glaucos marin*, *Callistô*, *Sisyphé Drapetes* (s'il doit être distingué de l'autre *Sisyphé*) et les *Nourrices*. Voir aussi R.G. USSHER, « The Other Aeschylus. A Study of the Fragments of Aeschylean Satyr Plays », *Phoenix* 31, 1977, 287-299. Sur l'ensemble des pièces, H.J. METTE, *Der Verlorene Aischylos*, Berlin, 1963 (cité : H.J. METTE).

11. Conjectures signalées par Radt, p. 135 (*Argô*), 142 (*Glaucos marin*), 193 (*Thalamopoïoï*), 210 (*Ixion*), 215 (*Cabires*), 291 (*Ostologoï*), 321 (*Prométhée pyrkaeus*), 331 (*Propompoï*), 337 (*Sisyphé*), 350 (*Nourrices*), 361 (*Phorkides*), 371 (*Psychagogoï*), 380 (frgt 281a relatif à Diké). Il faut encore y ajouter *Néméa* (attribuée, comme les *Hérauts* et *Kerkyon*, à la tétralogie des Epigones), les *Xantriaï* et *Sémélé* (occupant dans certaines reconstitutions la place des *Nourrices*, ce qui est peu convaincant).

des *Phorkides* comme drame satyrique et la présence des *Tireurs au filet* ?

LES DRAMES SATYRIQUES ATTESTÉS

Prométhée pyrkaeus

Prométhée pyrkaeus semble bien devoir être identifié au *Prométhée* satyrique qui venait succéder à la trilogie couronnée en 472, à laquelle appartiennent les *Perses*¹². Ce drame satyrique se trouve donc associé à la fois à une trilogie dont l'unité est difficile à percevoir et, de façon transversale, à un autre ensemble, prestigieux, la Prométhie. L'interprétation de cette pièce peut alors apprécier la rencontre de Prométhée et d'un chœur de satyres en relevant d'éventuels traits communs à d'autres drames satyriques et confronter le traitement tragique du mythe de Prométhée à sa transposition satyrique¹³.

Les fragments conservés font allusion à la rencontre entre les satyres et Prométhée en train de travailler à quelque activité en rapport avec le feu. La lascivité des satyres incitait l'un d'eux à vouloir étreindre cet être séducteur et insaisissable qu'est la flamme, malgré la mise en garde de Prométhée : « Bouc, veux-tu donc par

12. H.J. METTE, p. 11-14 ; R.G. USSHER, p. 291-292 ; B. DEFORGE, *Eschyle poète cosmique*, Paris, 1986, p. 74-77. L'unité du regroupement de 472 a été étudiée par A. MOREAU, « La tétralogie des *Perses* a-t-elle une unité ? », *Cahiers du GITA* 7, 1992-1993, p. 138-141, qui suggère plusieurs rapprochements, d'abord autour du mot γέγελον, « menton », commun à *Pe.* 1056 et au frgt **207, puis autour du thème du feu et des cérémonies qui lui sont consacrées après les guerres médiques, enfin dans l'analogie qui s'établit entre la figure de Phinée et celle de Prométhée.

13. L'existence du drame satyrique consacré à Prométhée ne peut pas manquer de soulever l'inopportune question de l'authenticité de *Prométhée enchaîné* ; S. SAÏD, *Sophiste et tyran*, Paris, 1985 conclut à l'authenticité, p. 79, suivie par A. MOREAU, *Eschyle. La violence et le chaos*, Paris, 1985, p. 16, ainsi que par B. DEFORGE, p. 69 ; nous partageons entièrement ce point de vue. En ce qui concerne le rapport entre le drame satyrique de 472 et la trilogie prométhéenne, la délicate question de la chronologie est essentielle : si l'on adopte une date tardive pour la *Prométhie*, proche de l'*Orestie*, la fidélité d'Eschyle au mythe de Prométhée est constante (cet intérêt est d'ailleurs un indice supplémentaire en faveur de l'authenticité) ; voir L. SÉCHAN, *Le mythe de Prométhée*, Paris, 1985² (1^{ère} éd. 1951), p. 46-48.

hasard pleurer ton menton ? »¹⁴, mise en garde insuffisante, puisque le frgt 205 fait allusion à des bandes de lin qui servaient de pansement : « des tissus de lin, de la poix et de grandes bandes de lin écru »¹⁵.

Ces premières indications suggèrent l'esprit qui anime la pièce : contraste entre l'activité réfléchie, la maîtrise technique de Prométhée, et l'agitation désordonnée des satyres, qui ne trouve à s'employer que pour les lancer dans des entreprises lubriques ; un jeu de scène peut s'établir autour du spectacle fascinant et ondoyant de la belle flamme domptée par Prométhée ; pour autant, le désir lascif des satyres n'est pas gratuit : leur élan instinctif constitue une sorte d'hommage, à la fois redoutable et naïf, à la puissance et à la beauté du feu, en un mouvement qui rappelle le frgt 288 : « je redoute fort le destin insensé du papillon »¹⁶. Mais il contribue aussi à mettre en valeur l'activité intelligente du dieu philanthrope qui dépasse et canalise la puissance sauvage de la flamme ; là où le satyre, sur le mode burlesque de l'appétit sexuel, ne connaît qu'une réponse naturelle et dynamique, Prométhée, venu éclairer les hommes, adopte une démarche indirecte, faite d'esquive et de prévoyance. Sur un mode mineur, c'est donc aussi un éloge de l'activité créatrice et démiurgique qui se trouve énoncé ; il ne faut pas pour autant réduire l'activité de Prométhée à celle d'un technicien : ce que les métaphores suggèrent, c'est que cet éloge de l'activité humaine vient s'inscrire dans un cadre mental qui est aussi celui de la pensée mythique.

14. Frgt **207, Radt p. 327 ; le premier mot, *πράγος*, est ici compris comme un vocatif (les ** rappellent que l'attribution du frgt n'est pas certaine dans l'édition de Radt).

15. Frgt 205, Radt p. 327 ; le texte est obscur : voir E. VOGT, « Pech als Brandsalbe bei Aischylos. Zu fr 205 Nauck² = 457 Mette », *Hermes* 91, 1963, 117-120, qui défend la lecture traditionnelle de la poix comme baume contre les brûlures, mais une correction de Wilamowitz suggère « charpie » à la place de « poix » ; certains commentateurs ont cru voir dans ce fragment une allusion à d'autres techniques enseignées par Prométhée, comme la construction navale. Un troisième fragment (frgt 187a, Radt p. 302) pourrait également relever d'une mise en garde humoristique adressée aux satyres : le terme *πέμφιξ*, un « terme poétique, rare, expressif » selon A. WARTELLE (p. 256), désignerait peut-être une projection de vapeur ou d'eau bouillante. A la Renaissance La Boétie cite l'exemple du satyre épris du feu dans son *Discours de la servitude volontaire*, associé au motif du papillon et de la flamme, dont l'origine est attribuée à Pétrarque (*Rime* 19), mais qui rappelle aussi le frgt 288 (L. Desgraves, *Œuvres complètes d'Estienne de La Boétie*, vol. 1, Bordeaux, 1991, p. 95).

16. Frgt 288, Radt p. 387, Wartelle, p. 270 ; on a pu attribuer cette phrase à Prométhée, répondant au satyre.

Le jeu de scène qui voit un satyre tenter d'étreindre une flamme est comique parce qu'il repose sur l'ignorance maladroite opposée à l'intelligence du spectateur ; sa réussite provient de ce qu'il intègre entièrement les données traditionnelles relatives au satyre et les traits significatifs du mythe de Prométhée. Sur un autre plan, la finesse des observations et des traits d'esprit s'articule aux exigences du drame satyrique : il est attendu que les satyres manifestent leur ignorance devant un phénomène inconnu, et que leur pusillanimité le dispute à leur lubricité naïve ; c'est bien ce qui se produit autour du feu. Enfin la vision métaphorique qui se trouve mise en œuvre dans le drame satyrique reste fondamentalement la même que celle qui se déploie dans les tragédies, même si la tonalité est différente : ainsi le processus d'animisation du feu renvoie à des motifs eschyléens : le signal qui annonce la chute de Troie est une grande langue de flamme, littéralement une « barbe » (φλογὸς μέγαν πώγωνα)¹⁷ ; deux autres passages dotent le feu d'une mâchoire : le chœur rappelle à Oreste que « la dent féroce du feu (πυρὸς μαλερὰ γνάθος) ne dompte pas l'âme du mort », tandis que Prométhée annonce une éruption volcanique dont les « fleuves de feu iront dévorer, de leurs dents sauvages (ἀγρίαις γνάθοις), les plaines de Sicile »¹⁸.

La structure du frgt **204b, deux strophes qui semblent se correspondre, suivies d'un *epithymion* rappelle l'importance de la dimension chorale du drame satyrique, si ces fragments se rapportent bien à *Prométhée pyrkaeus*¹⁹. Le chœur célèbre le feu et le foyer, manifestations de la civilisation naissante²⁰. Appliqué à Prométhée, le

17. Ag. 306 ; voir J. DUMORTIER, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, 1935, p. 201.

18. *Cho.* 324-325 ; *Pro.* 367-369.

19. Frgt **204b-d, Radt p. 322-326, qui les attribue, avec réserve, à *Prométhée pyrkaeus* ; Mette p. 127 les classe avec les fragments de *Prométhée délivré* et y insère le frgt 379 (Radt p. 431) : « Vous, entourez l'autel et la clarté du feu, et, en une ronde infinie, adressez vos prières... » ; (trad. dans J. GROSJEAN et R. DREYFUS, *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*, Paris, 1967, p. 975-976).

20. Peut-on enfin déduire de la présence de quelques mots isolés que le passage joue sur l'équilibre qui s'instaure entre le monde sauvage des bergers (v. 18), des bois (v. 24), des prairies (frgt **204c, v. 2), et le monde civilisé du foyer et des activités artisanales ? Le feu semble tenir en respect le froid de la saison hivernale (v. 13-14 : ἐλπὶς ὠρίον χεῖματος). Par ailleurs d'autres termes suggèrent un espace de rêveries, si les reconstitutions sont correctes, ainsi l'adjectif νυκτίπλαγκτον, surtout s'il s'accorde à ὄρχημα[(**204d, col.5), évoquerait des danses nocturnes ; l'adjectif est employé pour désigner les veilles (Ag. 12), les combats de nuit (Ag. 330), les terreurs nocturnes qui réveillent Clytemnestre (*Cho.* 524) et les courses de la nourrice (*Cho.* 751). Il serait hasardeux de tirer des

terme φερέσβιος (v. 12) exalte les vertus de l'inventeur du feu, si on le rapproche d'un autre fragment, où il qualifie le don par excellence de Déméter, l'épi de blé, signe, avec la vigne et l'olivier, de la vie humaine civilisée²¹. Par ailleurs la reprise de l'expression hésiodique au v. 3 permet de mesurer l'ampleur des changements dans le traitement du mythe, d'Hésiode à Eschyle : la présence du feu parmi les mortels n'est plus l'aboutissement audacieux d'un acte de révolte, mais un motif de réjouissances sereines²². Dans ce contexte, les amours des êtres sauvages se parent de nuances adoucies. Le vocabulaire du chant et de la danse (v. 1, χορεύει ; v. 7, χορούς ; v. 9-10, ὕμνον... μολπάσειν ; v. 13, χορεύσειν) vient tempérer l'agitation initiale²³. La flamme cesse d'être l'objet du désir imprudent et déréglé des satyres pour devenir l'inspiratrice des chants et des danses interprétés par les nymphes, les naïades et les satyres, que le spectacle réitère, en un jeu de miroirs où le temps du mythe et celui de la représentation se font écho : il appartient aux êtres du cortège dionysiaque, habituellement étrangers au monde des hommes, de célébrer le bienfaiteur des mortels (v. 11)²⁴.

Protée

Le drame satyrique qui achevait l'*Orestie* ne nous est connu que par de minces fragments²⁵. Le sujet en est emprunté à l'épisode homérique de la rencontre entre Ménélas et le Vieux de la Mer,

conclusions sur des restitutions aussi fragiles, mais cet exemple d'un adjectif composé spécifiquement eschyléen confirmerait que les résonances du style tragique ont leur place dans le drame satyrique.

21. Frgt 300, Radt p. 394.

22. Hésiode, *Théog.* 566 : ἀκαμάτοιο πυρὸς τηλέσκοπον αὐγῆν ; et frgt **204b, v. 3 : πυρὸς ἀκάματον αὐγάν.

23. Voir aussi **204c, v. 3 et **204d, col. 5, v. 3.

24. Le frgt **207a (Ó Hésiode, *Trav.* 89, Radt p. 328), fait allusion à un épisode du mythe de Pandora qui pourrait aussi concerner le Prométhée eschyléen : les satyres transmettaient la jarre des maux à Prométhée qui la confiait à Epiméthée, en lui enjoignant de refuser tout don de Zeus ; Epiméthée ne tenait pas compte de ce conseil et accueillait Pandora, qui était alors en mesure d'ouvrir la jarre des maux ; le frgt 369 (Radt p. 426) fait allusion à Pandora, « femme mortelle issue d'une semence d'argile modelée ».

25. Frgt 210-215, Radt p. 331-333 ; H. J. Mette, p. 76-77 ; R.G. Ussher, p. 290-291 ; et B. Deforge, p. 101-102. A. Wartelle p. 166 constate qu'au II^e siècle av. J.-C., l'*Orestie* n'est plus accompagnée de son drame satyrique, peut-être parce que le lien avec la trilogie était perçu comme trop ténu.

Protée²⁶. On peut supposer que Ménélas, retenu sur les rivages égyptiens de l'île de Pharos par l'absence de vents favorables, parvenait à se concilier la faveur d'Eidothéa, la fille de Protée, dont le nom apparaît sous une forme abrégée, Εἰδῶ (frgt 212) ; sur ses conseils, il triomphait des métamorphoses de Protée, surpris au milieu de ses troupeaux de phoques, et il apprenait de ce personnage aux pouvoirs prophétiques comment apaiser les dieux qui empêchaient son retour, et quel avait été le sort des autres chefs achéens.

Cette double interrogation souligne le lien qui unit le sort de Ménélas à l'histoire des Atrides à Argos. Le frgt 214, ἀμάδα, nous a conservé la métaphore du « navire qui laboure la mer », et c'est cette étendue marine qui est au cœur de l'action tragique, car l'absence de Ménélas favorise les desseins criminels d'Egisthe et de Clytemnestre. Inversement, puisque le retour d'Agamemnon à Argos semble s'être bien effectué, le chœur des Argiens interroge anxieusement le Héraut sur le sort de Ménélas, ce qui constitue une forme d'ironie tragique (Ag. 617-633). La réponse du héraut ouvre les horizons d'une géographie mythique, renvoyant Ménélas aux extrémités de la Terre : « personne n'en a plus de nouvelles certaines, si ce n'est le Soleil, nourricier de la terre » (v. 632-633) ; l'élan du départ pour Troie, quand les Atrides formaient un couple puissant, n'est plus qu'un souvenir dans l'esprit des Argiens (v. 40-44). Le héraut achève son récit de la tempête qui a frappé la flotte achéenne par une nouvelle allusion au retour prochain de Ménélas, en étant conscient du caractère relatif de la situation de l'énonciateur (v. 675-679). Dans les *Choéphores*, après le matricide, Oreste évoque de nouveau le souvenir de Ménélas, dont le retour est envisagé de façon plus assurée (v. 1040-1042) : ce n'est plus le sort de l'oncle d'Oreste qui importe alors, mais l'exigence de clarté et de justice qui se fait jour à Argos ; n'ayant pu intervenir à temps pour protéger Agamemnon, Ménélas se voit attribuer un autre rôle, celui d'observateur qui rendra justice à l'action ambivalente d'Oreste.

Dans ce contexte, quel pouvait être la signification satyrique de Protée ? L'image de Ménélas et de son vaisseau encalminé sur les côtes d'Égypte possède des implications tragiques. Elle ouvre aussi de riches perspectives d'ordre mythique, puisque l'Égypte est une terre merveilleuse, où prend place, selon la Danaïde, la naissance

26. *Od.* IV, 349-586. Sur cet épisode, voir A. BALLABRIGA, *Les fictions d'Homère. L'invention mythologique et cosmographique dans l'Odyssée*, Paris, 1998, p. 56-59.

d'Epaphos. Les métamorphoses de Protée y trouvent donc un cadre approprié, tandis que la solitude de Pharos convient à l'évolution des satyres, habitués à hanter les rivages, comme dans les *Diktyoulkoï*. On peut alors admettre que les satyres pouvaient être concernés par l'entreprise de Ménélas à plusieurs points de vue : compagnons de Ménélas, ou captifs retenus contre leur gré par Protée, ils étaient intéressés au succès de l'Atride ; auxiliaires inefficaces, à l'image des satyres dans le *Cyclope* (v. 642), ils se montreraient fidèles à leur nature, s'ils prenaient peur devant un spectacle étrange, comme celui des métamorphoses du dieu marin, de la même façon que la vue du feu dans *Prométhée pyrkaeus* ou le son de la lyre dans les *Limiers* de Sophocle provoquaient leur étonnement.

Les fragments conservés sont d'interprétation difficile²⁷ : le frgt 210 développe une image que son caractère lacunaire rend pathétique, celle de la colombe infortunée, aux flancs brisés par les pelles à vanner²⁸. Il pourrait s'agir d'une comparaison, suggérant l'état d'amekhania où se trouve Ménélas, retenu dans l'Égypte riche en blé. Le frgt 211 fait allusion à un aliment marin, une sorte de saumure ou d'assaisonnement à base de poisson. Ces deux fragments peuvent aussi évoquer la disette qui s'installe parmi l'équipage, comme le rappelle le Ménélas homérique (IV, 463). Un autre fragment, dont l'attribution à Protée n'est pas assurée, mentionne enfin un filet à poissons ; le contexte s'y prête, mais le terme peut surtout être employé par Protée, soit de façon explicite, soit en style oraculaire, pour faire allusion au sort d'Agamemnon, reprenant ainsi un thème développé dans l'*Orestie*, celui de la robe dans laquelle Clytemnestre a pris au piège Agamemnon²⁹.

Les rares fragments conservés de *Protée* ne se caractérisent guère par leur aspect comique ; seul le rôle que l'on peut s'efforcer d'attribuer aux satyres, confrontés aux métamorphoses d'un dieu

27. Les frgt 213 et 215 sont constitués par deux gloses d'Hésychius, l'adjectif ἄλητοι, « terribles », et le verbe ἐπάσω, « se procurer ».

28. La précision de l'observation et l'empathie qu'elle traduit pour le règne animal pourraient être rapprochées de notations similaires, comme celle de « l'hiver tueur d'oiseau » (Ag. 563). Le sens de l'image dépend aussi de l'interprétation de la forme σιτουμένην, qui s'accorde avec φάβα, ou qui fait référence à un autre nom. L'adjectif μέσακτος, « brisé en son milieu », présente par ailleurs la particularité d'être homographe d'un autre adjectif, également eschyléen, signifiant « situé entre deux rivages » (Pe. 889) ; cette ambiguïté, renforcée par l'état fragmentaire de la citation, traduirait bien la situation de Ménélas, immobilisé entre deux rivages.

29. Frgt 375, Radt p. 429 : ἀμήχανον τεύχημα καὶ δυσέκλυτον, « l'invention sans issue et dont il est difficile de s'échapper » ; E. FRAENKEL, *Aeschylus'Agamemnon*, vol. III, Oxford, 1950, p. 513 ; A. Moreau, p. 78-79.

insaisissable, permet éventuellement de restituer la dimension légère de la pièce. Les quelques suggestions relatives à l'aventure de Ménélas en terre égyptienne montrent cependant que le lien entre les tragédies et le drame satyrique sont manifestes : le vocabulaire et les métaphores que l'on retrouve dans *Protée* peuvent être mis en relation avec la trilogie de l'*Orestie*, sans rupture de ton ; les allusions à Ménélas dans *Agamemnon* et les *Choéphores* tissent des liens entre des aspects complémentaires du mythe, en associant le destin des deux Atrides et en élargissant l'espace scénique : le souvenir de Ménélas autorise le chœur et Oreste à formuler une aspiration au rétablissement de l'ordre à Argos et constitue une manière d'échapper à l'oppression. L'exemple de l'*Orestie* permet donc de cerner l'une des fonctions du drame satyrique : il ne s'agit pas de détendre une atmosphère rendue accablante par le traitement dramatique d'un mythe oppressant, mais d'envisager la complexité du réel mythique sous toutes ses formes : si l'histoire des Atrides est atroce, elle n'est pas dépourvue, par certains aspects, d'un sens du merveilleux que les danses des satyres sur les rivages égyptiens savent mettre en évidence.

Amymoné

La trilogie de 463, consacrée au mythe des Danaïdes, fournit un bon exemple de la façon dont le drame satyrique reprend le thème de la tragédie³⁰. Selon les mythographes qui nous ont transmis cette histoire, Danaos chargea sa fille Amymoné, l'une des cinquante Danaïdes, de trouver de l'eau, alors que le pays souffrait de la sécheresse, à cause du courroux de Poséïdon ; au cours de sa quête, elle lança un trait sur un cerf et toucha accidentellement un satyre ; comme celui-ci tentait de lui faire violence, Amymoné implora la protection de Poséïdon, qui mit le satyre en fuite, avant de s'unir à elle et d'inventer les sources de Lerne³¹.

Les fragments conservés sont très peu étendus, mais s'inscrivent assez bien dans le contexte satyrique. Le frgt 13 joue sur le double sens du verbe γαμῆν, qui, à l'actif, signifie « prendre pour femme »,

30. Frgt 13-15, Radt p. 131-133.

31. Apollodore, *Bibl.*, II, 1, 4 ; Hygin, *Fab.* 169a ; voir P. Grimal, p. 34. Les récits diffèrent sur quelques points : selon les versions, le satyre n'est pas atteint par un javelot, mais découvre Amymoné endormie, Poséïdon apparaît sans avoir été invoqué et la source jaillit du sol frappé par son trident. Amymoné enfantera Nauplios, héros éponyme de la ville de Nauplie et ancêtre de Dictys et de Polydectès.

et au moyen, « épouser » (en parlant d'une femme) : l'emploi de ce verbe semble suggérer que c'est Poséïdon qui parle, plutôt que le satyre, dont l'intention n'implique aucune réciprocité : « il est de ton destin d'être épousée, et du mien de te prendre pour femme » ; mais le thème du mariage qu'un satyre cherche à imposer à une jeune femme apparaît aussi dans les *Diktyoulkoï*, quand Silène tente d'épouser Danaé (frgt 47a, v. 821-826). Le frgt 14 donne la parole à l'interlocuteur, quel qu'il soit, de l'irréprochable Danaïde, peut-être pour décrire ses onguents et ses essences parfumées à l'aide d'un mot rare, βάρκκαρις, et en souligner le pouvoir de séduction³² Le frgt 15 évoque en revanche les suites fâcheuses qu'aurait une union avec le satyre : l'expression θρώσκων κνώδαλα³³ signifie en effet « engendrant des bêtes monstrueuses ». La thématique est analogue à celle des *Diktyoulkoï*, quand Danaé s'effraie à l'idée d'être abandonnée aux étreintes des satyres : « dieux de ma race, me livrerez-vous à ces monstres ? », avec la reprise du terme κνωδάλοις (frgt 47a, v. 775)³⁴.

Le vocabulaire de ces rares fragments permet d'établir quelques relations entre les tragédies et le drame satyrique. Le verbe γαμεῖν fait écho au thème du γάμος qui domine les *Suppliantes* et, vraisemblablement (si l'on se rapporte aux frgts 43 et 44) l'ensemble de la trilogie³⁵. C'est pour fuir le mariage imposé par les Égyptiades que les Danaïdes sont venues à Argos. L'étreinte du satyre et le γάμος des Égyptiades relèvent d'une même logique,

32. R. G. USSHER, *op. cit.*, p. 290, remarque que de tels termes rares sont caractéristiques du style du drame satyrique. L'expression eschyléenne βάρκκαρις τε καὶ μύρα n'est pas loin de constituer un hendiadyn, puisque βάρκκαριον μύρον signifie « parfum ou huile de scolarée ». Dans les *Suppliantes*, l'appareil ornemental féminin retenait aussi l'attention de Pélasgos (v. 234-236 et 457-458). Sophocle connaît aussi cette essence (frgt 854a).

33. L'expression constitue un emploi particulier du verbe θρώσκειν, « s'élancer » et est glosée par Hésychius comme synonyme de « ensemercer, engendrer », verbe bien approprié pour un satyre bondissant et lubrique.

34. Voir W. SLENDERS, « Intentional Ambiguity in Aeschylean Satyr Plays ? », *Mnemosyne* 45, 2, 1992, p. 154-155, sur la signification érotique de ces deux fragments.

35. Frgt 44, Radt p. 159-160 ; sur la reconstitution de la trilogie, voir A.F. GARVIE, *Aeschylus' Suppliants. Play and Trilogy*, Cambridge, 1969, p. 163-233 ; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Studies in Aeschylus*, Cambridge, 1983, p. 55-72 ; H. FRIIS-JOHANSEN et E. WHITTLE, *Aeschylus. The Suppliants*, København, 1980, p. 40-55.

celle de la violence et de la démesure (*Su.* 105)³⁶. Cependant l'antithèse du mariage sacrilège et du mariage conforme aux lois divines se fait progressivement jour³⁷, d'abord dans les remarques des suivantes (v. 1051), puis à travers l'évocation de la puissance universelle d'Aphrodite dans le frgt 44, qui associe ἔρωσ et γάμος : « un désir prend la Terre de jouir de l'hymen » (v. 1-2), avant de reprendre le mot γάμος dans la métaphore de la « rosée d'hymen » (v. 6) aux dimensions cosmiques.

Par ailleurs, le terme μόρσιμον, « fixé par le destin », se retrouve dans les *Suppliantes*, pour rappeler le caractère exceptionnel de la naissance d'Épaphos au temps fixé par le destin, μόρσιμος αἰών (v. 47). Dans le registre du drame satyrique, le sort d'Amymoné constitue le prolongement de la destinée de son ancêtre Io : dans les deux cas (si l'on considère que c'est Poséidon qui parle dans le frgt 13), ce qui pouvait passer pour le caprice amoureux d'un dieu a des conséquences bénéfiques en termes de générations et de fertilité. Io donne naissance à un être dont est issue la lignée qui conduira un jour à Héraclès³⁸ ; le fils d'Amymoné et de Poséidon est l'ancêtre de Persée. En outre, le consentement d'Amymoné au désir du dieu permet au pays d'Argos de retrouver sa fertilité, conformément aux prières formulées par les Danaïdes à la fin des *Suppliantes*³⁹. À sa manière, le drame satyrique apporte une réponse au vœu formulé

36. Les termes γάμος et ses composés occupent une place importante dans les *Suppliantes* et renvoient le plus souvent au refus du mariage exprimé par les Danaïdes, qu'elles rejettent la violence des Egyptiades (auxquels elles font allusion aux v. 10 ; 82 ; 105 et 1053) ou qu'elles dénoncent un mariage imposé que le contexte permet d'identifier (v. 394 ; 799 et 1063). Les v. 331, 805 et 807, plus ambigus, peuvent faire référence à ce mariage particulier qu'elles refusent, mais révèlent aussi une haine du mariage en général qui culmine dans un vœu déséquilibré au v. 1033 : « que nul hymen ne nous vienne ployer sous le joug de Cypris », en contradiction avec l'orientation générale de la trilogie.

37. « Comment donc serait pur celui qui veut prendre une femme malgré elle ? » (*Su.* 227-228) ; dans un contexte plus conflictuel, Apollon sait rappeler aux Erinyes que « la couche nuptiale où le destin (μόρσιμος) unit l'homme et la femme est sous la sauvegarde d'un droit plus puissant » (*Eu.* 217-218).

38. *Pro.* 772 et 871-873.

39. *Su.* 1025-1030. La *Thébaïde*, v. 1, présente Argos comme πολυδίψιον (frgt 1, M. DAVIES, *EpGF*, Göttingen, 1988, p. 22) ; Hésiode, *Catalogue des femmes*, frgt 128, déclare que « les Danaïdes / d'une Argos sans eau ont fait une Argos ruisselante » (trad. P. Brunet, p. 228). L'originalité d'Amymoné résiderait aussi dans cette combinaison de deux épisodes mythiques, la rencontre entre Amymoné et Poséidon, et la sécheresse à Argos (H. FRIIS-JOHANSEN et E. WHITTLE, p. 55) ; l'unité thématique de la fertilité du sol et de la fécondité du mariage apparaîtrait encore en *Su.* 1028 dans l'emploi de θελεμόν qui qualifie πῶμα, l'eau des fleuves d'Argolide, mais qui consonne aussi avec θάλαμον, la chambre nuptiale.

devant les autels des dieux par Danaos et ses filles à leur arrivée à Argos : « Je vois là un trident, attribut d'un dieu. – Ainsi qu'il nous y a conduites, qu'il daigne ici nous accueillir » (v. 218-219). Le destin d'Amymoné, bien qu'il soit tout empreint d'humour à certains égards, demande donc à être rapproché de celui d'Hypermestre, l'autre Danaïde qui a su renoncer à la *φυξανορία* (*Su.* 9), toutes deux se distinguant de leurs sœurs, pour mieux prolonger l'histoire de leur lointaine ancêtre Io⁴⁰.

Un troisième terme vient renforcer ces rapprochements entre tragédie et drame satyrique, celui de *κνώδαλα* appliqué aux satyres dans les deux drames satyriques où leur intervention est celle d'êtres dangereux, opposés aux projets de l'héroïne⁴¹. Or c'est ce même mot qu'emploient les Danaïdes pour stigmatiser la lubricité de leurs cousins, les Egyptiades : « leurs instincts sont ceux de bêtes luxurieuses et sacrilèges »⁴². Pour les fuir, elles abordent en une terre qu'un fils d'Apollon a précisément purifiée des monstres, *κνωδάλων*, qui la hantaient jadis (v. 262-264). Employé à propos des animaux, le terme met l'accent sur la puissance de l'instinct que rien ne vient régler, pour mieux soutenir un parallèle avec les êtres humains : c'est ainsi que, songeant à Clytemnestre, le chœur des choéphores s'étonne de la puissance du « désir sans frein qui dompte la femelle, chez l'homme comme chez la bête » (*Cho.* 600-601). À la fin des *Suppliantes* (v. 998-1005), Danaos reprend le mot *κνώδαλα* pour mettre en garde ses filles contre la puissance universelle du désir (*ἕμερος*), sans percevoir la portée exacte de

40. *Pro.* 865-869. Sur la signification de l'épisode d'Hypermestre, voir A. Moreau, p. 298-301. Pindare, *Pyth.* 9, 113, distingue aussi le sort d'Hypermestre et d'Amymoné de celui des autres Danaïdes, enjeu d'une course.

41. D. F. SUTTON, « Aeschylus' *Amymoné* », *GRBS* 15, 1974, p. 195, souligne ce qu'a d'original, et peut-être de spécifique à Eschyle, ce renversement de perspective.

42. *Su.* 762-763. Les Egyptiades sont ainsi ravalés au rang des monstres inhumains qui hantent les mers (*Cho.* 587) ; lorsque Apollon veut refuser de reconnaître le caractère divin des Erinyes, c'est également au terme de *κνώδαλα* qu'il a recours (*Eu.* 644). Trois des sept emplois attestés de *κνώδαλα* se trouvent dans les *Suppliantes*. Un emploi de *κνώδαλα* chez Pindare (*Pyth.* 10, 34-36) vient éclairer l'ambivalence de sa signification : au pays des Hyperboréens, Apollon sourit à la vue des hécatombes d'ânes, dont la lubricité constitue un spectacle à la fois grotesque et inquiétant par son insolence ; le champ d'emploi du terme oscille ainsi entre les registres du rituel, du risible et du menaçant, suggérant une puissance déréglée capable de subvertir les rapports sociaux si elle n'est pas dominée par la présence d'un dieu, chez les Hyperboréens comme dans le cortège dionysiaque.

paroles qui suggèrent à son insu le caractère légitime de ce désir auquel commande Aphrodite (v. 1040-1041)⁴³.

Opposition entre la violence et le consentement dans l'établissement des relations entre domaines masculin et féminin, rôle central de l'appel à la protection divine rendue perceptible par la présence de l'autel dans les *Suppliantes*, intervention décisive d'un protecteur, humain dans la tragédie, divin dans le drame satyrique, révélation du sens du mythe à travers l'épiphanie d'Aphrodite à la fin de la trilogie, que l'on peut rapprocher des conséquences bienfaites du désir du dieu pour la mortelle dans *Amymoné* : autant qu'on peut le conjecturer, le drame satyrique vient confirmer, en les stylisant, les orientations de la trilogie. En effet, la tragédie évolue dans un monde où la dimension héroïque et humaine se définit dans sa relation à la divinité : face à un ennemi humain, les Danaïdes se réclament de leur ancêtre pour obtenir la protection de Zeus, qui se traduit par l'intervention protectrice de Pélasgos dans l'espace de la cité argienne ; les paroles d'Aphrodite dans le frgt 44 pourraient avoir été énoncées pour défendre le choix effectué par Hypermestre d'épargner son époux légitime Lyncée. Dans la tragédie, l'histoire humaine trouve sa signification dans un cadre civique sous le regard divin.

En revanche le drame satyrique neutralise cette interaction entre le monde des mortels et celui des dieux, en privilégiant une relation immédiate entre les humains et ce qui les dépasse : le cadre est celui d'une nature sauvage, hantée par des êtres fort peu humains, anomiques, éventuellement hostiles, les satyres. L'intervention divine y est immédiate, puisque Poséïdon peut venir personnellement au secours d'Amymoné. La légitimité d'ἔρωσ y est affirmée par une union moins institutionnelle que le mariage qui constitue le sort habituel des femmes (*Su.* 1051-1052). Le γάμος que connaît Amymoné dans les solitudes de l'Argolide s'apparente davantage à l'union de Zeus et d'Io dans les prairies de Lerne, mais il est traité différemment sur le plan dramaturgique. Le mystère de la hiérogamie est exprimé dans la tragédie sous forme de récits, rappelé dans les prières, commentés dans des développements à valeur prophétique, mais il ne peut pas être directement rejoué⁴⁴. L'apparition d'une divinité sur scène implique une préparation, comme celle qui prélude à l'intervention d'Hermès et d'Apollon à

43. Prométhée fait aussi allusion au désir d'Hypermestre : « μίαν δὲ παίδων ἕμερος » (*Pro.* 865-867).

44. *Su.* 41-47 et 538-589 ; *Pro.* 647-654 et 846-873.

Delphes et d'Athéna à Athènes dans les *Euménides*. Mais l'espace de fantaisie ouvert par le drame satyrique, entre souvenirs rituels et rêverie enjouée, autorise le surgissement d'une divinité protectrice engagé dans une entreprise de séduction après avoir mis en fuite des rivaux peu glorieux.

Ces similitudes relevées par D.F. Sutton entre les thèmes développés dans les *Suppliantes* et l'argument du drame satyrique qui lui correspond l'ont amené à rechercher des rapprochements d'ordre thématique et dramaturgique entre le sujet de la trilogie et son prolongement satyrique. En s'appuyant sur l'exemple des *Diktyoulkoï*, l'auteur met en évidence ce qu'il pense être un schéma général concernant la fonction du drame satyrique, « to provide comic relief by burlesquing a situation in the preceding trilogy », en parodiant l'une des tragédies avec lesquelles il a été joué⁴⁵.

Cette notion de parodie de la tragédie par le drame satyrique nous semble cependant peu convaincante, d'abord parce qu'elle suppose que le drame satyrique soit la parodie d'une tragédie en particulier, à moins d'admettre que le thème de l'ensemble de la trilogie puisse être condensé en un drame d'un peu moins de 800 vers ; or ce que nous entrevoyons des drames satyriques comme *Protée* ou la *Sphinx* montre qu'ils se caractérisent par la sélection d'un aspect particulier du mythe développé dans la trilogie (Œdipe face à la Sphinx, Ménélas en Égypte). Ensuite parce que la notion même de « parodie » implique une prise de distance, voire une réappropriation critique, même lorsqu'elle se veut bienveillante⁴⁶. Or le drame satyrique est étranger à cette approche qui voit deux œuvres demeurer extérieures l'une à l'autre : bien loin de rompre l'enchantement de la tragédie, il le prolonge et l'infléchit en s'immergeant dans un univers mythique dont il privilégie des aspects plus ambigus en sélectionnant un épisode précis. Ce faisant, il

45. D.F. SUTTON, « Aeschylus' *Amymone* », *GRBS* 15, 1974, 193-202 ; citation p. 196, voir aussi p. 202.

46. Ainsi chez Aristophane parodiant Euripide, ce qui ne peut qu'affecter la valeur intrinsèque de l'objet visé ; même lorsque la démarche se veut teintée d'admiration, comme c'est le cas pour le théâtre d'Eschyle dans les *Grenouilles*, la parodie ou le recours au registre allusif détournant un vers tragique de son contexte repoussent l'œuvre-source dans un espace désormais étranger au parodiste et à son public, accessible uniquement par la médiation de la culture. En revanche le regard qui se porte sur le drame satyrique ne demande pas une perception différente des œuvres ; elle implique, dans l'unité de la tétralogie, un changement d'accommodation qui diminue l'intensité méditative et pathétique de la communion avec l'univers tragique pour privilégier, dans l'adhésion souriante au mythe, la familiarité avec le monde héroïque alliée au respect du culte dionysiaque.

accomplit un double mouvement : d'un côté il accentue la dimension spectaculaire de la tragédie en instaurant une distance plus nette entre le sourire du spectateur et le monde du mythe ; de l'autre, en mettant en forme les figures archaïques du désir et de l'ivresse, il restitue l'étrangeté originelle du mythe dans le présent de la dramaturgie.

Il ne convient donc pas de ramener l'argument d'*Amymoné* à une parodie de l'action de la *Danaïde*, dans la mesure où les enjeux esquissés dans le drame satyrique sont aussi lourds de conséquence. Une fois encore, la sensibilité moderne semble éprouver de la difficulté devant le jeu subtil auquel se livrent les auteurs grecs dans le traitement de leurs mythes, comme si l'opposition du registre sérieux et du registre comique lui interdisait de concevoir une relation plus complexe entre les genres, faite de variation et de mises au point successives sur un même objet. Alors que la parodie implique un changement de nature entre les deux œuvres ou les deux genres considérés, la relation entre le drame satyrique et la tragédie est une relation d'ordre interne, qui respecte l'homogénéité autant que la bigarrure de l'univers mythique.

La Sphinx

La Sphinx constitue le drame satyrique de la tétralogie consacrée au mythe des Labdacides à laquelle appartiennent les *Sept contre Thèbes*⁴⁷. Dans l'espace du mythe, son action prend place entre les deux premières pièces, *Laïos* et *Œdipe*⁴⁸. En ce qui concerne l'argument, la comparaison avec le *Cyclope* d'Euripide inviterait à supposer que la Sphinx aurait pu, d'une façon ou d'une autre, tenir en son pouvoir les satyres, que seule l'arrivée d'Œdipe aurait affranchis de leur servitude⁴⁹, même si un témoignage iconographique permet aussi d'envisager l'hypothèse d'un

47. J. PÉRON rappelle que l'*Œdipodie* est une « trilogie sur laquelle plane l'ombre de la Sphinx », « Une version "sicilienne" du mythe des Labdacides dans les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle », *GB* 8, 1979, p. 76.

48. R. Seaford, p. 23.

49. Sur l'hypothèse de la *Sphinx* centrée sur le triomphe d'Œdipe, voir R.G. Ussher, p. 294-295 ; et P. Völke, p. 49-50, qui souligne que l'organisation de l'espace dans le drame satyrique suggère le mouvement par lequel le héros triomphe des obstacles dans un monde sauvage pour revenir dans l'espace de la cité ; ce parcours correspondrait à celui d'Œdipe, l'étranger honoré par la couronne du frgt. 235. Le fait que la Sphinx hante les espaces montagneux autour de Thèbes la prédispose à fournir le sujet d'un drame satyrique.

affrontement direct entre la Sphinx et Silène, qui viendrait redoubler celui qui oppose Œdipe à la Sphinx⁵⁰.

Des trois fragments de cette pièce qui ont été conservés, deux établissent des liens entre les tragédies et le drame satyrique⁵¹. Le premier associe plusieurs unités de signification présentes dans l'ensemble du théâtre tragique d'Eschyle avec la mention du terme *στέφος*⁵², mais il fournit également une référence interne au mythe de Prométhée : « pour l'étranger une couronne, antique guirlande, le meilleur des liens, selon le mot de Prométhée ». L'allusion à Prométhée peut renvoyer de façon générale au dénouement de l'histoire traditionnelle du Titan qui accepte de porter une couronne après sa délivrance ; mais l'expression *ἐκ Προμηθέως λόγον* suggère aussi une citation directe des paroles du Prométhée eschyléen⁵³. Ce emploi d'un mytheme sérieux dans un contexte satyrique (qui renforce par ailleurs la thèse de l'authenticité de la Prométhie) montre la cohérence de l'univers mythique du poète. Alors que la parodie ne peut se déployer que dans un rapport linéaire de postériorité qui sape la lecture initiale du mythe, relégué au rang de récit imaginaire, l'exemple de la Sphinx montre comment une allusion au mythe de Prométhée dans le contexte

50. À condition que les scènes peintes sur les vases se rapportent bien à une représentation du drame satyrique : voir L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1967 (1^{ère} éd. 1926), p. 42 et 583 ; et E. SIMON, « Das Satyrspiel *Sphinx* des Aischylos », *SHAW* 1981, 5, Heidelberg, 1981. Malgré B. Deforge, p. 84-85, il n'y a pas lieu de rejeter *a priori* ce type de rapprochement, à condition de garder présente à l'esprit la distinction entre les caractéristiques de la poésie dramatique et celles de la peinture sur vase, qui peut autoriser la contamination des sources ou la reformulation du mythe traité dans la pièce ; voir F. LISSARRAGUE, « Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer », *Cahiers du GITA* 3, 1987, 93-106 ; et R. Buxton, p. 86.

51. Frgt 235-237 (Radt, p. 341-343) ; H. J. Mette, p. 37. Le fragment 237 décrit « le bruit que font les pieds en marchant », ce qui n'est peut-être pas sans rapport avec le personnage d'Œdipe aux pieds déformés.

52. Dans la tragédie, le mot *στέφος* est souvent associé à un contexte rituel lourd de menaces : supplications des Thébaines épouvantées (*Se.* 101), ornements prophétiques de Cassandre vouée à la mort (*Ag.* 1265) et offrandes funéraires dont l'impiété suscite la révolte (*Cho.* 95) ; en revanche, il se charge d'une signification favorable en désignant le rameau de suppliant d'Oreste (*Cho.* 1035). Dans la *Sphinx*, si *στέφος* fait référence à la victoire d'Œdipe, l'emploi de ce mot contribuerait encore à en souligner les implications menaçantes.

53. Selon Athénée, XV, 16, 674d, Eschyle évoque cette couronne d'osier que Prométhée accepte de porter dans *Prométhée délivré* (frgt 202) ; H.W. SMITH et H. LLOYD-JONES, *Aeschylus*, t.2, Cambridge (Mass.) et London, 1983 (1^{ère} éd. 1926), p. 460-461 ; A. Moreau, p. 310. Dans le frgt 235, *στέφανος* est une conjecture.

satyrique permet d'adoucir par un trait d'humour la noirceur inhérente à l'histoire des Labdacides, tout en suggérant ironiquement, au moment du triomphe d'Œdipe, la différence entre la situation du Titan définitivement libéré et celle, plus incertaine, du héros thébain dont l'identité ξένος est encore indéterminée.

Le fragment 236, « la Sphinx chienne prytane de malheurs », nous restitue un peu de l'étrangeté oppressante que l'on rencontrait déjà dans les *Sept contre Thèbes* avec l'évocation de la Sphinx figurée sur le bouclier de Parthénopée (v. 539-544). Cette métaphore surprenante vient confirmer l'étroitesse des relations entre la tragédie et le drame satyrique : stylistiquement, cette expression retrouve les caractéristiques des images tragiques qui jouent sur le détournement d'un terme emprunté au vocabulaire de la vie civile ou religieuse⁵⁴. A la manière dont le *kômos* des Erinyes s'attarde dans la demeure des Atrides (*Ag.* 1189-1190), le monstre qui incarne le passé corrompu de Thèbes et de sa lignée royale vient s'installer au foyer de la cité, qu'elle charme de chants non désirés⁵⁵.

Quelle fonction pouvait être réservée aux danses et aux activités des satyres dans un climat si oppressant que, stylistiquement, les vers du drame satyrique ne se distinguent pas toujours aisément du registre de la tragédie, tandis qu'inversement le héros tragique sait cultiver un humour féroce, tel Étéocle face aux Argiens (v. 558-561) ou Clytemnestre lors du retour d'Agamemnon (v. 1447), plus brutal et plus sombre que ce que le drame satyrique autoriserait ? Si les satyres peuvent quitter le statut de victimes effrayées que la critique se plaît à leur attribuer à partir de l'exemple euripidéen du Cyclope, nous pouvons supposer que le triomphe du héros sur la Sphinx était accompagné des railleries et des attitudes obscènes propres aux satyres, que la nature femelle du monstre pouvait susciter, dans une perspective dotée d'une signification morale : après le spectacle insolent de la transgression fourni par la Sphinx, c'est par l'humour et la bouffonnerie que le rétablissement provisoire d'une situation normale se trouve réaffirmé dans le monde thébain. En même temps, la liberté d'allure des satyres offre un contraste saisissant avec les contradictions dans lesquelles se débat Œdipe. L'univers sauvage du drame satyrique apparaîtrait alors, grâce aux excès dont il est le cadre, comme le lieu de l'innocence, animé par le dynamisme conjoint de l'animalité et de la divinité, dégagé des conflits tragiques,

54. A. Moreau, p. 52.

55. De la même façon Sophocle qualifie la Sphinx de « chienne chanteuse, ῥαψωδός... κύων » (*OR.* 391).

incarnant les pré-temps de l'humanité, alors que la tragédie ne peut se déployer que dans l'espace de la cité⁵⁶. Le drame satyrique de la *Sphinx* nous apparaît ainsi comme le moment du triomphe libérateur, dans son aspect burlesque, sur les forces de corruption à l'œuvre dans les légendes thébaines et l'expression possible d'un sentiment de nostalgie qui vient raviver la souffrance inhérente à la condition du héros tragique.

Dans cette perspective, l'exemple de la *Sphinx* peut confirmer ce que celui d'Amymoné suggérait : le drame satyrique n'est pas la représentation parodique et dérivée de l'action tragique, elle en est le prolongement qui révèle des aspects complémentaires du mythe abordé dans la tragédie, tout en exploitant de façon désintéressée les ressources humoristiques qu'il fournit, pour proposer le tableau d'un univers situé à l'écart des difficultés et des ambiguïtés du monde des humains.

Philippe YZIQUEL
Lannilis

Erratum

Dans l'article de P. YZIQUEL, « L'interprétation du théâtre d'Eschyle chez Platon et Aristote », *Cahiers du GITA* 11, 1998, p. 115, n. 37, au lieu de « K. REINHARDT, *op. cit.*, p.85 », lire : « K. REINHARDT, Eschyle, trad. fçse, Paris, 1972, p. 85 ».

56. Voir aussi Pierre VÖLKE, « Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique », dans : Marie-Laurence DESCLOS (dir.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, 95-108.

BIBLIOGRAPHIE DU DRAME SATYRIQUE ESCHYLÉEN

par Philippe YZIQUEL

Cette bibliographie comporte 185 entrées et recense les études consacrées aux drames satyriques d'Eschyle ; elle englobe donc les travaux sur le drame satyrique en général, quand ils sont susceptibles d'apporter une information sur ce sujet ; les études des drames satyriques de Sophocle et d'Euripide n'ont pas été mentionnées, sauf si elles procèdent à des comparaisons avec l'œuvre d'Eschyle et figurent dans la bibliographie établie par A. Wartelle.

Les études concernant un ensemble eschyléen dans lequel figure un drame satyrique sont également retenues (ex. études sur une tétralogie, comme la *Lycurgie*, ou sur la présence d'Homère chez Eschyle), pourvu que le titre et le résumé fassent allusion au drame satyrique correspondant. Pour ne pas alourdir la bibliographie, les études générales sur un ensemble (comme la *Prométhie* ou l'*Orestie*) ne sont pas retenues, même si des observations sur le drame satyrique correspondant peuvent aussi y figurer.

Les travaux généraux sur le théâtre tragique ou sur l'origine de la tragédie n'ont pas été mentionnés, sauf si une allusion explicite au drame satyrique figure dans les notices bibliographiques de Wartelle ou de *L'Année philologique*. De même, les travaux portant sur de nouveaux fragments n'ont été retenus que si un titre de drame satyrique est mentionné dans la notice (ex. à propos des *Diktyoulkoï*).

Les références sont relevées dans André WARTELLE, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle*, Paris, 1978 ; et dans *L'Année philologique* aux entrées « Eschyle » et « Poésie dramatique ».

1918

— ROMAGNOLI E., *Nel regno di Dioniso*, Bologna, 1918 [sur la comédie, quelques pages sur le drame satyrique].

— TERZAGHI N., « Sull'origine della Tragedia greca », *AAT* 53, 1917-1918, 5-7, 267-282 et 296-306.

1919

— O. KLOTZ O., « Zu Aischylos' thebanischer Tetralogie », *RhM* 72, 1917-1919, 616-626.

1924

— SÜSS G., « De græcorum fabulis satyricis », *Acta Univ. Dorpat.* 5, 4, Dorpat, 1924 (15 p.).

1925

— SCHLESINGER A.C., « Æschylus' Persian Trilogy », *CPh* 20, 1925, 274-276 [*Prométhée pyrkaeus*].

1926

— POHLENZ Max, « Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius », *NGG*, 1926, 298-321 [repris dans *Kleine Schriften*, t. 2, Hildesheim, 1965, 473-496].

1928

— GIGLI M., « Dell'imitazione omerica di Eschilo », *RIGI* 12, 1928, I-II, 43-59, et III-IV, 33-50 [concerne aussi quelques drames satyriques].

1929

— GAGLIUOLO F., « Sul problema di Thespis e l'origine del dramma satiresco », *RIGI* 13, 1929, 1-14.

1930

— GRONINGEN van B.A., « Ad Æschyli Κώρυκακας », *Mnemosyne* 58, 1930, 134.

1932

— CONFLENTI G., *Il Ciclope, gli Ichneutae e il dramma satiresco*, Roma, Univ. di Roma, 1932 [46 p.].

— ROBINSON D.M., « Illustrations of Æschylus' *Chæphori* and of a Satyr-play on Hydrias by the Niobid Painter », *AJA* 36, 1932, 401-407.

— TOMSIN A., « La légende posidonienne d'Amymonè », *MB* 34, 1930-1932, 183-194.

1933

— DRAGO Ciro, « Avanzi del dramma satiresco », *Dioniso* 4, 1933, 26-41.

— VITELLI G. et NORSA M., « Frammenti eschilei in papiri della Società Italiana », *BSAA* 28, 1933, 107-121 [*Niobé et les Diktyoukoi*].

1934

— STEFFEN V., « De novo Æschyli fragmento satyrico », *Conjectanea Seminarii Philologici Posnaniensis*, 1, 1934, 9 sq.

— VITELLI G., « I nuovi frammenti di Eschilo », *BSAA* 8, 29, 1934, 229-248 [*Niobé et les Diktyoukoi*].

— VITELLI G. et NORSA M., « Nuovi frammenti di Eschilo in papiri della Società Italiana », *Mélanges Bidez, AIPhO* 2, 1934, 965-978.

1935

— GOOSSENS R., « Une scène des Δικτυουλκοί d'Eschyle », *CE* 10, 1935, 120-128.

— GOOSSENS R., « Les papyrus littéraires de la Società Italiana », *CE* 10, 1935, 374-377 [*Diktyoukoi*].

— KÖRTE A., « Literarische Texte mit Ausschluß der christlichen », *APF* 11, 1935, 220-283 [voir p. 248-252 pour *Niobé*, les *Tireurs de filet* et les *Myrmidons*].

— MURPHY Ch. Th., *Quæ ratio inter fabulas satyricas et comædiam antiquam intercedat*, Diss. Harvard, 1935, résumé *HSPH* 1935, 206-209.

— STEFFEN V., *Satyrographorum graecorum reliquiae*, Poznan, 1935 [479 p.].

— VITELLI G., *Papiri greci e latini*, XI, Firenze, Pubbl. della Società Italiana per la ricerca dei Papiri greci e latini, 1935 [Eschyle = pap. 1208-1211].

1936

— ARIAS P.E., « Amymone su cratere attico », *BA* 30, 1936, 231-236.

— DOBSON J.F., « (Æschylus) *Circe*, a Satyric Drama with a Metrical Paraphrase by J. F. Dobson », *G & R* 5, 1936, 129-147.

— FRITSCH C.-E., *Neue Fragmente des Aischylos und Sophokles*, Hamburg, 1936 [*Diktyoulkoi*].

— FRITZ von K., « Die Danaiden trilogie des Aischylos », *Philologus* 91, 1936, Heft 2 & 3, 121-136 et 249-269.

1937

— BROMMER F., *Satyroi*, Würzburg, Triltsch, 1937 [70 p.].

1938

— KOLOKOTSAS E.D., Τὸ πρωτογενὲς σατυρικὸν δράμα τῶν Ἑλλήνων. Τὸ σατυρικὸν δράμα Ἀγῆν, Athènes, 1938 [57 p.].

— OLIVIERI A., « I *Diktyoulkoi* di Eschilo », *Dioniso* 6, 1938, 314-326.

— PFEIFFER R., *Die Netzfischer des Aischylos und der Inachos des Sophokles. Zwei Satyrspiel-Funde*, SBAW, 1938, Heft 2, München [64 p., Eschyle p. 1-22].

1939

— BEAZLEY J.D., « Prometheus Fire-Lighter », *AJA* 43, 1939, 618-639.

— BROMMER F., « Amymone », *MDAI(A)*, 1938-1939, 171-176.

— DEICHGRÄBER K., « Die *Likurgie* des Aischylos. Versuch einer Wiederherstellung der Dionysischen Tetralogie », *NGG*, N.F., III, 8, 1938-1939, 231-310.

— ELSE G.F., « Aristotle and Satyr-Play », I, *TAPhA* 70, 1939, 139-157.

1940

— BEAZLEY J.D., « Postscript to Prometheus », *AJA* 44, 1940, 212.

— CAMPO L., *I drammi satireschi nella Grecia antica : esegi della tradizione ed evoluzione*, Milano, 1940 [274 p.].

1941

— GOOSSENS R., « Notes sur quelques papyrus littéraires », *CE* 16, 1941, 105-110 [*Diktyoulkoi*].

— SNELL B., « Neues von Aischylos », *Antike* 17, 1941, 187-188 [*Diktyoulkoi*].

1942

— FRÄNKEL E., « Æschylus. New Texts and old Problems », *PBA* 28, 1942, 237-261 [*Diktyoulkoi, Isthmiastai et Prométhée Pyrkaeus*].

— HOORN Van H., « Satyrspiele », *BVAB* 17, 1, 1942, 1-13.

1943

— BROMMER F., « Satyrspielerrakotten », *AA* 1943, 123-131.

— BUSCHOR E., *Satyrtänze und frühes Drama*, *SBAW* 1943,5, München, 1943 [107p.].

1944

— BROMMER F., *Satyrspiele*, Berlin, 1944 [voir 1959].

1947

— GUGGISBERG P., *Das Satyrspiel*, Zürich, 1947 [154 p.].

— STEFFEN V., « Dramaty Satyrowe Aischylosa », *Eos* 42, 2, 1947, 148-176 [« Les drames satyriques d'Eschyle »].

1948

— CANTARELLA R., *I nuovi frammenti eschilei di Ossirinco*, Napoli, 1948 [*P. Oxy.2159-2164*, 192 p.].

— SETTI A., « Eschilo satirico I », *ASNP* ser. 2, 17, 1948, 1-36 [voir 1952].

— SIEGMANN Ernst, « Die neuen Aischylos-Bruchstücke », *Philologus* 97, 1948, 59-124 [*Diktyoulkoi*].

1949

— LASSERRE François, « Les *Xantriai* d'Eschyle », *MH* 6, 1949, 140-156.

— STEFFEN V., « The *Net-Haulers* of Æschylus », *JJP* 3, 1949, 119-135.

1950

— GÖRSCHEN F.C., « Ergänzungsvorschläge zu den neuen Æschylus-Papyri », *Dioniso* 13, 1950, 42-47 [*Glaucos marin*].

— UNTERSTEINER M., « La tetralogia eschilea degli *Eolidi*. Parte prima : L'*Atamante* e gli *Epigoni* », *Dioniso* 13, 1950, 145-163 [voir 1951].

1951

— UNTERSTEINER M., « La tetralogia eschilea degli *Eolidi*. Parte seconda : I *Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί*. Parte terza : Il *Sisifo fuggitivo* », *Dioniso* 14, 1951, 19-45 [voir 1950].

1952

— SETTI A., « Eschilo satirico, II : I frammenti dei *Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί* (*P. Oxy.* XVIII, 2162) », *ASNP* ser. 2, 21, 1952, 3-43 & 205-244 [voir 1948].

— STEFFEN V., *Satyrographorum Græcorum fragmenta*, Poznan, 1952 [398 p.].

1953

— METTE H.J., *Aischylos. Die Prometheia (Prometheus Vincetus)*, Heidelberg, 1953 [concerne aussi *Prométhée Pyrkaeus* ; 64 p.].

— STEFFEN V., « Básn ludowa w greckim dramacie satyrowym », *Meander* 8, 1953, 216-224.

1954

— BARIGAZZI Adelmo, « Sui *Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί* di Eschilo », *ASNP* ser. 2, 23, 1954, 338-344.

— GÖRSCHEN F.C., « Zu Aischylos' Satyrdrama der *Theoroi e Isthmiastai* », *Dioniso* 17, 1954, 3-21.

— KAMERBEEK J.C., « De *Æschyli Dictyulcis* », *Mnem.* IV, 7, 1954, 89-110.

— TERZAGHI N., « Il Prometeo di Oxyrhinchos », *RFIC* 82 (n.s. 32), 1954, 337-352 [sur *P. Oxy.* 2245, attribué non à *Pr. pyrkaeus* mais à *Pr. pyrphoros* ; réédité dans *Prometeo*, Firenze, 1966, p. 275-293].

1955

— GÖRSCHEN F.C., « Zum sog. Dike-Fragment des *Æschylus* (*Pap. Oxy.* XX, 2256, fr. 9a, b und 12) », *Dioniso* 18, 1955, 139-161.

— KAMERBEEK J.C., « Adnotationes ad *Æschyli Isthmiastas* (*P. Oxy.* 2162) », *Mnem.* 8, 1955, 1-13.

— ORGELS P., « Une révolution dans la chronologie d'Eschyle », *BAB* 41, 1955, 528-536.

— PFEIFFER R., « Ein syntaktisches Problem in den *Diktyulkoi* des Aischylos », in : H. KRAHE (hrsg.), *Corolla linguistica. Festschrift Ferdinand Sommer zum 80. Geburtstag*, Wiesbaden, 1955, 177-180 [repris dans *Ausgewählte Schriften*, München, 1960].

— STEFFEN V., « Grecki dramat satyrowy », *Eos* 47, 2, 1954-1955, 59-69.

— TERZAGHI N., « Sui Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί di Eschilo », in : *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze, 1955, 685-694 [repris dans *Studia græca et latina*, Torino, 1963].

— VYSOKY Zd.K., « De Æschyli *Lycourgo* satyrico », *LF* n.s. 3, 1955, 171-176 [tchèque, résumé latin, *Aph*, 1955, p.4].

1956

— SNELL B., « Aischylos' *Isthmiastai* », *Hermes* 84, 1956, 1-11 [repris dans *Gesammelte Schriften*, Göttingen, 1966].

— STARK R., « Osservazioni su due drammi di Eschilo perduti », *Maia* 8, 1956, 83-91 [*Pr. pyrkaeus*].

— UNTERSTEINER M., « L'origine della tragedia e il doppio coro. Una nuova testimonianza », *Antiquitas* 9-11, 1954-1956, 37-39 [Ἰσθμιασταί].

— VYSOKY Zd.K., « Nóvy zlomek Aischylova Moøského Glauka P. Oxy. 2159 = De Æschyli novo *Glauci Marini* fragmento papyraceo », *LF* 23 & 161-170 [tchèque, résumé latin].

1957

— REINHARDT K., « Vorschläge zum neuen Aischylos, I : Nachtrag zu den *Isthmiastai*, II : Zum *Prometheus* », *Hermes* 85, 1957, 1-17 & 123-126 [repris dans *Tradition und Geist*, Göttingen, 1960, tr. fr. « Deux drames de l'Eschyle perdu », *Eschyle. Euripide*, 1972, 217-244].

— SETTI A., « *Dictyoulkoi* in Alcifrone », *Maia* 9, 1957, 226-244.

1958

— METTE H.-J., « Zu Aischylos Ἰσθμιασταί (P. Oxy. 2162, fr. 1a, col. 1, 28) », *Hermes* 86, 1958, p. 255 & *Korrektur*, p. 384.

— STEFFEN V., *Studia Æschylea, præcipue ad deperditarum fabularum pertinentia*, Wrocław, 1958 [118 p.].

1959

— BROMMER F., *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin, 1959 [92 p.].

— CARMAGNOLA M., « Qualche aspetto dell'arte satiresca di Sofocle nel confronto con Eschilo ed Euripide », *Dioniso* n.s. 22, 1959, 205-213.

— COLLINGE N.E., « Some Reflections on Satyr-play », *PCPhS* n. s. 5, 1958-1959, 28-35.

— HOWE Thalia, « The Style of Æschylus as Satyr-Playwright », *G & R* 6, 1959, 150-165.

— STARK R., « Zu den *Diktyulkoi* und *Isthmiastai* des Aischylos », *RhM* 102, 1959, 1-9.

— VITA Gianna, « Sui *Dictyulci* di Eschilo », *Dioniso* n. s. 22, 1959, 214-219.

— VYSOKY Zd.K., « Ad Æschyli novum *Glauci Marini* fragmentum papyraceum (*P. Oxy.* 2159) annotatiuncula », *Eumonia* 3, 1959, 1-2 [voir 1956].

— VYSOKY Zd.K., « Aischylova *Lykurgeia* = De Æschyli *Lycurgia* », *LF* 7, 1959, 177-186 [voir 1960].

WIKARJAK J., « Satyra i dramat satyrowy », *Filomata*, 129, 1959, 453-462.

— WINNINGTON-INGRAM R.P., « The *Glaucos Pontios* of Æschylus », *BICS* 6, 1959, 58-60.

— YARKHO V.N., « Fragments papyrologiques des drames satyriques d'Eschyle », *VDI* 70, 1959, 131-152 [en russe]

1960

— GÖRSCHEN F.C., « Nachlese in *P. Oxy.* XX (1952) Nr 2245 bis 2257 (Æschylus) », *APF* 17, 1960, 23-60 [concerne donc les *Diktyoulokoï* et *Prométhée pyrkaeus*].

— KAMBITSIS J., « Les *Dictyoulokoï* d'Eschyle », *Estia* 1, 1960, 3-5, 25 [en grec].

— VYSOKY ZD.K., « Aischylova *Lykurgeia* = De Æschyli *Lycurgia* », *LF* 8, 1960, 199-216.

— VYSOKY ZD.K., « Satyrské drama nebo slavnostní hra ? = Fabula satyrica an ludus sollemnis ? », *LF* n.s. 8, 1960, 41-44 [tchèque, résumé latin].

1961

— KERÉNYI K., « Aischylos und das Werk eines Vasenmalers in Ancona », *MDAI (R)* 68, 1961, 164-166.

— STEFFEN V., « Le drame satyrique. Matériaux pour le lexique des genres littéraires », *Zagadn. rodzajow literackich* 3, 1960-1961, 197-200 [en polonais].

— WERRE-DE HAAS M., *Æschylus' Dictyulci. An Attempt at Reconstruction of a Satyric Drama*, Papyrologica Lugduno-Batava, vol. 10, Leiden, 1961.

1962

— KAZIZ-ZAWADZKA, Irena, *Les « hapax eiremena » et les mots rares dans les fragments papyrologiques des trois grands Tragiques grecs*, Polska Akad. Nauk. Archiwum Filol. 5, Warszawa, 1962 [131 p.].

— PAGE D.L., *Select Papyri. III : Literary Papyri, Poetry*, London & Cambridge (Mass.), 1962 [rééd. revue de l'ouvrage de 1941, Eschyle p.1-11 et 136-141, dont les *Diktyoulkoi* ; 618 p.].

— PATZER H., *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden, 1962 [178 p.]

— WEBSTER T.B.L., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, *BICS* Suppl. 14, Univ. of London, London, 1962 [130 p. ; 2^e éd. 1967].

1963

— BUSCHOR E., « Die Netzfischer. Fragmente eines Satyrspiel des Aischylos », *Der Aquädukt, C. H. Beck, 1763-1963*, München, 1963, p. 71-76.

— GREIFENHAGEN A., « Ein Satyrspiel des Aischylos ? », Winckelmannsprogramm der archäol. Gesellschaft zu Berlin, n°118, Berlin, 1963 [42 p.].

— VOGT E., « Pech als Brandsalbe bei Aischylos. Zu fr 205 Nauck² = 457 Mette », *Hermes* 91, 1963, 117-120.

— YARKHO V.N., « Le vocabulaire des drames satyriques d'Eschyle (sur la question des critères de style du genre) », *Izvestiya Akad. Nauk. SSSR, Ser. Literatoury i Yazika* 22, 6, 1963, 499-511 [en russe, résumé allemand *BCO* 10, 1965, 100-102].

1964

— GANSINIEC R., « Literacki charakter dramatu satyrowego », *Filomata* 178, 1964, 387-395.

— PIELACHOWSKI J., « Dziecinstwo bogow i herosow w Greckim dramacie satyrowym », *Filomata* 178, 1964, 396-403.

1965

— LAUTRIDOU L., *Le drame satyrique*, Diplôme d'études supérieures, Caen, 1965 [111 p.].

— RODRÍGUEZ ADRADOS F., « La Circe de Esquilo », *Emerita* 33, 1965, 229-242.

— STEFFEN W., « Der Hilferuf in den Netzfischern des Aischylos und sein Fortleben im griechischen Drama », *Eos* 55, 1, 1965, 38-43.

1967

— MOLINARI C., « Coro e attore nel linguaggio scenico della tragedia », *Dioniso* 41, 1967, 363-377.

— STEFFEN W., « Probleme der Papyrologie : Aischylos *Diktyulci* », résumé dans *Acta Philol. Ænipontana* 2, 1967, 70-73.

1968

— CASORRÁN J., « En torno a la *Licurgia* de Esquilo », *BIEH* 2, 2, 1968, 51-56.

1970

— KUDLIEN F., « Zu Arats' Ὀστολογία und Aischylos' Ὀστολόγοι », *RhM* 113, 1970, 297-304.

— DI MARCO Massimo, « Studi sul dramma satiresco di Eschilo », *Helikon* 9-10, 1969-1970, 373-422 [Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταῖ]

1972

— MILLILI A.T., *The Satyr Play and Modern Drama*, Diss. New York Univ., 1972 [microfilm, résumé *DA* 33, 1972, 441a].

— PRICE T.H., « Bird-dancer and Dancer-Craftsmen on an Attic Vase », *GRBS* 13, 1972, 239-245.

— RODRÍGUEZ ADRADOS F., « Los coros de la *Paz* y los *Dictyulcos* y sus precedentes rituales », *Studi classici in onore di Quintino Cataudella* I, Catania, 1972, 173-185.

— ROSSI L.E., « Il dramma satiresco attico. Forma, fortuna e funzione di un genere letterario antico », *DArch* 6, 1972, 248-302.

— YARKHO V.N., « Zum Aischyleischen Fr. 3 Mette », *Philologus* 116, 1972, 139-145 [*Protée*].

1973

— KASSEL R., « Kritische und exegetische Kleinigkeiten », *RhM* 116, 1973, 97-112 [*Pr. pyrkaeus*].

— LASSERRE François, « Le drame satyrique », *RFIC* 101, 1973, 273-301.

— SUTTON D.F., « Two epigrams of Dioscorides (*A.P.* VII, 37 and 707) », *RSC* 21, 1973, 173-176 [sur l'histoire du drame satyrique].

1974

— CHOURMOUZIADES N.C., *Σατυρικά*, Athènes, 1974 (271 p.).

— DEICHGRÄBER K., « Die Persertetralogie des Aischylos. Mit einem Anhang : Aischylos' Satyrspiele *Glaukos Pontios* und *Leon* », *AAWM* 4, Wiesbaden, 1974.

— RODRÍGUEZ ADRADOS F., « I cori dei *Dictyulci* e della *Pace* e i loro precedenti rituali », *Dioniso* 45, 1971-1974, 289-301 [cf. 1972].

— SUTTON D.F., « Satyr Plays and the *Odyssey* », *Arethusa* 7, 1974, 161-195.

— SUTTON D.F., « Father Silenus. Actor or Coryphæus ? », *CQ* 24, 1974, 19-23.

— SUTTON D.F., « *Æschylus' Amymone* », *GRBS* 15, 1974, 193-202.

— SUTTON D.F., « A Handlist of Satyr Plays », *HSPh* 78, 1974, 107-143.

— SUTTON D.F., « The Titles of Satyr Plays », *RSC* 22, 1974, 176-184.

1975

— GRONEWALD M., « Zu Aischylos Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί (Fr. 17 Mette ; Fr. 276 Lloyd-Jones) », *ZPE* 19, 1975, 99-100.

— SPINA L., « Il momento "sofistico" della maschera satiresca », *AFLN* 17, 1974-1975, 57-64.

— STEFFEN W., « Quæstiunculæ satyricæ » *Eos* 63, 1975, 5-13.

— STEFFEN W., « De testimoniis papyraceis et epigraphicis ad tragœdiam Græcam et drama satyricum pertinentibus », *Eos* 63, 1975, 233-243.

— SUTTON D.F., « Athletics in the Greek *Satyr Play* », *RSC* 23, 1975, 203-209.

1976

— DUCHEMIN Jacqueline, « Prométhée satyrique et Prométhée comique. Aspects folkloriques d'un dieu », *Sileno* 2, 1976, 5-34.

— SEAFORD R., « On the Origins of satyric Drama », *Maia* 28, 1976, 209-221.

— THEODORIDIS Ch., « Zwei neue Wörter für Aischylos und der *P. Oxy.* 1083, fr. 1 », *ZPE* 20, 1976, 47-53.

1977

— RAÏEVSKAÏA N.L., « De la reconstitution du sujet des *Tireurs de filet* d'Eschyle », *PhilClas* I, 1977, 51-55 [en russe].

— STEFFEN V., « De fabularum satyricarum generibus », *Eos* 65, 1977, 187-192.

— USSHER R.G., « The other Æschylus. A study of the Fragments of Æschylean *Satyr Plays* », *Phœnix* 31, 1977, 287-299.

— ZAÏTSEV A.I., « Le *P. Oxy.* 2245 et la trilogie d'Eschyle sur Prométhée », *PhilClas* I, 1977, 45-50 [en russe].

1978

— USSHER R.G., « The Other Æschylus », *Maia* 29-30, 1977-1978, 13-25 [cf. 1977].

1979

— GANTZ T. N., « The Aischylean Tetralogy. Prolegomena », *CJ* 74, 1979, 289-304.

— GARGIULO T., « Il Prometeo eschileo di Ossirinco : *P. Oxy.* 2245 », *BPEC* 27, 1979, 79-103.

— EIDENSTICKER Bernd, « Das Satyrspiel », in : G. A. SEECK (hrsg), *Das griechische Drama*, Grundriss der Literaturgesch. nach Gattungen, Darmstadt, Wiss. Buchges., 1979, 204-257.

1980

— GANTZ T., « The Aeschylean Tetralogy. Attested and Conjectured Groups », *AJPh.* 101, 1980, 133-164 [cf. 1979].

— SUTTON D.F., « A complete Handlist to the Literary Remains of the Greek *Satyr Plays* », *AncW* 3, 1980, 115-130.

— SUTTON D.F., *The Greek Satyr Play*, Beitr. zur Klass. Philol. 90, Meisenheim-am-Glan, Hain, 1980 (213 p.).

— SUTTON D.F., « Satyr Plays at the Lenaia ? », *ZPE* 37, 1980, 158-160.

1981

— SEAFORD R., « Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries », *CQ* ns 31, 1981, 252-275.

— SIMON Erika, « Das Satyrspiel *Sphinx* des Aischylos », *SHAW* 1981, 5, Heidelberg, Winter, 1981 (41 p.).

— SUTTON D.F., « Æschylus' *Theoroi* or *Isthmiastæ*. A Reconsideration », *GRBS* 22, 1981, 335-338.

— SUTTON D.F., « Satyr Play and Children in the Audience », *Prudentia* 13, 1981, 71-74.

1982

— KATSOURIS A., « Æschylus' *Odyssean Tetralogy* », *Dioniso* 53, 1982, 47-60.

— DI MARCO Massimo,, « Sulle *Trophoi* di Eschilo », *GIF* 34, 1982, 82-97.

— SIMON Erika, « Satyr-Plays on Vases in the Time of Æschylus », in : D. Kurtz and B. Sparkes (éd.) *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens*, Cambridge and New-York, 1982, 123-148.

1983

— KOSSATZ-DEISSMANN A., « Zur Herkunft des Perizoma im Satyrspiel », *JDAI* 97, 1982, 65-90.

— DI MARCO Massimo, « Eschilo, *Dicty.* 780-81 (*P. Oxy.* 2161, col. I, 16-17) », *BollClass* 4, 1983, 89-97.

1984

— SUTTON D.F., « *Æschylus' Proteus* », *Philologus* 128, 1984, 127-130.

1985

— GERHARD G.A., « Nota a PSI XI 1209a, 13-14. *Æsch. Diktyoulkoi* - H.J. Mette, fr. 464 », *Ægyptus* 65, 1985, 15-17.

— SUTTON D.F., « Named Choreutes in *Satyr Plays* », *AJPh.* 106, 1985, 107-110.

1986

— MELERO Antonio, « La comicidad del drama satírico », *Curso de teatro clásico*, Teruel, Univ. de Verano de Teruel, 1986 (114 p.).

1987

— LISSARRAGUE François, « Pourquoi les satyres sont-ils bons à montrer », *CGITA* 3, 1987, 93-106. [cf. 1990].

1988

— MARTINO G., « Chi è il δεσπότης dei satiri e di Sileno negli *Ichneutæ* di Sofocle », *AHS* 10, 1987-1988, 11-26.

— SEAFORD R.A.S., *Euripides Cyclops*, Oxford, 1988, introduction p. 1-48.

— SEITERLE Gerard, « Maske, Ziegenbock und Satyr », *AW* 19, 1, 1988, 2-14.

— WISEMAN Timothy P., « Satyrs in Rome ? The Background to Horace's *Ars poetica* », *JRS*, 78, 1988, 1-13.

1989

— GALLO Italo, « Un dramma satiresco arcaico in testimonianze vascolari del territorio salernitano », *A & R* 34, 1989, 1-13.

— HALLERAN M.R., « The Speaker(s) of Æschylus, *Diktyoulokoï* fr. 47a Radt (= *P. Oxy.* 2161) 821-32 », *ZPE* 79, 1989, 267-269.

— JOUAN François, « Le costume du chœur dans le drame satyrique », *Il international meeting of ancient Greek drama*, Delphi 15-20 June 1986, Athens European cultural center of Delphi, 1989, 92-97.

— LASSERRE François, « Das Satyrspiel », in : B. SEIDENSTICKER (hrsg), *Satyrspiel*, Darmstadt, 1989, 252-286 [cf. 1973].

— PAGANELLI L., « Il dramma satiresco : spazio, tematiche e messa in scena », *Dioniso* 59, 1989, 213-282.

— ROSSI Luigi Enrico, « Das Attische Satyrspiel. Form, Erfolg und Funktion einer antiken literarischen Gattung », in : B. SEIDENSTICKER (hrsg), *Satyrspiel*, Darmstadt, 1989, 222-251 [cf. 1972].

— SEIDENSTICKER Bernd, (hrsg.), *Satyrspiel*, Wege der Forsch. n°579, Darmstadt Wiss. Buchges., 1989 (423 p.).

— SIMON Erika, « Satyrspielbilder aus der Zeit des Aischylos », in : B. Seidensticker (hrsg), *Satyrspiel*, Darmstadt, 1989, 362-403.

1990

— LISSARRAGUE François, « Why Satyrs are good to represent », in : John WINKLER and Froma ZEITLIN (ed.), *Nothing to do with Dionysos ? : Athenian drama in its social context*, Princeton, 1990, 228-236 [cf. 1987].

— MELERO Antonio, « Οὐκ ἄνευ Θησέως : a propósito de los *Teoros* de Esquilo », in : *Homenaje M. C. GINER*, 121-128.

1992

— SLENDERS Willeon, « Intentional ambiguity in Æschylean *Satyr Plays* ? », *Mnemosyne* 45, 1992, 145-158.

— VÖLKE Pierre, « Ambivalence, médiation, intégration : à propos de l'espace dans le drame satyrique », *Études de lettres*, Lausanne, avril-juin 1992, 33-58.

1993

— DI MARCO Massimo, « *P. Oxy. 2254 : dai *Thalamopoioi* di Eschilo ?* », *QUCC* 1993, 45, 49-56.

1995

— MELERO Antonio, « *Notas a los *Teoros* de Esquilo* », in : Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ (ed.), *De Homero a Libanio : estudios actuales sobre textos griegos II*, Madrid, 1995, 57-71.

1996

— PALUTAN Maria Grazia , « *La parodia del cottabo nei *Syndeipnoi* di Sofocle e negli *Ostologoi* di Eschilo* », *SIFC* 1996, 3a ser. 14 (1), 10-27.

2000

— LISSARRAGUE François, « *Satyres, sérieux s'abstenir* », in : Marie-Laurence DESCLOS (dir.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, 109-119.

— MOREAU Alain, « *Rire et sourire dans l'œuvre d'Eschyle* », in : Marie-Laurence DESCLOS (dir.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, 397-405.

— VÖLKE Pierre, « *Formes et fonctions du risible dans le drame satyrique* », in : Marie-Laurence DESCLOS (dir.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, 2000, 95-108.

Philippe YZIQUEL
Lannilis

LE DRAME SATYRIQUE ESCHYLÉEN EST-IL « MAUVAIS GENRE » ?

par Alain MOREAU

D'après la *Souda*¹ Pratinas de Phlionte fut le premier écrivain à avoir composé des drames satyriques. C'est lui, en tout cas, qui introduisit le genre à Athènes. Il aurait écrit trente-deux drames satyriques, mais seulement dix-huit tragédies. Selon Maurice Croiset, « il faut donc supposer ou que Pratinas a fait représenter plusieurs fois les mêmes trilogies tragiques en variant les drames satyriques qu'il affectait à chacune d'elles, ou qu'il prêtait ses drames à d'autres poètes tragiques, enchantés de s'associer pour cette partie spéciale du concours un homme qu'on savait y exceller² ». Nous n'avons à peu près rien de ses œuvres, en dehors de fragments extrêmement réduits (six conservés par Athénée, trois par Plutarque)³. On sait qu'il avait composé une pièce intitulée *Les Lutteurs*. Pausanias nous apprend qu'à Phlionte se trouvait la tombe d'Aristias, le fils de Pratinas. « Cet Aristias, écrit-il, et son père Pratinas composèrent des pièces satyriques plus populaires que toutes les autres en dehors de celles d'Eschyle⁴ ». C'est donc Eschyle qui fut le plus grand, comme nous le confirme Diogène Laërce⁵.

1. *Souda*, s.v. « Pratinas ».

2. Maurice CROISSET, *Histoire de la Littérature Grecque*, tome III, Paris, De Boccard, 3^e éd. revue et augmentée, 1935, p. 412.

3. Voir Bruno SNELL, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986 (éd. corrigée par Richard Kannicht), p. 81-84.

4. Paus., II, 13, 6. Principaux éléments bibliographiques sur Pratinas : H.W. SMITH, *Greek Melic Poets*, Londres/ New York, 1906, p. LXIX-LXXV ; H.W. GARROD, « The hiporcheme of Pratinas », *CR*, 39, 1920, p. 129-136 ; E. DIEHL, s.v.

Quelle est la fonction du drame satyrique ? La thèse traditionnelle a été exprimée clairement, récemment encore, par Luciano Canfora dans son *Histoire de la Littérature grecque*⁶ :

Dans les concours attiques, la fonction du drame satyrique, représenté à la suite de la trilogie tragique, était évidemment de délivrer par le rire le public du poids de la représentation tragique qui venait de s'achever. Le même phénomène s'observe dans d'autres civilisations théâtrales : ainsi les *exodia* (en général farces atellanes) qui, à Rome, suivaient les représentations tragiques ou, à l'époque moderne, les farces dansées et chantées (*jigs*) habituelles après les sombres tragédies élisabéthaines. Dans le cas où, au lieu du drame satyrique, le dramaturge présentait une quatrième tragédie – c'est le cas de l'*Alceste* d'Euripide en 438 av. J.-C., elle avait une « fin heureuse » et n'était pas dépourvue de scènes plaisantes ou proprement comiques, comme la scène d'Héraclès ivre et ostensiblement glouton.

Cette thèse, longtemps dominante, est maintenant remise en question par un certain nombre de chercheurs qui refusent de réduire le

« Hiporcherma », in *RE*, col. 340 s. ; SCHMID-STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, München, 1920 ss., I, 2, p. 179, note 2 ; A.M. DALE, « Stasimon and hiporchema », *Eranos*, 48, 1950, p. 14-20 = *Collected Papers*, Cambridge, 1969, p. 156-169 ; A.E. HARVEY, « The Classification of Greek Lyric Poetry », *CQ*, 1955, p. 157 ; A. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1962, p. 18 ss ; Max POHLENZ, « Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius », *Kleine Schriften*, II, Hildesheim, 1965, p. 473-496 = *Satyrspiel*, éd. B. Seidensticker, Darmstadt, 1989, p. 29-57 ; Dana F. SUTTON, *The Greek Satyr-Play*, Meisenheim am Glan, 1980, p. 7 ss ; N. CHOURMOUZIADES, *ΣΑΤΥΡΙΚΑ*, Athènes, 1984, p. 18 s ; R. SEAFORD, « The hiporchema of Pratinas », *Maia*, I-III (XXIX-XXX), 1977/1978, p. 81-92 ; B. ZIMMERMANN, « Überlungen zum sogenannten Pratinasfragment », *MH*, 43, 1986, 3, p. 145-154 ; Antonio MELERO, « Prátinas y la dicción satírica », in *Homenatge a Josep Alsina. Actes del Xe Simposi de la Secció catalana de la SEEC*, Tarragon, 28-30 nov. 1990 (éd. Joana Zaragoza/ Antoni González Senmartí), I, Diputació de Tarragona, 1992, p. 231-238.

5. Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres, Vie de Ménédème*, II, 133.

6. Luciano CANFORA, *Histoire de la Littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Éditions Desjonquères, 1994, traduit par Denise Fourgous (1^{re} éd. en italien, Rome/ Bari, Laterza & Figli, 1986, 1989).

drame satyrique à un rôle d'exutoire, de défoulement après la tension, l'angoisse provoquées par les trois tragédies qui l'ont précédé. L'article de Philippe Yziquel, dans ce numéro des *Cahiers du GITA*, est l'expression la plus récente, fort bien exprimée, de cette nouvelle tendance de la critique. Je reprends ici sa conclusion :

Le drame satyrique n'est pas la représentation parodique et dérivée de l'action tragique, elle en est le prolongement qui révèle des aspects complémentaires du mythe abordé dans la tragédie, tout en exploitant de façon désintéressée les ressources humoristiques qu'il fournit, pour proposer le tableau d'un univers situé à l'écart des difficultés et des ambiguïtés du monde des humains.

À juste titre Philippe Yziquel fait allusion à ce qu'écrivait déjà André Wartelle, ce bienfaiteur des spécialistes d'Eschyle⁷, en 1971 :

Ne perdons surtout pas de vue que ces drames si étonnants pour des modernes, voire si scandaleux, étaient, tout autant que les tragédies elles-mêmes, partie intégrante des activités religieuses d'une cité en fête.⁸

Retenons tout d'abord que, si Philippe Yziquel écarte l'adjectif « parodique », il accepte « humoristique » et tentons de faire le point. Quels sont les traits caractéristiques du drame satyrique tels qu'ils apparaissent dans les fragments d'Eschyle et les représentations figurées rassemblées par Frank Brommer ?⁹

1. Bien entendu les beuveries : Silène et les satyres sont les compagnons de Dionysos, le dieu du vin.

7. André WARTELLE est l'auteur de la monumentale *Bibliothèque historique et critique d'Eschyle 1518-1974*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

8. André WARTELLE, *Histoire du texte d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 336.

9. Frank BROMMER, *Satyrspiele. Bilder Griechischer Vasen*, Berlin, De Gruyter, 2^e éd. revue et augmentée, 1959 (1^{re} éd. 1944).

2. Les danses. Les satyres exécutent une danse échevelée¹⁰ qu'on appelle la *sikinnis*. « C'était, dit Maurice Croiset, une suite de bonds plutôt que de pas, une agitation violente et rapide qui ressemblait à une course rythmée. Cette danse était pourtant accompagnée de chants, et elle avait sa grâce sauvage »¹¹.

3. La laideur et le grotesque du chœur de satyres et de leur coryphée Silène : gros ventre, « crâne chauve, luisant et vermillon »¹² de Silène ; pantalonnades des satyres qui voudraient concourir aux Jeux Isthmiques et parviennent seulement à exécuter des contorsions ridicules (les *Theoroi* ou *Isthmiastai*). On retrouve souvent la calvitie chez les satyres et toujours la barbe, ce qui rend d'autant plus invraisemblable leur prétention aux exploits sportifs : l'athlète est jeune et imberbe.

4. La sottise : dans *Prométhée allumeur de feu* un satyre s'approche trop près du feu et se brûle la barbe¹³.

5. L'animalité : les satyres ont une queue de cheval. Autour des reins ils portent une peau de chèvre et sur l'épaule une nébride (peau de faon).

6. L'animalité des satyres se traduit aussi par la sensualité et même une sexualité effrénée¹⁴. Proches des boucs par leur vêtement, ils le sont aussi par leur comportement : ils en ont la lascivité¹⁵. Leur sexualité est une paillardise. À ce sujet un passage des *Theoroi*, susceptible de plusieurs interprétations, mérite un commentaire :

10. Si je puis m'exprimer ainsi, quand on sait que les satyres sont souvent atteints de calvitie. Voir plus loin.

11. M. CROISSET, *o.c.*, p. 423.

12. Esch., *Diktuoulkoi* (*les Tireurs de Filet*), Fr. 47a Radt, col. I, 23-24, trad. Grosjean. Sur ce drame satyrique, voir M. VERRE-DE HAAS, *Aeschylus Dictyulci. An Attempt at Reconstruction of a Satyric Drama*, Leyde, Brill, 1961.

13. Fr. 207 Radt.

14. Voir à ce sujet Willeon SLENDERS, « Intentional Ambiguity in Aeschylean Satyr Plays ? », *Mnemosyne*, 45, 2, 1992, p. 145-158 ; J. HENDERSON, *The Maculate Muse*, New York-Oxford, 2^e éd. 1991.

15. Le mot grec *tragos* a en effet le même sens figuré que le français *bouc* : voir Lucien, *Epistulae Saturnales*, 28.

ὄρων μύουρα καὶ βραχέα τὰ φ[αλλί]α
 ὡς ἐξέτριβες Ἴσθμιαστικὴν [...]ν
 κούχ ἡμέλησας, ἀλλ' ἐγυμνάξ[ου κα]λῶς.

Quand je vois vos petits phallus rétrécis en queue de souris
 (je comprends) combien tu as usé jusqu'au bout ton art isthmique.
 Tu n'as pas ménagé ta peine, mais tu t'es exercé comme il fallait.
 (Fr. 78 a Radt, 29-31)¹⁶

Trois interprétations possibles.

– Première interprétation : selon François Jouan, « Dionysos se moque du phallus des satyres qui, au lieu d'être redressé, est infibulé, conformément à la pratique des athlètes »¹⁷. L'infibulation, nous apprend l'Encyclopédie Larousse, est une « opération ayant pour but d'empêcher le coït, pratiquée surtout dans l'Antiquité, et qui consistait à faire passer un anneau (*fibule*) à travers le prépuce chez l'homme »¹⁸. Pourquoi une opération aussi barbare ? C'est que la pratique sportive n'était pas compatible avec une vie sexuelle mouvementée. La continence était de rigueur. D'autres athlètes utilisaient des méthodes moins drastiques, comme l'usage de douches froides ou l'application de plaques de plomb sur les reins pendant le sommeil¹⁹.

– Deuxième interprétation : Dionysos se moque de la piètre virilité des satyres.

– Troisième interprétation : il s'agirait d'une allusion à leur paillardise : leurs exercices isthmiques pourraient bien avoir été des exercices sexuels. On pense par exemple à ce passage d'Aristophane, dans lequel Bdélycléon propose à Philocléon de lui fournir « une courtisane qui lui frotera (ou plutôt « usera par le frottement »,

16. Pour le vers 30 je choisis la conjecture ...τέχνην de Reinhardt et Steffen. Sur ce passage, voir W. SLENDERS, « Intentional Ambiguity... », p. 149-150 ; J. HENDERSON, *The Maculate Muse*, p. 137 ; A.H. SOMMERSTEIN, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 5. *Peace*, Warminster-Chicago, 1985, p. 175 pour la *Paix*, 879-880.

17. François JOUAN, « Personnalité et costume du chœur satyrique », *Dioniso*, 61, 2, 1991, p. 25-38 (32).

18. Voir aussi DINGWALL, *Male Infibulation*, Londres, 1925 et F. BROMMER, *Satyrspiele* (cité note 9), note 115 et p. 67, fig. 67.

19. Je n'irai pas jusqu'à dire que de là vient l'expression « un sommeil de plomb ».

...ρίψει) le membre et les reins »²⁰. Et n'oublions pas l'ambiguïté scabreuse du mot « ἰσθμός » : « tout passage étroit ou resserré » déclare Bailly... qui se garde bien de signaler le sens que donne un scholiaste d'Aristophane (en 1894 les savants avaient encore la pudeur de vierges effarouchées) :

Il dit « en vue des jeux de l'Isthme » à la fois à cause du concours isthmique et de l'étroitesse du sexe de la prostituée, et c'est pourquoi il a déclaré : « C'est pour mon pénis que je prépare une baraque ». En effet l'Isthme est étroit.

(schol. Aristoph., *Paix*, 879d)

De la même façon Bailly ignore le verbe ἰσθμιάζειν, devenu proverbial d'après la *Souda*. Il était employé pour ceux qui menaient une mauvaise vie et qui, par conséquent, risquaient d'être atteint par certaines maladies, dont on peut deviner les caractéristiques quand on sait que les Jeux Isthmiques se déroulaient à Corinthe, que le verbe χορνυθιάζεσθαι signifiait « pratiquer la fornication »²¹ et que Corinthe était célèbre pour le grand nombre de ses courtisanes. Le fragment 78c Radt, vers 37-62, bien que très abîmé (comme tous les autres), laisse également percevoir des sous-entendus grivois, comme le prouve la présence d'un ἰσθμιάζεις au vers 39.

Quand, dans les *Diktyoukoi*, les *Pêcheurs au filet*, Silène et les satyres découvrent dans le coffre qu'a ramené leur filet la belle Danaé en compagnie du jeune Persée, ils s'imaginent aussitôt en train de jouir des faveurs de la jeune femme. Silène tente d'utiliser la ruse en faisant sa cour au bambin qu'il appelle « petitou » (μικχός) et auquel il promet fouines, faons, bébés hérissons, tout en accompagnant son discours d'obscénités. On appréciera tout particulièrement la finesse du jeu de scène qui nous montre le jeune Persée jouer avec le sexe du gros paillard qui, tout attendri, s'exclame : « C'est qu'il aime le membre viril, l'oisillon ! (ποσθοφιλής ὁ νεοσσὸς) ». L'adjectif ποσθοφιλής appartient à une famille de mots qu'on retrouve, bien sûr, chez Aristophane. Ainsi dans les *Nuées* (1014) le Raisonement Juste déclare que si l'on pratique la gymnastique on aura toujours « la poitrine robuste, le teint clair, les

20. Aristoph., *Guêpes* 739-740.

21. Aristoph., Fr. 354. Voir W. SLENDERS, *art. cit.*, p. 150.

épaules larges, la langue courte, la fesse grosse, la verge (πόσθην) petite »²². Dans les *Thesmophories* (254 et 514) on trouve le diminutif πόσθιον et chez Lucien (*Lexiphane*, 12) πόσθων. Plus directs que Silène, les satyres attaquent à la hussarde :

Allons ! amis ! Marchons ! En avant pour les noces ; hâtons-nous, car l'occasion plus que jamais tacitement nous y incite. Et je vois la fiancée déjà consentante et toute prête à jouir de nos caresses. Rien d'étonnant, car il y a si longtemps qu'elle est privée d'homme, quand sous les flots elle naviguait, accablée ; mais maintenant, en voyant notre ardeur juvénile elle exulte...

(Esch., *Diktyoukoi*, Fr. 47a Radt, col. II, 23-33, trad. Grosjean)

L'utilisation de verbes à la première personne du pluriel ne laisse aucun doute sur leurs intentions : ce qu'ils s'apprêtent à commettre, c'est un viol collectif²³.

Amymoné, à la chasse, atteint par mégarde un satyre ; celui-ci, qui n'est que légèrement blessé, s'apprête aussitôt à violer la jeune fille (il est évidemment chassé par plus fort que lui, le dieu Poséidon)²⁴. Il nous reste exactement dix-sept mots de cette pièce. Sur ces dix-sept mots, trois ont une connotation sexuelle : - γαμειῖσθαι (Fr. 13 Radt) s'emploie pour une femme qui est épousée ou qui se donne (sans idée de mariage). Ainsi chez

22. Dans l'Antiquité grecque la petitesse de la verge est un élément de la beauté masculine. On trouve cette caractéristique chez les athlètes et les éphèbes, tandis que sa grosseur est considérée comme grotesque : on la trouve chez les vieillards et les ivrognes, à plus forte raison chez les vieillards ivrognes, comme Silène. Nombreuses illustrations dans la version française du livre de K.J. DOVER, *Homosexualité grecque* (traduit de l'anglais par Suzanne Saïd), Grenoble, La Pensée sauvage, 1982 (1^{re} éd. en anglais *Greek Homosexuality*, Londres, Gerald Duckworth, 1978. Voir par exemple illustrations R422 « La Vieillesse domptée par Héraclès ») et R454 (« Un jeune homme se lave »).

23. Sur ce passage, voir W. SLENDERS, *art. cit.*, p. 150 ; A. MOREAU, « Rire et sourire dans l'oeuvre d'Eschyle » in *Le rire chez les Anciens. Actes du Colloque de Grenoble, Université Pierre Mendès-France, Grenoble II, 9-12 Décembre 1998*, éd. Marie-Laurence Desclos, à paraître. Sur la pièce, la principale étude est celle de M. WERRE-DE-HAAS, *Aeschylus' Diktyulci. An Attempt at Reconstruction of a Satyric Drama*, Leyde, Brill, 1961.

24. Voir Hygin, fable 169 ; Esch., *Amymoné*, Radt, p. 131-133.

Callimaque, quand Héra s'en prend aux femmes, « honteuses passions de Zeus » :

Vous, qui vous unissez en cachette et accouchez clandestinement. (Callimaque, *Hymne à Délos*, 240-241)

- γαμεῖν (Fr. 13 Radt) s'emploie pour un homme qui épouse ou qui prend pour compagne (sans idée de mariage). Ainsi Agamemnon s'apprête-t-il à prendre Cassandre de force (γαμεῖ βιαίως, Eur., *Tro.* 44).

- θρώσκων (Fr. 15 Radt). Au cours de la contestation entre Apollon et les Euménides sur le géniteur de l'enfant, le dieu déclare :

Celui qui enfante, c'est celui qui saillit (θρώσκων)
(Esch., *Eu.* 660)

Cette sexualité démesurée des satyres se traduit souvent dans les représentations iconographiques par un sexe d'une raideur sans équivoque²⁵. D'une façon qui pourrait paraître contradictoire la *sikinnis* bondissante est aussi qualifiée d'« efféminée » dans le *Cyclope* d'Euripide. Silène s'adressant aux satyres leur dit :

Qu'est ceci ? Pour sonner des *sikinnis* êtes-vous encore au temps où, faisant escorte à Bacchos de votre milice en fête, vers la demeure d'Althéa vous dirigiez, au chant des lyres, le mol balancement (σωλούμενοι) de vos pas.

(Eur., *Cycl.* 37-40, trad. Louis Méridier)

Σαῦλος signifie « qui se meut lentement, avec nonchalance ou abandon ; en mauvaise part : d'allure efféminée ». Ainsi chez Anacréon on rencontre l'expression fort claire σαῦλα βαίνειν, « avec

25. Voir Brommer, fig. 1 (cratère à volutes de Naples), 2 (vase à figures rouges, Athènes, 420-400 av. J.-C.), 5 (vase à figures rouges, Munich), 6 (Kalpis de Boston), 7 (cratère en cloche de Sydney)...

les hanches qui se balancent »²⁶ et chez Aristophane le verbe encore plus net *στυλοπρωκτιῶν*, « tortiller du derrière »²⁷.

7. Le renversement : dans la *Sphinx satyrique* ce n'est plus la Sphinx qui propose l'énigme, mais Silène. La reconstitution de la pièce est très hypothétique puisque nous ne disposons que de trois fragments qui ne font même pas cinq vers à eux trois. Mais nous pouvons nous aider d'un cratère du Musée de Naples qui nous montre la Sphinx accroupie sur un rocher²⁸. Devant elle, à la place où dans le mythe se tient Oedipe, c'est le gros Silène qui s'offre aux regards. Peau de panthère autour du corps et manteau noir à rosettes blanches sur les bords, il tient dans sa main droite un oiseau et dans sa main gauche le thyrsos des sectateurs de Dionysos. Il y a manifestement ici une parodie des nombreuses représentations iconographiques présentant l'épisode de l'énigme avec la sphinx sur son rocher et, devant elle, Oedipe en costume de voyageur²⁹. La représentation iconographique offerte par le cratère de Naples serait cependant elle-même énigmatique si nous ne disposions pas aussi d'une fable d'Ésope qui vient nous éclairer :

Un fourbe s'était engagé envers quelqu'un à prouver que l'oracle de Delphes était menteur. Au jour fixé, il prit dans sa main un petit moineau, et, le cachant sous son manteau, se rendit au temple. Là, se plaçant en face de l'oracle, il demanda si l'objet qu'il tenait dans sa main était vivant ou inanimé. Il voulait, si le dieu répondait « inanimé », faire voir le moineau vivant ; s'il disait « vivant », présenter le moineau, après l'avoir

26. Anacréon, Fr. 458 Campbell.

27. Aristoph., *Guêpes* 1173.

28. Principales études : Louis SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, Champion, 1967 (1^{re} éd. 1926), p. 42 et 583 (appendice I) ; A.D. TRENDALL-T.B.L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, pl. 2, 5 ; Robert G. USSHER, « The Other Aeschylus », *Maia*, 29-30, 1-3, p. 20 = *Phoenix*, 31, 1977, p. 294-295 ; Erika SIMON, *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag, 1981, 41 pages et 16 reproductions ; *id.*, « Satyr-plays on Vases in the time of Aeschylus », in *The Eyes of Greece. Studies in the art of Athens* (éd. Donna Kurtz et Brian Parkes), Cambridge-New York, 1962, p. 123-148 (p. 141-142). Voir aussi Frank BROMMER, *Satyrspiele. Bilder Griechischer*, p. 50-51 et n° 178-180.

29. Höfer, dans l'article « Oidipus » du *Lexikon Roscher* (tome 3, 719-726) en recensait déjà 76.

étranglé. Mais le dieu, reconnaissant son artificieuse intention, répondit : « Assez, l'homme ; car il dépend de toi que ce que tu tiens soit mort ou vivant »³⁰.

Le thème de l'énigme et la présence de l'oiseau, qui appartiennent aussi bien à la peinture qu'à la fable, permettent d'éclairer le drame satyrique et de souligner le jeu des similitudes et des inversions qui devaient mettre en joie le public. Le cœur de l'histoire est maintenu : la sphinx sur son rocher, deux personnages, une énigme, la mort de la Sphinx. Mais il y a aussi rupture et distorsion. La question, qui descendait du personnage du haut vers le personnage du bas, monte du personnage du bas vers le personnage du haut. Le questionné héroïque s'est dégradé en bouffon bedonnant, peut-être entouré d'autres bouffons, les papposilènes de l'hydrie Foujita³¹. L'énigme proposée par la Sphinx à Oedipe était la question fondamentale. L'être qui a quatre pattes le matin, deux pattes à midi et trois pattes le soir, et qui est le plus faible quand il a le plus grand nombre de pattes, c'est l'homme qui marche à quatre pattes lorsqu'il est un tout petit enfant, à deux pattes dans la majeure partie de sa vie, à trois pattes dans sa vieillesse lorsqu'il s'appuie sur une canne. C'est l'histoire de tous les hommes et c'est l'histoire d'un homme en particulier, Oedipe, le nouveau-né confié par le berger thébain au berger corinthien (dans la version sophocléenne, dont on peut supposer qu'elle reste très proche de la version originelle), puis l'adulte d'*Oedipe Roi* et enfin le vieillard épuisé et aveugle s'appuyant sur un bâton dans *Oedipe à Colone*. Dans le drame satyrique cette énigme essentielle se dégrade en devinette de trickster. Et ce n'est peut-être pas un hasard si le plus important des fragments conservés (Fr. 235 Radt) fait allusion à un autre trickster, Prométhée, qui, à la barbe des Olympiens, transporta le feu dans une tige de férule pour le donner aux hommes.

Tels sont les principaux traits du drame satyrique eschyléen. Au terme de cette approche, à la question : « le drame satyrique est-il

30. Ésope, Fable 50, *Le fourbe*, trad. Émile Chambry.

31. Sur cette hydrie attique, conservée à Würzburg, voir E. SIMON, *o.c.*, p. 21 ss. et fig. 8-12. Même si l'oiseau n'apparaît pas sur ce vase, les ressemblances entre le cratère du Musée de Naples et l'hydrie de Würzburg paraissent bien prouver que les deux vases illustrent le drame satyrique eschyléen.

‘mauvais genre’ » ? on serait tenté de répondre « oui » Personnages grotesques, ruses grossières, situations scabreuses, sous-entendus grivois, tentatives de viol, beuveries, inversions des rôles, vocabulaire qu'on retrouve chez Aristophane et Lucien, tout nous pousse à conclure en ce sens et à considérer qu'il y a un abîme entre l'atmosphère angoissante de la tragédie et les pantalonnades du drame satyrique.

Mais c'est peut-être aller un peu trop vite en besogne. En réalité les frontières ne sont pas si étanches. Tout d'abord il convient de ne pas oublier que ce sont les mêmes acteurs, le même chœur qui interprétaient les trois tragédies et le drame satyrique (ce qui n'est plus le cas au IV^e siècle)³². Même si les rôles changent, si les masques changent, si les costumes changent, on doit tenir compte de ce fait objectif. Ensuite on constate qu'Eschyle pratique l'autodérision en réutilisant dans le drame satyrique des procédés qu'il emploie dans la tragédie. Ainsi, j'ai montré autrefois qu'Eschyle employait des métaphores paradoxales consistant à puiser les images dans la vie la plus quotidienne, les métiers, la vie publique, les fêtes, la nature généreuse et riante pour décrire les scènes sanglantes, le contraste faisant ressortir l'atrocité³³. Or nous avons un bel exemple de ce procédé dans la *Sphinx satyrique*. Le monstre est appelé « la chienne prytane des journées de malheur » (Fr. 236 Radt).

Un autre procédé consiste dans le retour, à l'intérieur du drame satyrique, d'un terme utilisé dans la trilogie tragique, le contexte étant évidemment complètement différent. En voici un exemple, bien vu par Philippe Yziquel. Dans les *Suppliantes* un terme apparaît à trois reprises : κνώδαλον qui, dans son sens premier, indique l'animal sauvage, bête ou monstre ; κνώδαλων (*Su.* 264), les bêtes « destructrices de mortels » dont Apis, fils d'Apollon, prophète

32. Voir Paulette GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 135 : « À l'époque classique, les acteurs tragiques interprétaient également les drames satyriques dans les tétralogies... Ni le costume, ni la mimique ne permettent...de distinguer les héros du drame satyrique de la tragédie » (ce qui n'est pas le cas pour la comédie) ; *id.*, « Le drame satyrique et les concours dramatiques », *Dioniso*, 61, 2, 1991, p. 101-119 (103) ; Patricia EASTERLING, « A show for Dionysus », in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Patricia Easterling éd.), Cambridge Univ. Pr., 1997, repr. 1999, p. 37-39.

33. Alain MOREAU, *Eschyle. La violence et le Chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 21-60.

médecin, débarrassa le pays « par des remèdes décisifs » ; au vers 762 on retrouve κνωδάλων pour désigner cette fois les Égyptiens, « bêtes luxurieuses et sacrilèges » ; et enfin au vers 1000 dans le discours où Danaos met ses filles en garde contre les dangers qui guettent de jeunes vierges : « La fleur délicate n'est nullement facile à garder : les fauves s'y attaquent et les mortels aussi ; comment n'en serait-il pas ainsi ? Et les bêtes (κνώδαλα) ailées et celles qui foulent le sol »³⁴. Or le mot κνώδαλα est l'un des dix-sept mots conservés d'*Amymoné*, le drame satyrique qui suit la trilogie des Danaïdes : θρωσκων κνώδαλα, « s'élançant contre les bêtes » (Fr. 15 Radt). Le thème de la bestialité, de la monstruosité, thème récurrent de la trilogie, est aussi un thème récurrent de la tétralogie. On peut supposer que les κνώδαλα en question sont les satyres qui voudraient violer Amymoné, synthèse des κνώδαλα antérieurs puisqu'ils se caractérisent par la violence, la lubricité et l'apparence bestiale. C'est le mot qu'on retrouve dans la bouche de Danaé sur le point d'être violée par les mêmes satyres :

Et vous, dieux de ma race
 [Et toi, Zeus,] imposant un tel [dénouement] à mes peines,
 Est-ce que vous allez me livrer à ces bêtes (κνωδάλοις) ?
 Subirai-je leur souillure ? (Fr. 47a Radt, vers 9-12)

Alan H. Sommerstein le dit clairement : « En tant que poésie, ... le drame satyrique ressemble de façon très précise à la tragédie : style, syntaxe et mètre sont pratiquement identiques dans les deux genres et se distinguent nettement de ceux de la comédie, bien que le drame satyrique admette (surtout dans les discours et les chants des satyres eux-mêmes) certains types de traits lexicaux qu'en règle générale la tragédie exclut »³⁵. Et c'est précisément A.H. Sommerstein qui a mis à jour les sous-entendus scabreux que recèlent deux vers des *Suppliantes*³⁶. Le roi Pélasgos ordonne au héraut égyptien de se

34. *Su.* 998-1000.

35. Alan H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean Tragedy*, Bari, Levante editori, 1996 coll. « le Rane », p. 329.

36. *Id.*, « Aesch. *Suppl.* 952 s. : (« beer no drink for men ») », *MCr*, 2-28, 1990-1993, p. 59-64. Je n'ai pas pu me procurer l'article de Sommerstein, mais, à partir du

retirer au plus vite : par un vote unanime le peuple argien a accordé l'hospitalité aux Danaïdes ; il n'est pas question de revenir là-dessus. Le héraut menace³⁷ :

Sache dès lors que tu soulèves là une guerre incertaine. La victoire et la conquête puissent-elles être pour les mâles (ἄρσεσι) ! (Su. 950-951)

C'est alors que le roi répond :

Des mâles (ἄρσενάς), assurément, vous en trouverez dans ce pays, et qui ne boivent pas un vin tiré de l'orge ! (Su. 952-953)

Pélasgos utilise un langage métaphorique : le Grec est supérieur à l'Égyptien autant que le vin (boisson grecque = les Grecs) est supérieur à l'orge (qui, par synecdoque de la matière pour l'objet, signifie la bière, boisson égyptienne, et par conséquent les Égyptiens). Aux vers 760-762 Danaos utilisait le même procédé :

Eh bien ! un dicton ne veut-il pas que les loups soient vainqueurs des chiens ? Et parmi les fruits de la terre, ce n'est pas le papyrus qui commande à l'épi ! (Su. 760-761)

Le loup représente les Argiens, qui honorent Apollon *Lukeios* (invoqué au v. 686 et qui apparaît sur la monnaie argienne dès le VI^e siècle av. J.-C.). Le chien représente ceux qui sont appelés *μεμαργωμένοι κυνοθρασεῖς*, « chiens sans vergogne » au v. 758. Le papyrus sert à désigner les Égyptiens et l'épi les Argiens³⁸. Mais les vers 952-953 vont plus loin. Au delà de la métaphore il y a le sens caché. Le mot ἄρρην (ἄρσην) désigne à la fois l'individu de sexe masculin (sens apparent), mais aussi le mâle, l'être viril, sexuellement

résumé de l'*Année Philologique*, on peut reconstituer son argumentation. La facilité avec laquelle j'ai trouvé des éléments à l'appui de sa thèse m'a convaincu de la véracité de celle-ci.

37. Je cite dans la traduction Mazon.

38. Voir le commentaire de Friis JOHANSEN/ E. WHITTLE, *The Suppliants*, Gyldenalske Boghanel, Nordisk Forlag, 1980, tome III, p. 109.

vigoureux ; *κριθή* signifie l'orge qui sert à fabriquer la bière, mais aussi le sexe de l'homme. Ainsi chez Aristophane³⁹ :

Si nombreux que soient les spectateurs, il n'en est aucun qui
n'ait son grain d'orge. (Paix, 964-965).

Ce qui est sous-entendu, c'est que les Égyptiens ne sont pas de vrais hommes, qu'ils s'adonnent à des pratiques honteuses, dégradantes, en l'occurrence la fellation : le *krithè*, c'est le *sperma*. D'ailleurs que pourrait-on attendre d'un peuple dont, quelques années après la représentation des *Suppliantes*, Hérodote décrira les mœurs placées sous le signe de l'inversion :

Les Égyptiens, qui vivent sous un climat singulier, au bord d'un fleuve offrant un caractère différent de celui des autres fleuves, ont adopté aussi presque en toutes choses des mœurs et des coutumes à l'inverse des autres hommes. Chez eux, ce sont les femmes qui vont au marché et font le commerce de détail ; les hommes restent au logis, et tissent. En tissant, dans les autres pays on pousse la trame vers le haut ; en Égypte, on la pousse vers le bas. Les hommes y portent les fardeaux sur la tête ; les femmes, sur les épaules. Les femmes urinent debout, les hommes accroupis. Ils font leurs besoins dans les maisons et mangent dans les rues, donnant pour raison qu'il faut faire en secret les choses nécessaires qui sont indécentes, et publiquement celles qui ne le sont pas.

(Hdt, II, 35, trad. Legrand)

Tout cela est bel et bon. Mais la présence d'un tel jeu de mots est tout de même stupéfiante. C'est dans un drame satyrique qu'on s'attendrait à trouver la paillardise des vers 950-951, pas dans une tragédie.

Quittons la grivoiserie pour passer à la scatologie. Eschyle avait composé une tétralogie centrée sur Ulysse. Ce point-là est bien établi. C'est à partir de là que les problèmes commencent. Quelles sont les tragédies ? Quel est le drame satyrique ? Les pièces candidates sont les *Σαλαμίνιοι*, *Salaminiennes* (dix mots en cinq

39. Voir CHANTRAINE, *DE*, s.v. *κριθή* et Jean TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane, études de langue et de style*, Paris, 1962, § 93.

fragments !), les *Ψυχαγωγοί*, *Conducteurs d'âmes* (un peu mieux conservé : on en sait suffisamment pour comprendre que la pièce correspond à la *Nékyia*, chant XI de l'*Odyssée*), *Πηνελόπη*, *Pénélope* (un désastre : il reste un vers), *Ὀστολόγοι*, deux fragments conservés par Athénée⁴⁰, et qu'on pourrait traduire par *Recueilleurs d'os* (si on considère la pièce comme une tragédie : il s'agirait des parents des prétendants recueillant les cadavres de leurs enfants) ou par les *Ramasseurs d'os* (si on considère la pièce comme un drame satyrique, les satyres étant les ramasseurs d'os, gâte-sauces à la cuisine et porte-plats dans la salle du banquet)⁴¹. Mais la place du drame satyrique peut aussi être occupée par *Circé satyrique* (neuf mots en trois fragments). Écartons les *Salamiennes* qu'Hartung est le seul, semble-t-il, à placer dans la tétralogie d'Ulysse⁴². Les *Ostologoi* sont la pièce qui suscite le plus de problèmes, puisque, selon les critiques, elle est placée en n° 1, 2, 3 ou 4. Je ne compte pas exposer les argumentations de tous ceux qui ont examiné ce problème, ni même énumérer toutes les études sur cette question, insoluble dans l'état actuel des choses et tant que les sables d'Oxyrhynchos ne nous auront pas apporté le papyrus salvateur. Je me contenterai de dire qu'après avoir recensé vingt-deux chercheurs ayant étudié cette question, j'ai constaté qu'onze d'entre eux considèrent que les *Ostologoi* sont une tragédie, dix un drame satyrique, et un ne se prononce pas. Une seule certitude, les deux fragments conservés par Athénée font allusion au banquet des prétendants et aux avanies subies par Ulysse (le narrateur) du fait d'Eurymaque (premier fragment) et peut-être d'Antinoos (deuxième fragment). L'utilisation de l'imparfait prouve que le récit renvoie au passé. Au moment où le héros rapporte les faits, les prétendants ont payé leurs outrages. Le texte du premier fragment est en grande partie conjectural (la traduction des vv. 3, 4, 5 est complètement

40. Athénée, XV, 5 pour le premier (Fr. 179 Radt) et I, 30 pour le second (Fr. 180 Radt). Athénée reprend un mot du 2^e fragment en XI, 22.

41. Voir à ce sujet Maria Grazia PALUTAN, « La parodia del cottabo nei *Σύνδειπνοι* di Sofocle e negli *Ὀστολόγοι* di Eschilo », *SFIC*, 89^e année, 3^e série, 14, 1, 1996, p. 10-27 (p. 14, note 13).

42. Hartung Johann ADAM, *Aeschylus Werke*. Griechisch mit metrischer Uebersetzung und prüfenden und erklärenden Anmerkungen von, Leipzig, W. ENGELMANN, 1852-1855. 8. *Fragmente*, p. 31.

aléatoire), le second est plus sûr. Voici un essai de traduction. Par commodité je donne le texte dans la version proposée par Radt, mais ma traduction ne tient pas nécessairement compte de ses choix ; certains mots, qu'il considère comme corrompus, peuvent faire sens :

Εὐρύμαχος †οὐκ ἄλλος† οὐδὲν ἦσσον <->
 ὕβριζ' ὕβρισμους οὐκ' ἐναισίους ἐμοί·
 ἦν μὲν γὰρ αὐτῷ †κότταβος ἀεὶ† τοῦ μὲν κάρα,
 τοῦ δ' ἀγκυλητοῦ κοσσαβίος ἐστὶν σκοπὸς (?)
 <>ἐκτεμῶν (?) ἠῶσα χεὶρ ἐφίετο.

C'était Eurymaque, et pas un autre, qui m'outrageait d'une façon tout aussi indigne. Il ne cessait en effet de se servir de ma tête comme cible du jeu de cottabe. Le but de l'homme au bras recourbé était d'atteindre le bassin du cottabe. Il coupait son élan et le bras vigoureux effectuait son lancer. (Fr. 179 Radt)

Les règles du jeu de cottabe sont décrites par Pierre Lavedan⁴³ : « Jeu d'adresse en usage chez les Grecs, qui consistait à lancer, après avoir bu, quelques gouttes de liquide restant dans la coupe de façon à atteindre un but appelé *kottabos* : c'est le κότταβος ἐν λεκάνῃ... Pour réussir à ce jeu, il fallait une grande souplesse du poignet unie à un coup d'œil précis, mais on appréciait moins le résultat lui-même que l'aisance avec laquelle il était obtenu. On lançait le liquide en le dédiant à une personne aimée et le cottabe devint une sorte de libation érotique ». On imagine la fureur intérieure du faux mendiant assistant aux ripailles des parasites qui dévoraient son bien, subissant d'ignobles avanies et contraint d'entendre ces ivrognes criant le nom de Pénélope (car c'est elle, bien sûr, l'objet de la libation érotique), vantant probablement, avec la

43. Pierre LAVEDAN, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1931, p. 300. Voir aussi M.G. PALUTAN, art. cit. Elle propose la traduction suivante, qui donne un sens satisfaisant, mais, bien sûr, au prix de conjectures importantes :

« Dunque Eurimaco, non un altro, mi ha oltraggiato di non minori oltraggi, indegni di me : era infatti per lui bersaglio da cottabo la mia testa, che la sua mano vigorosa prendeva di mira così da compiere i lanci cottabici che piegano il polso. »

délicatesse de banqueteurs, ses qualités physiques, et se promettant de l'avoir bientôt dans leur lit.

Le deuxième fragment va encore plus loin dans la grossièreté :

...ὄδ' ἔστιν, ὅς ποτ' ἀμφ' ἐμοὶ βέλος
 γελωτοποιόν, τὴν κάκοσμον οὐράνην,
 ἔρριψεν οὐδ' ἤμαρτε· περὶ δ' ἐμῷ κάρᾳ
 πληγεῖσ' ἐναύγησεν ὀστρακουμένη
 χωρὶς μυρηρῶν τευχέων πνέουσ' ἐμοί.

Celui-ci, c'est bien lui qui, naguère, lança sur moi un projectile grotesque, le pot de chambre à l'odeur nauséabonde. Et il ne me rata pas. C'est à la tête qu'il m'a frappé. Faisant naufrage, le pot s'est brisé en morceaux, m'imprégnant d'une odeur éloignée de celle des vases à parfums. (Fr. 180 Radt)⁴⁴

Je me garderai de prendre partie dans les discussions sur l'appartenance de ces fragments à une tragédie ou à un drame satyrique. Ce qui m'intéresse ici, c'est la métaphore marine utilisée par le poète dans le fragment 2. Les métaphores marines sont en effet extrêmement fréquentes dans les tragédies d'Eschyle conservées⁴⁵. Citons, parmi des dizaines d'exemples :

44. À titre de comparaison voici la traduction qu'offrait Ad. BOUILLET (*Les tragédies d'Eschyle*, Paris, Hachette, 1865, rééd. 1878, 1883, 1897, 1905, 1913) ; fragment n°1 : « Et cet Eurymachos, si je ne me trompe, c'est bien lui qui m'a traité d'une non moins désobligeante façon, dont j'ai eu si peu à me louer. Ma tête lui servait de cottabe. Le vin y pleuvait en cascade, et à jet continu. Le drôle n'y allait pas de main morte » ; fragment n° 2 : « Celui-ci c'est bien lui qui, d'une arme grotesque, d'un pot de chambre mal en point, m'a visé un beau jour. Il n'a pas manqué son coup. Le pot m'est arrivé droit à la tête, en mille morceaux s'est brisé, – et je ne sentais pas la rose ». Voici la traduction que propose Desrousseaux du frgt n° 2 dans son édition du livre I d'Athénée : « Le voilà, celui qui naguère, dans sa rage, usant contre moi d'un plaisant projectile, le malodorant urinal, le lança sans manquer son coup : sur ma tête l'ustensile vint naufrager en tessons, et ce n'était pas de vases à parfums que le souffle m'arrivait ».

45. Voir Otto HILTBRUNNER, *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Strasbourg, 1946, Berne, 1950 ; J.G. HANSEN, *Bildhafte Sprache des Aischylos. See und Schiffahrt in metaphorischer Verwendung*, Diss. Kiel, 1955 (thèse dactyl., V-140 p.) ; D. VAN NES, *Die maritime Bildersprache des Aischylos*, Thèse Utrecht, Groningen, 1963 ; B. Hughes FOWLER, « Aeschylus' imagery », *C&M*, 28, 1-2, 1967, p. 1-74 ; F.J. CUARTERO, « La metafora de la nave, de Arquiloco a Esquilo », *BIEH*, II, 2, 1968,

- Allons, bon pilote, à la barre ! fortifie ta cité, avant que se déchaîne l'ouragan d'Arès : déjà gronde la houle de terre aux flots guerriers ! (Se., 62-64)
- Eh quoi ! est-ce en fuyant de la poupe à la proue qu'un marin trouva jamais la manœuvre qui doit sauver, à l'heure où peine la nef sous l'assaut du flot marin ? (Se., 208-210)
- L'heure est venue pour le voyageur de laisser tomber l'ancre dans les logis ouverts à l'étranger. (Ch., 661-662)
- Comment pourras-tu contempler enfin le port où s'achèveront tes peines ? (Pr., 183-184)
- Et pourtant j'hésite, honteuse, à vous dire seulement d'où est venue la tourmente divine qui, détruisant ma forme première, s'est abattue sur moi, misérable ! (Pr., 642-644)
- une orageuse mer de fatale détresse. (Pr., 746)
- d'où la tourmente qui t'emporte a ramené ici ta course vagabonde. (Pr., 838)
- Considère donc, si mes raisons savent te convaincre, quel ouragan, quelle triple lame de maux va t'assaillir, inévitable. (Pr., 1014-1016)

Ce qui me frappe dans le fragment 180, c'est le sens de l'humour d'un écrivain que dans les *Grenouilles* Aristophane présente pourtant comme susceptible et colérique. Eschyle n'hésite pas à se moquer de lui-même, à métamorphoser en plaisanteries scatologiques des images marines contribuant à créer l'atmosphère d'angoisse qui caractérise la tragédie. Non seulement il se moque de lui-même, mais il se moque de son inspirateur, Homère. Car il est évident que les fragments 179 et 180 ont pour source les avanies subies, lors de son retour à Ithaque, par Ulysse aux chants XVII, XVIII et XX du fait d'Antinoos, Eurymaque et Ctésippe :

p. 41-45 ; T.A. TARKOW, « The dilemma of Pelasgus and the nautical imagery of Aeschylus' *Suppliants* », *C&M*, 31, 1970, p. 1-13 ; E. SCHAEFER, *Das Staatsschiff. Zur Präzision eines Topos*, in *Toposforschung. Eine Dokumentation*, Francfort, Athenäum (P. Jehn éd.), 1972, p. 259-292 ; Jacques PÉRON, *Les images maritimes de Pindare*, Paris, Klincksieck, 1974 ; Jean DUMORTIER, *Les images dans la Poésie d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 2^e tirage revu et corrigé 1975 (1^{re} éd. 1935) ; Evangelos PETROUNIAS, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, 1976 ; Alain MOREAU, « L'attelage et le navire : la rencontre de deux thèmes dans l'œuvre d'Eschyle », *RPh*, 53, 1, 1979, p. 98-115 ; *id.*, *Eschyle : la violence et le Chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 219-232.

Ainsi dit-il ; Antinoos en redoubla de rage
et, fronçant les sourcils, lui dit ces mots ailés :
« Cette fois, je ne pense pas que tu sortes d'ici
sans dommage, puisque tu vas jusqu'aux insultes ! »
Il prit donc l'escabeau et atteignit l'épaule droite
dans le dos ; Ulysse resta ferme comme un roc,
le coup d'Antinoos ne put même pas l'ébranler.
Sans rien dire il hocha la tête, ruminant des malheurs.
(*Od.*, XVII, 458-465, trad. Jaccottet)

Il dit. Mais Eurymaque redoubla de rage
et, fronçant les sourcils, lui dit ces mots ailés :
« Misérable, je vais te châtier d'oser discourir
effrontément devant tous ces héros sans que ton cœur
se trouble : est-ce le vin qui te domine, ou aurais-tu
toujours ces façons-là, ne sachant dire que sottises ? »
Il dit, et s'empara d'un escabeau ; alors Ulysse
vint s'asseoir aux genoux d'Amphinomos de Doulichion,
ayant peur d'Eurymaque...
(*Od.*, XVIII, 387-396, trad. Jaccottet)

Mais moi aussi je [= Ctésippe] veux lui faire un don pour qu'à
son tour
il puisse faire un don au garçon de bain ou à d'autres, parmi les
serviteurs attachés au palais ! »
Et de sa grosse main il lui lança un pied de bœuf
tiré d'une corbeille ; Ulysse l'évita,
baissant un peu la tête, et se mit à sourire,
mais d'un amer sourire...
(*Od.*, XX, 296-302, trad. Jaccottet).

Mais à imitateur, imitateur et demi : Eschyle, imitateur d'Homère, est
à son tour imité par Sophocle. Dans une pièce intitulée *Σύνδειπνοι*,
Ceux qui banquettent ensemble, et qui présente un échange d'insultes
et d'outrages entre Achille et Ulysse au cours d'un banquet à
Ténédos, Sophocle s'inspire d'Eschyle et va jusqu'à reprendre un vers
entier :

ἀλλ' ἀμφὶ θυμῷ τὴν κάκοσμον οὐράνην,
ἔρριψεν οὐδ' ἤμαρτε· περὶ δ' ἐμῷ κάρῳ

κατάγνυται τὸ τεῦχος οὐ μύρου πνέον·
 ἐδειματούμην δ' οὐ φίλης ὀσμῆς ὑπο
 (Fr. 565 R.)

Un tel jeu d'intertextualité, comme l'aptitude d'Eschyle à se moquer de lui-même en réutilisant des métaphores marines angoissantes dans un contexte de dérision et de scatologie, nous interdit de considérer la tragédie seulement comme le genre noble, le genre de l'ὄγκος un peu guindé, tandis que le drame satyrique serait le mauvais genre. Car la tragédie eschyléenne pratique le mélange des genres. À défaut de provoquer l'hilarité, elle sait sourire et présenter une humanité non héroïque : le veilleur sur le toit du palais des Atrides, qui a « un bœuf sur la langue », le héraut d'Agamemnon décrivant avec réalisme les conditions misérables du campement sous les murs de l'ennemi troyen (les rigueurs de l'hiver, les chaleurs accablantes, la rosée qui pénètre les vêtements, la vermine dans le poil des manteaux) ou la nourrice d'Oreste qui rappelle les cris aigus du bébé Oreste pendant la nuit et les langes souillés qu'il fallait laver⁴⁶. Il y aurait beaucoup à dire aussi sur le mélange des genres dans le discours d'Agamemnon à son retour de Troie⁴⁷. L'angoisse est présente, et le tragique, car les spectateurs savent que le roi va mourir et le roi ne le sait pas. Mais le roi des rois n'est pas à la hauteur de son destin. Il s'avance vers l'abattoir avec autant de conscience que le bœuf vers le couteau du boucher. Son langage est pompeux, redondant, pléonastique, il multiplie les métaphores fleuries, il ne comprend pas les avertissements. Il est tellement sot qu'on finirait par penser qu'il mérite son destin si, au-delà de la sottise du personnage, on ne voyait pas aussi en lui une figure paradigmatique, emblème de la fragilité humaine. Voilà un souverain au faîte de la gloire qui, dans quelques instants, ne sera plus qu'un cadavre percé de coups au fond d'une baignoire. Quand le roi descend du char et met le pied sur les tissus de pourpre,

46. A. MOREAU, « Portrait des humbles dans le théâtre d'Eschyle » in *Le théâtre grec antique : la tragédie. Actes du 8^e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 3 & 4 octobre 1997* (éd. Jean Leclant et Jacques Jouanna), 1998, p. 27-42 ; *id.*, « Portrait d'un simple, prélude au massacre », in *Les Tragiques grecs* (éd. Bernard Mezzadri), *Europe*, 837-838, janvier-février 1999, p. 109-124.

47. Article en préparation.

chemin de mort vers le palais sanglant, le sourire des spectateurs se fige et la tragédie reprend ses droits. « Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste : on jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais », dit Pascal. Montaigne dirait plus prosaïquement : « Au plus élevé trône du monde, si ne sommes assis que sur notre cul ».

Et je trouve très révélateur le désaccord entre les chercheurs sur le genre auquel appartiennent les *Ostologoi* ; très révélateur qu'onze chercheurs puissent considérer qu'une pièce où il est question de pot de chambre jeté à la tête d'un héros est une tragédie. Les frontières entre la tragédie et le drame satyrique ne sont donc pas aussi étanches qu'on pourrait le penser.

Un dernier exemple achèvera de prouver qu'il existe des points communs entre le monde du drame satyrique et celui de la tragédie. L'une des caractéristiques du drame satyrique est de se dérouler hors de la cité et parfois loin de la cité, dans un lieu sauvage, une île, un pays du bout du monde. Prenons l'ensemble des pièces d'Eschyle qui sont considérées, unanimement ou par certains chercheurs, comme des drames satyriques :

- *Amymoné* : la jeune Danaïde est à la chasse, dans un « endroit écarté » (*in solitudine*, dixit Hygin)⁴⁸.

- *Cercyon* : Cercyon est un lutteur qui défie les voyageurs à la lutte et les tue, mais il se fait tuer à son tour par le jeune Thésée⁴⁹. Le combat a lieu sur la route qui mène d'Éleusis à Mégare, c'est-à-dire à l'entrée de l'isthme de Corinthe (lieu sauvage où Thésée affronte des brigands-géants) et de l'Arcadie.

- *Circé* : la magicienne habite une île lointaine, à l'extrême ouest ou à l'extrême est.

- Les *Dictyoulkoi* (*Pêcheurs au filet*) : l'action se déroule dans l'île de Sériphos.

- *Glaucos Pontios* : Glaucos est une divinité marine.

- *Kerykes* (les *Hérauts*) : il s'agit des hérauts du roi Erginos. Héraclès les rencontre alors qu'il vient de tuer le lion du Cithéron, donc en territoire montagneux. (Il leur coupe le nez et les oreilles et les leur attache autour du cou).

48. Hygin, Fable 169.

49. Ps. -Apollod., *Épitomé*, I, 3 ; Plut., *Vie de Thésée*, 11.

- *Leon (le Lion)* : il s'agit peut-être du lion de Némée, qui habitait une caverne à deux issues dans la région de Némée, là encore hors de la cité.
- *Lycurgue satyrique* : Lycurgue règne sur la lointaine Thrace et son châtement s'effectue sur le mont Pangée, massif montagneux de Macédoine.
- Les *Ostologoi* (dans l'hypothèse qui considère que cette pièce est un drame satyrique) : l'action se situe à Ithaque, une île, à l'extrémité occidentale du monde grec.
- *Prométhée Purkæus* (allumeur de feu) : nous en savons trop peu sur cette pièce pour situer le lieu de l'action.
- *Protée* : Sur le chemin du retour, après la guerre de Troie, le navire de Ménélas est encalaminé sur le rivage de l'île de Pharos, non loin de l'embouchure du Nil. C'est là que Ménélas consulte le dieu marin Protée. L'Égypte, aux yeux des Grecs, est à l'extrémité sud du monde. Au-delà, il n'y a plus que le pays des Éthiopiens.
- *Sisyphus Petrocyclistes* (Sisyphe qui roule la pierre) : l'action se situe aux Enfers.
- La *Sphinx* : le monstre habite sur une montagne située à l'ouest de Thèbes.
- Les *Theoroi* ou *Isthmiastai* (les *Spectateurs* ou *Ceux qui assistent aux Jeux Isthmiques*) : les satyres veulent concourir aux Jeux Isthmiques. Ces Jeux avaient lieu près du sanctuaire isthmique, à l'est de Corinthe, dans la partie de l'isthme qui touche aux Monts Géraniens.
- Les *Trophoi* (*Nourrices de Dionysos*) : Pour situer le lieu de l'action, il faut se reporter à l'histoire de l'enfance de Dionysos telle qu'elle est rapportée par le pseudo-Apollodore (dont la source d'inspiration est vraisemblablement Phérécyde, 3 FGrH 90)⁵⁰. Une fois sorti de la cuisse de Zeus, le petit Dionysos est confié au roi d'Orchomène et à sa femme Ino. Héra, jalouse, provoque le malheur des parents nourriciers qui, frappés de folie, tuent leurs propres enfants : Athamas abat Léarque, qu'il prend pour un cerf et Ino se jette dans la mer avec Méricerte. Mais Dionysos est sauvé par Zeus, qui le transporte loin de la Grèce dans un lieu intitulé Nysa que les mythographes situent en Asie, en Arabie, en Éthiopie ou en Afrique.

50. Ps.-Apollod., *Bibl.*, III, 4, 3-4.

Là, il est élevé par les nymphes du pays que, par la suite, en récompense, Zeus changera en étoiles, les Hyades. C'est clair : dans la première partie de son enfance Dionysos a une nourrice, Ino ; dans la deuxième partie il a *des* nourrices, les nymphes. On doit donc en conclure que l'action des *Trophoi*, comme celle des autres drames satyriques, se déroule dans un pays lointain, Asie, Arabie, Éthiopie ou Afrique.

Si l'on dresse le bilan, on s'aperçoit que l'action des drames satyriques se déroule toujours hors des villes, dans des régions montagneuses, sauvages, des îles ou des pays du bout du monde. Or cette attirance pour les pays du bout du monde nous la retrouvons aussi dans les tragédies d'Eschyle⁵¹. Les descriptions des errances d'Io nous font parcourir l'ensemble de la terre : les pays du monde à l'envers comme celui des Scythes (*Pr.* 707-713), des Chalybes qui travaillent le fer (*Pr.* 714-715, *Se.* 727-733 et 815-819), des Amazones « rebelles à l'homme » (*Pr.* 723-728), le monde des Phorkides, Gorgones, Griffons et Arimaspes (*Pr.* 793-807), l'Afrique avec l'Égypte (*Pr.* 807-815) et l'Éthiopie (*Pr.* 846-852), et dans les *Suppliantes* à nouveau l'Asie et l'Égypte (*Su.* 540-563), l'Éthiopie encore dans *Memnon* (Fr. 193 et 195 M), les Hyperboréens (*Ch.* 372-374). Si l'on fait le bilan de ce recensement des pays du bout du monde dans les tragédies d'Eschyle, on s'aperçoit que deux pays sont toujours des pays de justice, d'abondance et de bonheur, celui des Hyperboréens et celui des Éthiopiens ; que l'Égypte et la Scythie, en tant que pays réels, sont des pays d'*hubris* et de cruauté mais que, lorsque l'imagination d'Eschyle les transporte au bout du monde, ils deviennent, eux aussi, des pays de l'abondance et du bonheur ; que la Perse offre simultanément les deux aspects : sagesse des Fidèles et de l'ancien roi Darios, puissance chaotique de l'armée déferlant sur la Grèce et démesure de Xerxès.

51. Voir Alain MOREAU, *Mythes Grecs I*, 3^e Partie. : Loin dans l'espace. Ch. II : Peuples du bout du monde dans l'oeuvre d'Eschyle, Publ. de l'Univ. Paul Valéry, Montellier III, 1999, p. 167-182 (1^{re} publication in *Peuples et pays mythiques* (François Jouan et Bernard Deforge éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1988, coll. « vérité des mythes », p. 109-122. Voir aussi, dans le même ouvrage, Bernard DEFORGE, « Eschyle et la terre divine », p. 123-132, ainsi qu'André BERNAND, *La carte du tragique. La géographie dans la tragédie grecque*, Paris, CNRS, 1985.

Or, cette dualité est aussi celle des drames satyriques. On y trouve les ripailles, le vin qui coule à flots, les danses, le jaillissement des eaux sous l'action bienfaisante d'un dieu amoureux (*Amymoné*), mais aussi les brimades dégradantes (*Ostologoi*, s'il s'agit d'un drame satyrique), les viols ou tentatives de viol, les mutilations (*Kerukes*), les monstres anthropophages (la *Sphinx*). De sorte que si l'on conclut que le drame satyrique eschyléen est « mauvais genre », on sera contraint de reconnaître que sa tragédie l'est parfois aussi.

Alain MOREAU
Université Paul Valéry – Montpellier III

AUTOUR DE LA PARABASE DES GUÊPES D'ARISTOPHANE

Un exemple du jeu des métamorphoses comiques dans la comédie ancienne

par Françoise FRAZIER

Dans un article récent très stimulant des *Oxford Readings in Aristophanes* dont il est aussi l'éditeur¹, E. Segal invite à reconsidérer les relations de la comédie ancienne et de la comédie nouvelle, souvent radicalement séparées par les critiques², pour s'attacher à une *évolution* qu'il propose de penser sur le modèle esquissé par Aristote : il faudrait ressaisir dans son ensemble l'histoire d'un genre qui « ne cessa de connaître beaucoup de transformations que lorsqu'il eut atteint sa nature propre³ ». De ces transformations, l'œuvre d'Aristophane est un témoin précieux, riche de onze pièces étalées sur plus de quarante ans⁴, où l'on voit se modifier peu à peu la structure et l'esprit de la comédie, probablement pour mieux épouser les changements de goût du public, particulièrement marqués après la guerre du Péloponnèse. Elle a aussi cet avantage de présenter, dans la période la plus ancienne, cinq pièces qui se suivent année après année, les *Acharniens* (425), les *Cavaliers* (424), les

1. « *The Physis of Comedy* », Oxford Univ. Press, 1996, 1-8.

2. Il donne pour exemples (p. 2) A.W. SCHLEGEL, s'indignant qu'on puisse considérer Aristophane comme une simple étape conduisant à Ménandre et non comme « eine ursprüngliche und reine Gattung » ou A. LESKY, refusant tout lien entre les deux comédies (*Geschichte der griechischen Literatur*, Bern, 1963, 425).

3. *Poétique* 4. 49a 13-15 : κατὰ μικρὸν ηὔξηθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία ἐπαύσατο ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν – ce passage a naturellement aussi inspiré le titre de l'article de Segal.

4. Des *Acharniens* de 425 au *Ploutos* de 388 ; d'après les titres connus, sa carrière s'est étendue de 427 (année des *Détaliens*) à 386 (*Aiolosikon*). E. SEGAL met l'accent sur l'évolution (p. 3) : « Menander and Marivaux are cut from the same comic cloth ; the *Birds* and the *Ecclesiazusae* are certainly not ».

Nuées (423), les *Guêpes* (422) et la *Paix* (421) : on peut ainsi, sinon se faire une idée d'une hypothétique forme « première » de la comédie athénienne⁵, du moins dégager certains traits caractéristiques d'une de ses étapes et surtout cerner la spécificité de la création poétique dans le cadre de concours annuels et voir comment se posait au poète le problème du renouvellement, mais aussi de l'utilisation de références communes (tirées de l'actualité politique ou de pièces antérieures⁶) qui créaient entre son public et lui une étroite complicité.

Ce que perdra en effet irrémédiablement la comédie au cours des années, c'est le jeu conscient à *peu près constant* qui, d'une façon déconcertante pour nous, s'établit avec le monde réel, cette sorte d'invasion du réel par le théâtral dont O. Taplin a dégagé, dans un brillant article⁷, cinq facteurs majeurs : l'établissement d'un « dialogue » avec le public au cours de la pièce⁸, la présence du poète comique dans son œuvre⁹ et l'introduction de références à la réalité théâtrale¹⁰, enfin les déguisements et les parodies qui peuvent emprunter aux deux mondes, politique et littéraire¹¹. À cette

5. Le concours existe depuis 486 av. J.-C.

6. De l'auteur ou d'autres auteurs ; l'émulation entre les concurrents et l'existence d'une « paracomédie », à côté de la paratragédie ont suscité beaucoup de réflexions et d'hypothèses invérifiables chez les Anglo-Saxons ; on se reportera en particulier à K. SIDWELL, « Poetic Rivalry and the Caricature of Comic Poets : Cratinus' *Pytinè* and Aristophanes' *Wasps* », *Stage Directions Essays in Ancient Drama in honour of E.W. Handley*, London, 1995, 56-80.

7. « Fifth-Century tragedy and comedy : a *syncrisis* », *JHS* 106, 1986, 163-174, repris dans les *Oxford Readings*, 9-28 ; pour confronter les deux genres, l'auteur a choisi, non pas les oppositions traditionnelles entre « noble » et « vulgaire », ou « gai » et « triste », mais les relations établies entre monde de la pièce et monde réel ; s'il radicalise peut-être à l'excès l'analyse en parlant de « polarisation des deux genres », il offre cependant une ligne de lecture féconde que cet article essaie d'exploiter sur un exemple précis, alors que sa propre étude reste dans une perspective générale.

8. Direct ou à travers les allusions d'actualité.

9. Dans la parabase, mais aussi ailleurs : ainsi dans les *Guêpes*, on le trouve aussi dans la seconde parabase (1284-91, qui posent aux critiques en mal de biographie une énigme insoluble ; voir en dernier lieu, I.C. STOREY, « *Wasps* 1284-91 and the portrait of Kleon in *Wasps* », *Scholia* 4, 1995, 3-23) ; l'exemple le plus connu est l'allusion à des poursuites engagées contre Aristophane après les *Babyloniens* mise dans la bouche de Dicéopolis (*Ach.* 496 s.), d'où les commentateurs ont parfois tiré l'hypothèse, fort aventurée, qu'Aristophane aurait joué le personnage de Dicéopolis.

10. Sur ce point, voir F. MUECKE, « Playing with the play : theatrical self-consciousness in Aristophanes », *Antichthon* 11, 1977, 52-67.

11. Voir S. GOLDHILL, « Comic inversion and inverted commas : Aristophanes and Parody », *The Poet's Voice*, Cambridge Univ. Press, 1991, 176 s., et plus précisément, sur la parodie des institutions, l'ouvrage récent de A.M. BOWIE,

atmosphère ludique particulière dans laquelle baigne la comédie ancienne¹² il faut ajouter un corollaire essentiel, l'absence de toute illusion théâtrale, de tout effort pour faire croire au spectateur qu'il est devant une reproduction *fidèle* du réel¹³ et non une métamorphose comique¹⁴. Pour paraphraser Claudel, « il y a la scène et il y a les gradins¹⁵ » et personne ne l'oublie jamais ; il y a face à face un public et un poète qui se flatte de lui offrir à chaque concours quelque « nouveauté ». Mais, à considérer le bloc de nos cinq premières pièces, il s'agit moins d'inventer du radicalement nouveau que d'imaginer une façon inédite et astucieuse de réutiliser les mêmes thèmes : cette manière de faire « du neuf avec du vieux »¹⁶ exige peut-être davantage encore d'ingéniosité ; en tout cas, elle sollicite davantage la complicité du public qui se retrouve dans

Aristophanes. Myth, ritual and comedy, Cambridge Univ. Press, 1993 (qui pousse parfois à l'excès les analyses) et sur la paratragédie, P. RAU, *PARATRAGODIA. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, (Zetemata 45), Beck, München, 1967. On peut considérer la parodie comme une sorte de déguisement, qui opère par les mots au lieu d'opérer par des éléments matériels comme les vêtements.

12. J.- Cl. CARRIÈRE la relève dans *Le Carnaval et la Politique*, Besançon, 1979, p. 42, mais en la mettant en rapport seulement avec « la dimension imaginaire » de l'œuvre, et il lui semble même déceler une tension entre elle et « le côté critique, qui pourrait faire de la comédie un régulateur politique et social » ; elle me semble plutôt baigner toute l'œuvre et être un des éléments d'unité de l'univers comique.

13. C'est là sans doute une des différences majeures avec la comédie de Ménandre ; voir J. SIRINELLI, *Les enfants d'Alexandre*, Paris, Fayard, 1993, p. 39 : « le spectateur entre dans l'univers de la fiction selon une logique qui est celle du vraisemblable. Tout est mis en œuvre pour l'y acclimater et l'y retenir. *Ce qui se déroule sur la scène se veut un double approximatif de la vie réelle*. Finies les intrusions réciproques de la fiction dans le réel et de l'actualité dans la fiction » (c'est moi qui souligne).

14. L. LENZ, « Komik und Kritik in Aristophanes' *Wespen* », *Hermes* 108, 1980, 15-44, décrit fort bien l'espèce de « clone » créé par l'auteur comique : « Statt realistischer Bilder der politischen, gesellschaftlichen, kulturellen Verhältnisse bietet der Komiker nur höchst konkrete Elemente derselben dar, um mit deren vereinseitigender und überlastender Aufbereitung einen Wechselbalg für Realität zu erschaffen ». A.M. BOWIE, *Myth, Ritual and Comedy*, cité n. 11, propose pour sa part de rapprocher la distorsion de l'image renvoyée au public des représentations sur les vases et coupes du *symposion* qui associent hommes, satyres et Dionysos ou montrent Dionysos (ou un satyre) fixant le buveur avec des yeux énormes : par l'effet libérateur du vin ou de la comédie, on aurait à la fois mise en question des contraintes et mise à nu des aspects plus « animaux » en nous (à l'image des satyres ou des chœurs animaux de la comédie).

15. P. CLAUDEL (*Partage de Midi*) dit « la salle », ce qui serait un peu anachronique.

16. Ce qui peut être regardé comme la transposition sur le plan littéraire du mouvement d'ensemble de la comédie, qui ramène volontiers le « bon vieux temps » et a pour héros comique un vieillard qui retrouve toute sa vigueur dans son triomphe final.

un univers à la fois familier et insolite et attend avec curiosité quelles variations nouvelles va bien pouvoir inventer le poète.

C'est donc ce jeu constant du réel et du théâtral auquel l'auteur joue avec son public, ce mode de création particulier d'où naît un univers comique capable d'accueillir et transfigurer toute chose, l'actualité, les hommes en vue d'Athènes, politiques ou intellectuels, la vie quotidienne et les travers des Athéniens, le monde littéraire et jusqu'à la réalité de la représentation théâtrale, que je voudrais essayer de voir fonctionner sur l'exemple des *Guêpes*¹⁷. C'est dans la parabase, lieu naturel du dialogue entre poète et public, qu'on peut le mieux le saisir sur le vif : aussi lui consacrerai-je l'essentiel de cette étude, mais auparavant il faut considérer le prologue et la manière dont il fait entrer le public dans la fiction et engage d'entrée le dialogue avec lui ; ensuite seulement, à partir de ces deux passages, il sera possible de proposer quelques remarques plus larges sur l'univers métamorphique des *Guêpes* et la forme particulière de triomphe de la réalité théâtrale et dionysiaque que prend son finale.

*
* *

Le prologue des *Guêpes* s'ouvre par le récit de rêves qui n'ont qu'un rapport assez lâche avec le sujet qui sera ensuite exposé¹⁸, mais qui mettent, ou remettent, les spectateurs devant un univers comique à la fois bien connu et masqué. Que voient-ils en effet ? Des vigiles peu vigilants préposés à la garde d'on ne sait trop quoi ou qui (on n'a que l'image énigmatique d'une maison entourée d'un filet) sont en train de piquer du nez, et, incapables de résister au sommeil¹⁹, fournissent à leur auteur un matériel onirique dont G. Paduano a bien souligné les affinités avec le jeu comique²⁰, l'un comme l'autre jouant des substitutions de mots et d'images. Les rêves offrent ainsi, comme le décor, des images énigmatiques, qui se transforment insensiblement pour tourner au brocard politique.

17. Il faudrait naturellement dans un second temps étendre l'enquête aux autres pièces contemporaines et comparer.

18. C'est la partie que P. MAZON, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904, p. 171, appelle « la parade », ce qui convient bien ici au duo clownesque des deux esclaves.

19. Fidèles en cela au type de l'esclave paresseux et gibier de fouet (cf. v. 3).

20. *Aristofane, Le Vespe. Gli Uccelli*, Introduzione, traduzione e note di G. PADUANO, Garzanti, 1990, n.1, p. 4-5.

Le premier esclave commence par voir un aigle emporter un serpent, présage épique qu'Aristophane a déjà « recyclé » en oracle dans les *Cavaliers*²¹, et qui se modifie à mesure que les mots s'alignent : qualifié d' ἐπίχαλκον (18), l'ἀσπίς-serpent se transforme d'un vers à l'autre en ἀσπίς-bouclier ; encore un vers et le voilà lâché non par l'aigle, mais par Cléonymos, tête de turc ordinaire d'Aristophane²² qui n'apparaît qu'*in extremis*, à la fin du vers²³. Puis le premier rêve du second esclave introduit une figure encore plus familière, celui qui, fiction ou réalité, est toujours présenté par Aristophane comme son ennemi intime, Cléon, que subtilement il ne nomme pas. Le cadre est cette fois résolument politique : c'est la Pnyx où l'on trouve, comme il se doit, des personnages siégeant avec les bâtons et manteaux caractéristiques des Athéniens... mais il s'agit de moutons²⁴, naturellement harangués par un autre animal,

φάλαινα πανδοκεύτρια ἔχουσα φωνὴν ἐμπεπρημένης ὑός

*une baleine avale-tout avec une voix de truie en feu*²⁵ (35-36).

21. *Illiade* XII 200-229 et *Equ.* 197-210.

22. Aristophane daube sur lui dans toutes ses pièces jusqu'aux *Oiseaux*, *Ach.* 88 ; 844 ; *Equ.* 956-8 ; 1290-9 ; 1369-72 ; *Nub.* 353 ; 400 ; 673-80 ; *Pax* 444-6 ; 670-8 ; 1295-1304 ; *Aves* 289-90 ; 1477-81 ; ici il réapparaît en 592 comme « le lanceur de bouclier », ἀσπίδαποβλήτης (création d'Aristophane) et en 822.

23. 19 : κᾶπειτα ταύτην ἀποβαλεῖν Κλεώνυμον - Aristophane emploie ici le même procédé que pour les plaisanteries παρ' ὑπόνοιαν, tout le monde s'attendant à ce que l'aigle soit le sujet de ce second infinitif comme du premier.

24. Le mot est drôlatiquement coïncé entre deux mots « politiques » : ἐκκλησιάζειν πρόβατα συγκαθήμενα (32) ; cette incarnation souligne la jobardise et le « suivisme » des citoyens qui se laissent bernier (cf *Nub.* 1203 « proie des *sophoi* ») ; elle est aussi la (première) réalisation de l'image de l'homme politique-chien de garde (cf 955 et J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane*, Paris, 1964, § 695).

25. Chaque mot mérite un commentaire : E. BOWIE, « *Marginalia obsceniora* : Some problems in Aristophanes' "Wasps" », *Owl to Athens*, Oxford, 1990, suggère que les spectateurs pouvaient interpréter φάλαινα comme un féminin monstrueux de φαλλός ; ils pouvaient aussi tout simplement penser à une grosse masse, oscillant entre celle d'un monstre marin ou d'une aubergiste (sens courant de πανδοκεύτρια, « qui reçoit tout ») ; le personnage visé est en tout cas présenté par des féminins (φάλαινα, ἐμπεπρημένης ὑός, d'où ma traduction par « baleine ») ; sur la valeur métaphorique de ἐμπίπρασθαι, « prendre feu », voir J. TAILLARDAT, *Images* § 350 (autre interprétation par G. ZUNTZ, « The sunged sow : Aristophanes *Vesp.* 36 », *Hermes* CXVII, 1989, 120-4) ; J. TAILLARDAT signale aussi qu'on attendrait plutôt δωροδόκος que πανδοκεύτρια, qui en est un équivalent plaisant (*ibid.* § 712, n. 2).

On reconnaît les deux traits les plus caractéristiques du démagogue Cléon : la voracité de celui qui se remplit les poches et la voix criarde²⁶ ; mais au cas où le spectateur distrait ou un peu lent n'aurait pas saisi, l'autre esclave s'écrie, dégoûté : « Assez, assez, n'en dis pas plus : ton rêve a une abominable odeur de cuir pourri²⁷ ». Impossible alors de ne pas comprendre qu'il s'agit du « tanneur paphlagonien », de « l'aigle aux cuirs », selon la réécriture oraculaire du présage iliadique déjà citée (*Equ.* 197) ; difficile peut-être de ne pas penser aux *Cavaliers* joués deux ans avant. L'image s'animant, le monstre se retrouve avec une balance à la main et Aristophane de dénoncer par un jeu de paronomase le fauteur de division :

ἴστη βόειον δημόν

(sur le plateau), il posait les tas de graisse de bœuf (40)

qui devient

τὸν δῆμον ἡμῶν βούλεται διστάναι

notre État, il veut le déposer²⁸ (41).

C'est bien l'univers de l'auteur des *Cavaliers* qui s'affirme et un dernier rêve, à double détente, vient compléter la « ménagerie » politique, avec Théoros²⁹, soudain doté d'une tête de corbeau : le défaut de prononciation d'Alcibiade dévoile un premier sens, en transformant le κόραξ en κόλαξ (45), démasquant ainsi le flatteur éhonté de Cléon, et l'esclave en dégage le sens prémonitoire : l'intéressé s'en ira « aux corbeaux » (51), ce qui, au seuil de la pièce, peut annoncer la victoire de la comédie sur ceux qu'elle pourfend.

26. Voir les « hurlements » qui lui sont prêtés dès son entrée et tout au long des *Cavaliers* (137, 626, 728) et ici-même 1128, où la traduction de παραπολεῖ βοώμενος par « tu périras sous les huées » de la CUF fait penser à la réaction de l'ensemble des convives du banquet aux insultes lancées à Cléon, alors qu'il n'est question à l'évidence que « du cri qui tue » du terrible braillard, ce que confirme son apparition au vers suivant.

27. 37-38 : ... Παῦε, παῦε, μὴ λέγε / ὄζει κάκιστον τοῦνύπνιον βύρσης σαπρᾶς.

28. Littéralement « le diviser » ; j'adapte pour garder l'à-peu-près.

29. Qui apparaît dans la pièce cinq fois (42, 418-9, 599, 1220, 1236-7) ; on le trouve aussi dans les *Acharniens* (134-5) et les *Nuées* (400).

Après ce premier jeu qui esquisse l'univers politico-comique ordinaire d'Aristophane³⁰, l'esclave, selon un procédé courant³¹, se tourne vers les spectateurs³², mais avant qu'ils sachent totalement de quoi il s'agit, avant que l'esclave leur explique quelle est la maladie « étrange » (ἀλλόκοτον) dont souffre le père de son maître et qui oblige à le tenir enfermé, Aristophane intercale un nouveau jeu, de devinettes cette fois, et *avec le public* (72-87) : on retrouve ainsi le même esprit que dans la scène précédente d'oniromancie, avec des propositions qui, à la faveur d'un dialogue fictif³³, permettent à l'auteur de brocarder malicieusement les passions de certains de ces contemporains, dont on peut supposer qu'ils étaient sur les gradins³⁴, mais au duo comique des esclaves s'est substitué un duo fictif avec le public, devenu fugitivement personnage de la pièce, ce public que, préfigurant la parabase, Aristophane, apparemment encore amer de l'échec des *Nuées*³⁵, vient de morigéner. Chose exceptionnelle, il fait en effet précéder son exposé d'un préambule³⁶ où, en une sorte d'art

30. J.- Cl. CARRIÈRE, « Politique, éducation et pulsions "naturelles" dans les *Guêpes* de la comédie sociale "réaliste" à la subversion comique "carnavalesque" et au triomphe de Dionysos », *Politique, Société et Comédie*, Actes réunis par Chr. CUSSET et M. HAMMOU, CRATA, Toulouse 1999, 111-146, qui sera désormais cité CRATA 1999, montre comment Aristophane unit dans cette pièce les deux thématiques qu'il a développées séparément dans ses pièces antérieures, la thématique politique et la thématique éducative : s'il ne présente d'abord que la première, on peut penser que c'est parce que la pièce qui lui a valu un échec retentissant l'année précédente développait la seconde, mais c'est aussi une manière de piquer la curiosité et d'introduire un jeu d'énigmes et de cache-cache avec les spectateurs qui se prolonge jusqu'à l'annonce des noms des héros (133-35).

31. Voir *Equ.* 36; *Pax* 43-53 ; *Aves* 30.

32. Φέρε νυν, κατείπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον (54).

33. Les éditeurs se partagent sur la question de savoir si c'est le même esclave qui fait les demandes et les réponses (CUF) ou si l'un se fait l'interprète du public tandis que l'autre rejette les propositions (F.W. HALL ET W.M. GELDART, Oxford² 1906, rééd. en 1960, D.M. MAC DOWELL, éd. commentée, Oxford², 1971 et A. SOMMERSTEIN, Warminster, Aris & Phillips, 2^e éd. 1996, avec une répartition des répliques différente des deux premiers, qui évite de supposer une lacune entre 76 et 77).

34. Voir D.M. MAC DOWELL, « Nikostratos », *CQ* 15, 1965, 48-51, repris dans le commentaire *ad loc.* de son édition (p. 138) : « The passage could hardly have been written or rehearsed if Aristophanes and his actors had not known in advance that the men named in 74-82 would be sitting near the front of the audience » ; d'où il tire l'idée que, les premiers rangs étant réservés aux « officiels », tous les inconnus ici brocardés devaient remplir quelque fonction (pour deux d'entre eux au moins, Amynias et Nikostratos, on sait qu'ils étaient stratèges cette année-là).

35. Quelle est aussi la part de « pose » littéraire ?

36. 55 : ὀλίγ' ἄτθ' ὑπειπὼν πρῶτον αὐτοῖσιν ταδί οὐ le démonstratif annonce l'avertissement qui suit, contrairement à ce que peut faire penser le « que voilà » de la CUF.

poétique à la fois réprobateur et énigmatique, il s'adresse directement aux spectateurs³⁷ pour présenter sa pièce. Il ne faut attendre, prévient-il, ni grande comédie ni grosse farce, ou, pour le dire comme l'esclave avec un jeu de mots bien dans le ton de la comédie ni rien de *λίαν μέγα* ni *γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλαμμένον*³⁸ (56-57) ; l'idée est développée en chiasme, avec d'abord des éléments de farce (les noix qu'on jette ou l'Héraclès glouton, 58-60), puis la mention d'Euripide et Cléon, emblèmes des sujets littéraires et politiques plus relevés déjà traités par Aristophane (61-63). Est-ce à dire qu'Aristophane va totalement renouveler son inspiration³⁹ ? Et comment croire que Cléon, qu'Aristophane ne peut s'empêcher d'attaquer dès qu'il le nomme⁴⁰, va être totalement absent alors qu'il vient d'apparaître dans les rêves des esclaves ? S'il le croit en tout cas, le spectateur se retrouve à nouveau devant une sorte d'énigme : que va-t-il donc lui présenter ? Or le développement positif est plus l'occasion de reproches que de précisions, et, dans un joli balancement qui renvoie dos à dos public obtus – qui n'a pas compris la subtilité des *Nuées* – et adversaires vulgaires, Aristophane promet (63-65) :

... λογίδιον γνώμην ἔχον
 ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον
 κωμωδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.

un petit sujet plein de sens, qui n'est pas plus malin que vous, mais plus ingénieux qu'une comédie vulgaire.

Derrière cette multiplication des mots intellectuels apparaît en filigrane la figure du poète *σόφος* des *Nuées*⁴¹, obligé ici, selon ses dires, de s'adapter à la masse de son public, mais qui joue quand

37. 58 : ὑμῖν δ' ἔσται ... ; 65 : ὑμῶν μὲν αὐτῶν.

38. Sur la farce mégarienne, *Nub.* 537 s. et *Pax* 739 s. Tout le passage est commenté de façon très détaillée par G. PADUANO, *Il giudice giudicato : Le funzioni del comico nelle « Vespe » di Aristofane*, Bologna, 1974.

39. Ce que peut suggérer l'emploi de οὐδ' *αὔθις* pour Euripide (61) comme pour Cléon (62) : il ne veut pas se répéter, prétend-il.

40. 62 : οὐδ' εἰ Κλέων γ' ἔλαμψε τῆς τύχης χάριν, c'est dire aussi que toute personne qui se distingue se met en position d'être la cible des comiques.

41. Voir sur ce point, M.-P. NOËL, « Aristophane et les intellectuels : le portrait de Socrate et des sophistes dans les *Nuées* », Colloque *Le théâtre grec antique : la comédie* Actes, Paris 2000, Cahiers de la Villa Kérylos n°10, 111-128.

même au plus fin avec Cléon⁴², et engage avec lui une subtile partie de cache-cache. C'est ainsi que, après avoir juré ne pas traiter de Cléon, il conclut l'exposé de son sujet, la passion judicatrice du père et les vaines tentatives thérapeutiques du fils, en ajoutant *in extremis* et comme incidemment, les noms des héros⁴³, Φιλοκλέων pour le père et Βδελυκλέων pour le fils, « Chéricléon » et « Vomicleon » selon la traduction de V. Debidour⁴⁴. Puis le chœur entre en évoquant son « protecteur », qui lui a demandé de venir avec « trois jours de provision de colère mauvaise » contre Lachès (242-4)⁴⁵ et le même Cléon est appelé à la rescousse par Philocléon (197), puis par le chœur (409), sans qu'on le voie jamais apparaître sur scène⁴⁶ ... jusqu'au procès canin où il surgit sous la forme grotesque et transparente de Kyon de Cydathénée⁴⁷, seconde incarnation animale après la baleine du rêve et qui précède sa métamorphose monstrueuse dans la parabase où il se retrouve face à face avec l'auteur.

*

* *

42. C'est la conclusion qu'il suggère dans la seconde parabase (évoquée *supra* note 9), où après avoir dit qu'il s'était sorti de ses démêlés avec Cléon par la ruse (1290 « j'ai fait le singe » : cf J. TAILLARDAT, *Images* § 406), il termine sur un proverbe « et voici que maintenant l'échalias a berné la vigne » (1291), autre forme de référence partagée que le scholiaste ne comprend plus très bien. Selon lui l'expression s'emploie « quand le sauvé trompe le sauveur », ce qui est impensable ici, ou « quand on est trompé alors qu'on avait confiance ». Dans ce second cas, ce serait une manière de moquer la sotte confiance de Cléon dans les effets de son intimidation, si du moins l'on admet que c'est Cléon et non les spectateurs qui sont visés ici. Cette dernière hypothèse a été avancée par G. MASTROMARCO, *Tragedy, Comedy and the Polis. Papers from the Greek Drama Conference Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, 1993, 341-357 ; elle est reprise et nuancée par P. DEMONT, qui revient sur les « singeries » d'Aristophane in *Aristophane : la langue, la scène, la cité*, éd. M. MENU et P. THIERCY, Bari, 1997.

43. Ce qui n'est pas ordinaire : on ne les apprend généralement qu'assez tard, quand la situation l'impose (*Ach.* 406 quand il frappe chez Euripide pour Dicéopolis et *Nub.* 134 pour Strepsiade arrivant au pensoir ; *Equ.* 1257 pour Agoracritos, quand Dèmos demande son nom au vainqueur) : cette proclamation liminaire inscrit dans leur nom même l'antagonisme du père et du fils et en appuie la valeur politique.

44. I. STOREY (article cité n. 9) parle d'« *afterthought* » ; c'est lui qui attire l'attention sur le jeu de cache-cache exposé ici.

45. 242 : Χθὲς οὖν Κλέων ὁ κηδεμὼν ... ; si l'hostilité entre Cléon et Lachès ne fait pas de doute, les critiques n'ont pas réussi à trancher sur la réalité du procès.

46. Manière de montrer qu'on ne peut pas compter sur lui ?

47. « Clébard », pour rendre le jeu de mots Κύων / Κλέων, dans la traduction de P. THIERCY.

Si cette métamorphose monstrueuse de Cléon dans la parabase est la plus frappante du passage⁴⁸, elle n'est que l'emblème d'un morceau fortement imagé où Aristophane exploite toutes les possibilités offertes par cette partie originale de la comédie ancienne, les deux parties qu'elle comporte, la première astrophique, où le chœur parle au nom du poète⁴⁹, la seconde strophique, où il reprend son personnage de la pièce⁵⁰, permettant à la fois une variation des points de vue et une sorte d'« égalisation » entre l'auteur et ses personnages qui fait entrer le premier de plain pied dans son œuvre⁵¹. Associant, selon l'analyse de G. Mastromarco⁵², *dèmègoria* de l'orateur s'adressant au jury qui va le juger ou au peuple qui va prendre sa décision⁵³ et style imagé du poète lyrique qui, tel un Pindare, revendique hautement son génie, se développe ainsi un passage ambigu « entre réalité et poésie » où le poète se présente à la fois en tant que participant réel à la compétition en cours revendiquant la victoire, mais aussi, à travers les images, se dessine un personnage qui fait partie intégrante de l'univers comique⁵⁴.

48. Sa reprise textuelle dans la *Paix* 754-58 est la marque probable de son succès.

49. Comprenant un *kommation* (court morceau de transition qui contient un adieu aux acteurs et une invitation aux spectateurs à écouter, généralement en système anapestique) puis la parabase proprement dite, toujours en tétramètres anapestiques (d'où sa désignation fréquente par « les anapestes ») et enfin le *makron* qui la conclut, système anapestique que l'acteur devait réciter sans reprendre haleine (d'où son autre nom de *pnigos*).

50. Ode écrite dans les mètres lyriques les plus divers, puis épirrème, en tétramètres trochaïques (toujours multiple de 4) auxquels répondent antode et antépirrème ; après le chant de l'ode, le chœur se mettait à danser pendant que le coryphée récitait.

51. On ne trouve tous les éléments que dans les *Acharniens*, les *Cavaliers*, les *Guêpes* et les *Oiseaux* ; les *Nuées* n'ont pas de *pnigos*, épirrème et antépirrème manquent dans la *Paix* ; les *Thesmophories* ont un morceau de chaque partie (anapestes et *pnigos* pour la première, épirrème pour la seconde) ; la première partie a disparu dans les *Grenouilles* et *Lysistrata* et il n'y a plus rien dans les deux dernières pièces, *Assemblée des femmes* et *Ploutos*.

52. « La parabasi aristofanea tra realtà e poesia », *Dioniso* LVII, 1987, 75-93.

53. Voir l'apostrophe qui ouvre les anapestes (Νῦν αὖτε λεῶ προσέχετε τὸν νοῦν ... 1015) et qui est celle du héraut à l'assemblée.

54. T.K. HUBBARD, dans l'étude la plus récente sur le sujet, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1991, insiste aussi sur les liens tissés entre la parabase et le reste de la pièce et l'intégration de la première dans la seconde ; mais il va sans doute trop loin à propos de notre pièce lorsqu'il en fait la clé herméneutique de la structure de la pièce, dont chacune des parties récapitulerait un aspect de la carrière dramatique de l'auteur : la première, plus politique, dans la ligne des *Babyloniens*, des *Acharniens* et des *Cavaliers*, montrerait l'action du jeune réformateur Bdélycléon, qui réussit, -comme le jeune Aristophane a gagné les concours-, tandis que ses tentatives pédagogiques, à rapprocher des *Nuées* (et des *Détaliens*), échoueraient comme elles dans la seconde

À ces traits, qu'on retrouve dans toutes les parabases conservées, s'ajoute ici un contenu particulier de la partie strophique qui insiste sur la création poétique : alors que dans les *Acharniens*, les *Cavaliers* et les *Nuées*⁵⁵, ode et antode contiennent des invocations aux dieux, épirrhème et antépirrhème des reproches et des conseils aux Athéniens donnés par les figures fictives et adaptés à elles⁵⁶, les guêpes ici parlent certes en leur nom, mais pour faire l'exégèse de la forme que leur a donnée le poète et montrer en quoi la guêpe peut représenter dignement l'Athénien jusqu'à lui servir de modèle, refaisant de la sorte le chemin inverse de la première partie, de la figuration littéraire à la réalité politique et non plus de la réalité politique à sa figuration littéraire. L'auteur et ses personnages se retrouvent ainsi côte à côte dans le même univers comique, présentés sous une forme pareillement imagée, animés pareillement par l'ὄργη pour la défense d'Athènes, contre les monstres ou contre les Perses⁵⁷, terminant pareillement avec des conseils au public, sur les poètes qu'il faut aimer ou les dikastes qu'il faut choisir⁵⁸. C'est la constitution de ces personnages, dans les deux sens du terme, leur construction et leur figure achevée, qui fait l'intérêt majeur de ce texte pour notre étude et doit être examinée en détail.

Comme si, par-delà l'action et la démonstration de virtuosité qu'a donnée le beau morceau de bravoure qu'est le procès du chien⁵⁹, il renouait avec l'« art poétique » du prologue, le chœur, explicitant les reproches latents dans cette présentation initiale, proclame d'entrée :

Μέμψασθαι γὰρ τοῖσι θεαταῖς ὁ ποιητῆς νῦν ἐπιθυμεί,

partie (p. 126). Un tel jeu de miroir me paraît à la fois trop simple dans la conception (Aristophane s'identifierait purement et simplement à Bdélycléon) et trop difficile à saisir à la représentation.

55. La parabase appartient à la version remaniée, mais elle n'est pas différente sur ce point des *Cavaliers* et des *Acharniens*.

56. On retrouve la même chose dans les *Oiseaux* – mais il faut noter que l'apologie du poète est remplacée par un exposé cosmogonique, si bien que le poète ne figure plus dans la parabase : sa présence est ainsi limitée aux cinq premières pièces.

57. Ardeur héracléenne pour Aristophane (1030) ; ardeur des vaillants combattants des guerres médiques pour les Athéniens (1083).

58. *Lepnigos* commence par Ἄλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν ...1051-1059, tandis que l'antépirrhème se termine, sous forme de proposition de loi, par Ἄλλ' ἐμοὶ δοκεῖ τὸ λοιπὸν τῶν πολιτῶν ... (1120-21).

59. C. WHITMAN, *Aristophanes and the comic hero*, Harvard Univ. Press, 1964, p. 153 parle de « one of the greatest and funniest scenes of pure nonsense in all literature ».

Ce sont des reproches qu'aux spectateurs le poète désire maintenant adresser (1016).

Entre les protagonistes, qui se heurtent au cœur du vers⁶⁰, le contentieux est lourd :

Ἄδικεῖσθαι γάρ φησιν πρότερος πόλλ' αὐτοὺς εὖ πεποηκῶς

Il a été victime d'une injustice, dit-il, sans avoir commencé, quand il avait à son actif bien des bienfaits à leur égard (1017).

Les verbes, qui se répondent et s'opposent à chaque extrémité du vers⁶¹, mettent bien en relief l'ingratitude des Athéniens ; mais le participe final permet aussi de transformer l'apologie en un vibrant éloge du poète récapitulant sa carrière et ses bienfaits ; il pourra ensuite, dans une sorte de composition par cercles qui n'est pas sans évoquer la lyrique archaïque, revenir plus précisément à ses reproches en les concentrant sur l'année précédente⁶² et prendre dans cette seconde partie la figure du poète original incompris du vulgaire après avoir dessiné dans la première celle du défenseur d'Athènes, la récurrence des images marquant discrètement qu'elles ne sont que les deux faces d'un même personnage.

Le premier passage commence donc dans le réel, avec l'évocation, mystérieuse pour nous, d'une carrière entamée « non pas ouvertement, mais en aidant secrètement d'autres poètes⁶³ »,

60. Le poète est présenté ici à la troisième personne et restera sous cette forme durant tout le passage, comme dans les *Cavaliers* ; dans les *Acharniens* (659-664), le *pnigos* passe à la première personne, passage qui, dans la *Paix*, se fait au milieu des anapestes et se prolonge jusque dans le *pnigos* (754-774) ; on peut aussi suggérer que les deux verbes conviennent particulièrement à un poète comique, qui prétend manier l'éloge et le blâme et crée un univers où le héros peut satisfaire tous ses désirs, situation privilégiée dont il profite à son tour.

61. En outre la coupe à l'hémistiche, après le comparatif qui marque l'initiative indigne prise par les Athéniens, sépare en deux parties l'action subie (= le tort fait par les autres) et l'action réalisée (les bienfaits).

62. 1044 : πέρυσιν καταπροῦδοτε ...

63. 1018 : οὐ φανερώς, ἀλλ' ἐπικουρῶν κρύβδην ἑτέροισι ποιηταῖς. L'interprétation traditionnelle fait des *Cavaliers* la césure entre les deux périodes ; mais si l'on trouve l'adverbe κρύβδην trop fort pour marquer seulement qu'Aristophane ne se présentait pas lui-même pour demander un chœur, on en vient à supposer, comme G. MASTROMARCO, *Q.S.* 10, 1979, 153-96, et S. HALLIWELL, *CQ* 30, 1980, 33-45, une époque antérieure, où il aurait plus ou moins servi de « nègre » à d'autres poètes ; D. M. MAC DOWELL s'est opposé à cette hypothèse, *CQ* 32, 1982, 21-26, qui pose aussi le problème de la collaboration entre auteurs de la comédie ancienne (*pro* S. HALLIWELL, « Authorial Collaboration in the Athenian

illustration d'une de ces connaissances partagées qui fondaient la complicité de l'auteur et du public et que nous avons irrémédiablement perdues⁶⁴ : ainsi on peut penser que le public s'amusait à retrouver le réel sous l'image du ventriloque utilisée ensuite par Aristophane pour évoquer cette aide secrète. Puis la comparaison⁶⁵ glisse vers la métaphore pour évoquer le moment où, au grand jour désormais⁶⁶, le jeune poète entra dans la carrière, tenant les rênes de ses propres Muses : l'image du char des Muses appartient à la lyrique chorale⁶⁷ et a l'avantage de s'inscrire dans le même cadre agonistique que la comédie ; surtout, toujours selon les principes de la composition circulaire, on la retrouvera en conclusion de la seconde partie, pour évoquer le concours de l'année précédente, où Aristophane

... παρελαύνων τοὺς ἀντιπάλους τὴν ἐπίνοιαν ξυνέτριψεν.

en train de dépasser ses concurrents, a vu son invention se fracasser (1050).

Entre les deux verbes propres pour la course en char, le complément abstrait inattendu met en valeur l'inventivité du poète⁶⁸, objet d'une autre image filée : celle du poète jardinier, qui encadre le tableau de l'invention fracassée ; le vers précédent a identifié ses « idées neuves » à des graines qu'il avait « semées »⁶⁹ et que les Athéniens

Comic Theatre », *GRBS* 20, 1989, 515-528 ; *contra* K. SIDWELL, « Authorial Collaboration : Aristophanes' *Knights* and *Eupolis* », *GRBS* 34, 1993, 365-89 et « Aristophanes' *Acharnians* and *Eupolis* », *C & M* 45, 1994, 71-115).

64. Plutarque, *QC* VII 8. 712 A, déjà se plaint de l'opacité de ces allusions qui rend la comédie ancienne impropre à la récitation distractive des banquets : « De même que dans les dîners des grands, chacun à table a auprès de lui un échanson, de même il faudra à chacun son *grammatikos* pour lui expliquer chaque détail : qui est Laispodias chez Eupolis, Cinésias chez Platon, Lampon chez Cratinos, et ainsi pour chacun des personnages brocardés, si bien que notre banquet deviendra une salle de classe ou que les traits se perdront sans pointe ni signification ».

65. Μιμησάμενος τὴν Εὐρυκλέους μαντείαν ... (1019) ; le second participe (εἰς ἀλλοτρίας γαστέρας ἐνδὺς κωμωδικὰ πολλὰ χέασθαι, 1020), qui explicite les modalités de cette imitation est ainsi à mi-chemin de la comparaison et de la métaphore.

66. 1021 : φανερώς ἤδη.

67. Cf. J. TAILLARDAT, *Images*, § 745.

68. Les mots inattendus sont en général plutôt à la fin ; la place d'ἐπίνοιαν ici permet peut-être, comme au premier vers (τοῖς θεαταῖς ὁ ποιητῆς), de mettre les antagonistes côte-à-côte, Aristophane « s'incarnant » pour ainsi dire dans son inventivité.

69. 1044 : καινοτάτας σπεύραντ' αὐτὸν διανοίας.

ont empêchées de lever⁷⁰, et les vers suivants, qui constituent le *pnigos*, la reprennent pour inviter les spectateurs à conserver précieusement ces vers dans leurs armoires « avec les coings », afin de parfumer leurs vêtements : parvenus à maturité, les fruits poétiques peuvent même prolonger leur action et ce long usage s'oppose à l'étiollement des précédents.

Telle est la structure d'ensemble dessinée par les images brillantes de la poésie lyrique, mais dans le détail aussi, Aristophane ne cesse d'osciller entre métaphore et réalité. Il évoque d'abord le succès fulgurant qui a été le sien et la modération qu'il a su garder dans un style qui rappelle la présentation de sa comédie, c'est-à-dire en jouant sur les mots, en l'espèce sur le simple et le composé⁷¹ :

ἀρθείς δὲ μέγα καὶ τιμηθεὶς ὡς οὐδεὶς πώποτ' ἐν ὑμῖν,
οὐκ ἐκτελέσαι φησὶν **ἐπαρθείς**, οὐδ' ὀγκῶσαι τὸ φρόνημα.

Monté au pinacle et honoré comme jamais personne ne le fut parmi
vous, il ne s'est pas monté la tête, ni gonflé de son importance.
(1023-24)

Plein d'une fierté légitime, à cent lieues d'une prétention bouffie, il n'a jamais songé à exploiter ses succès en se mêlant d'intrigues amoureuses, qu'il s'agisse d'aller lui-même séduire au gymnase, ou de céder aux instances d'un amant désireux de se venger d'un mignon en le faisant ridiculiser sur le théâtre (1028) : s'introduisent ainsi deux « vignettes » de la vie courante athénienne, probablement polémiques et destinées à quelqu'un de ses rivaux⁷². Mais ce refus offensé de faire de ses Muses des maquerelles⁷³, amenant par contraste l'affirmation de sa propre vocation, permet un nouveau « décrochage », du réel :

70. 1045 : ὑμεῖς ἐποιήσατ' **ἀναλδεῖς** ; l'adjectif signifie « qui ne s'est pas développé » et s'applique aux plantes ; J. TAILLARDAT, *Images*, § 748 « le poète-jardinier », à qui j'emprunte la traduction, estime que l'image est préparée dans l'avertissement du *kommation* : νῦν μὲν τὰ μέλλοντ' εὖ λέγεσ- / θαι μὴ **πέση** φαύλως **χαμάζ'** / εὐλαβεῖσθε (1011-14).

71. Que je rends en variant les compléments du verbe « monter ».

72. L'*Autolycos* d'Eupolis, qui met en scène l'aimé de Callias, est postérieur ; W.J.M. STARKIE, éd. commentée, Londres, 1897 (réimpr. Amsterdam, 1968, note *ad loc.*) suggère qu'il aurait attaqué Dèmos, la coqueluche d'Athènes, dans ses *Philoï* de 424-3.

73. Προαγωγός, qui désigne celui qui s'entremet entre personnes libres et est pour cela passible de mort, par opposition au *μαστροπός*, métier peu reluisant, mais légal qui consiste à fournir des esclaves (cf XEN. *Symp.* IV 61-62).

οὐδ' ὅτε πρῶτόν γ' ἦρξε διδάσκειν, ἀνθρώποις
 φήσ' ἐπιθέσθαι,
 ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων τοῖσι μεγίστοις
 ἐπιχειρεῖν ...

Et dès qu'il commença à faire jouer, dit-il, ce ne sont pas à de simples humains qu'il s'attaque, mais avec une ardeur héracléenne il s'en prit aux plus grands (1029-30).

Ce n'est certes pas l'attaque⁷⁴ que refuse Aristophane, mais l'adversaire doit en valoir la peine et aux ἄνθρωποι, « hommes ordinaires⁷⁵ » il préfère les μέγιστοι, « les plus grands »... mais comme le contraire d'ἄνθρωπος, c'est aussi l'animal, voici que les μέγιστοι se transforment au vers suivant en bête :

θρασέως ξυστὰς εὐθύς ἀπ' ἀρχῆς αὐτῷ τῷ καρχαρόδοντι

faisant hardiment face d'emblée à la bête elle-même aux dents acérées (1031).

L'adjectif substantivé qui désigne à mots couverts son adversaire qualifie les chiens dans *Illiade*⁷⁶ et Aristophane l'a déjà appliqué à Cerbère, adversaire d'Héraclès, dans un oracle des *Cavaliers*, où, précisément, il désignait Cléon⁷⁷ : le public peut ainsi commencer à reconnaître, au choix, le Cerbère des *Cavaliers* ou Kyon de Cydathénée, l'un ou l'autre des avatars canins de Cléon, avant que la relative suivante, s'appuyant sur la comparaison initiale avec Héraclès, bascule dans le fantastique et le monstrueux.

Développant cette première esquisse, Aristophane y compose en effet un portrait horrifique surchargé de références littéraires : réécriture de la description de Typhée dans la *Théogonie* (824-

74. L'idée est appuyée par la répétition en fin de vers de verbes synonymes dotés d'un même préverbe marquant l'offensive.

75. Et même au-dessous de l'homme ordinaire si on met le mot en relation avec les mignons antérieurement évoqués.

76. X 360 et XIII 198.

77. L'oracle se présente ainsi (1015-1020) : « Prends garde, Érechthéide, au chemin des oracles qu'Apollon fit pour toi, du fond du sanctuaire, Retentir à travers les trépieds révéérés. Assure-toi le chien sacré aux dents bien acérées, qui toujours aboyant, Pour ta défense et pour toi hurlant, Ton salaire te fournira. Si tu ne le fais pas, le chien succombera : Mille choucas haineux croassent pour le perdre ».

830)⁷⁸, écho de l'évocation de la Chimère dans *Illiade* (VI 181) et décalages comiques inattendus⁷⁹ se mêlent pour mieux cerner les deux aspects de la bête, à la fois terrifiante – ce qui souligne le courage de l'auteur comique – et ridicule – ce qui la met à la merci du comique, dont l'arme est la dérision ; mieux, le texte qui la ridiculise *est* en lui-même sa victoire auquel le dernier vers, accumulation des éléments les plus répugnants et les plus hétéroclites⁸⁰, met la touche finale :

φώκης δ' ὀσμὴν, Λαμίας δ' ὄρχεις ἀπλύτους, πρωκτὸν δὲ
καμήλου,

d'un phoque l'odeur, de Lamie les testicules sales, le derrière d'un chameau (1035)⁸¹.

Puanteur, saleté, obscénité, tout y est, et c'est à ce monstre, conclut Aristophane, qu'il a osé s'en prendre sans avoir peur. C'est du moins ce qu'on attend, mais ce n'est pas tout à fait ce que dit le texte

Τοιοῦτον ἰδὼν τέρας οὔ φησιν δείσας καταδωροδοκῆσαι
ἀλλ' ὑπὲρ ὑμῶν ἔτι καὶ νυνὶ πολεμεῖ. ...

À la vue d'un tel monstre, proclame-t-il, il ne s'est pas par peur laissé acheter et pour vous aujourd'hui encore il guerroye. (1036-7)

Au lieu de « se laisser intimider », quelque chose comme καταδειλιᾶσαι, on a un verbe qui, tout à la fois rappelle les

78. Autre comparaison déjà utilisée contre Cléon dans les *Cavaliers* 510-11 : « (le poète) ose dire ce qui est juste, et généreusement marche contre Typhée et l'ouragan dévastateur ».

79. Ainsi il a des yeux terribles, mais de Κύννης et non de Κυνός : Cerbère s'est transformée en prostituée ; autour de sa tête, non pas des serpents, mais des flatteurs, auxquels Aristophane appose un participe qui annonce la victoire, comme dans le dernier rêve, οἰμωξομένων : il va leur en cuire.

80. Le couronnement est aussi stylistique, le portrait se composant de quatre vers, dont les trois premiers évoquent chacun un élément dans le style hésiodique (les yeux, la tête entourée de flatteurs, la voix), tandis que le dernier avec trois éléments plus proprement comiques (pour le phoque, voir *Od* IV 442) accélère le tempo – accélération peut-être préparée par le vers précédent où la voix déjà ne remplit plus tout à fait le vers entier (la description de la tête occupe encore le premier dimètre avec le rejet περὶ τὴν κεφαλῆν).

81. Tétramètre anapestique coupé en trois morceaux à comparer à l'hexamètre dactylique de la Chimère : πρόσθε λέων, ὀπισθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα.

prévarications de Cléon⁸² et lui compare implicitement l'incorruptibilité du poète, ramenant ainsi au premier plan la réalité politique, laquelle se fond avec l'image du combatif Héraclès au vers suivant où l'auteur ne fait pas autre chose que reprendre à son compte les protestations habituelles des démagogues qu'il a dénoncées dans l'*agôn*⁸³ : l'auteur héracléen prend ainsi la figure de l'antidémagogue, du serviteur d'Athènes, dont la fonction est de pourfendre les mauvais citoyens et de dire le juste⁸⁴.

Et, tel Héraclès⁸⁵, loin de s'arrêter à ce seul monstre⁸⁶, si terrible soit-il, le voilà qui s'en prend à d'autres adversaires métaphoriques, « des fièvres froides et chaudes » probablement venues elles aussi d'Hésiode⁸⁷, qui, telles les Maladies hésiodiques qui visitent les hommes, viennent la nuit étouffer les pères et les grands pères dans leur lit. Du portrait fantastique, on est passé – autre démonstration du

82. Voir dans l'*agôn* 669 (δωροδοκοῦσιν) et 675 (δωροφοροῦσιν).

83. 665-666 où Aristophane les définit même par leurs paroles en substantivant celles-ci : ...τοὺς « οὐχὶ προδώσω τὸν Ἀθηναίων κολοσυρτόν, ἀλλὰ μαχοῦμαι περὶ τοῦ πλήθους ἀεὶ », qu'on peut rendre par « les messieurs "je ne trahirai pas la masse des Athéniens, mais je combattrai pour le grand nombre toujours" ».

84. L'idée de faire du démagogue et de l'auteur comique un couple antithétique revient à J. REDFIELD, « Drama and Community : Aristophanes and Some of His Rivals », *Nothing to do with Dionysos?*, ed. by J.J. Winkler & F.I. Zeitlin, Princeton, 1990, 314-35, qui oppose le citoyen et l'auteur Aristophane : comme auteur engagé dans un concours de comédie, il a à se faire reconnaître par la cité comme celui qui sait la représenter par l'art et entre ainsi en « concurrence » avec le démagogue, qui lui aussi se veut le représentant du *dèmos*. On peut remarquer la même chose lorsque sa cible est un « intellectuel », Socrate ou Euripide (voir M.-P. NOËL, « Mots nouveaux et idées nouvelles dans les *Nuées* d'Aristophane », *Ktèma* 22, 1997, 183 : « On pourrait même prétendre que la création aristophanesque repose sur des mots nouveaux et des idées nouvelles et qu'elle participe de ces dernières au point qu'il est souvent impossible de dissocier le poète comique et ceux-là mêmes qu'il critique »), à ceci près que le rapprochement est moins surprenant et plus proche de l'idée que nous nous faisons d'un auteur de théâtre ; il n'en reste pas moins que cette « égalisation » des adversaires semble un élément important du « combat comique ».

85. Tel aussi son héros comique, qui ignore le repos.

86. 1037-8 : ... φησὶν τε μετ' αὐτοῦ (texte des manuscrits conservé par Mac Dowell, corrigé en μετ' αὐτόν par Van Daële, qui suit Bentley ; l'accumulation me paraît aussi plus intéressante que la succession) / τοῖς ἠπιάλους ἐπιχειρήσαι (retour du même verbe) πέρυσιν (c'est cette mention de « l'année dernière » qui a inspiré la correction ; il s'agirait d'une pièce jouée la même année que les *Nuées*, donc un an après les *Cavaliers*) καὶ τοῖς πυρετοῖσιν.

87. *Travaux* 102-3 : le rapprochement est indiqué par J.-Cl. CARRIÈRE, CRATA 1999, p. 119.

talent de l'auteur – à une scène nocturne d'épouvante⁸⁸, où le réel réapparaît tout à coup, à l'extrême fin du vers 1040, avec le retour de la deuxième personne du pluriel. Les victimes sont alors identifiées comme τοῖς ἀπράγμοσιν ὑμῶν « ceux qui n'aiment pas les histoires *parmi vous* », et le vers suivant énumère les armes des agresseurs qui permettent d'identifier enfin l'énigme de ces maladies ambulantes : « antomosies, assignations et témoignages » (1041), dont le spectateur comprend qu'ils ne peuvent être « collés ensemble⁸⁹ » que par des sycophantes.

De ce mouvement incessant du fantastique au réel ne reste finalement que l'image glorieuse du « purificateur capable d'écarter le mal de ce territoire » (1043), qui consacre en Aristophane un nouvel Héraclès⁹⁰ trahi pourtant par les Athéniens⁹¹ « alors qu'il avait semé les pensées les plus neuves » : du début à la fin de la phrase (1044-45), on passe de l'image héracléenne du combattant politique⁹² au poète-jardinier, de son combat comique à son activité poétique toute de subtilité. Et comme dans les *Nuées*, que le passage défend, les mots intellectuels se multiplient, opposant les Athéniens qui ne l'ont pas compris aux quelques *sophoi* qui lui ont gardé leur estime et surtout à sa propre finesse⁹³, paradigmatique de toute valeur poétique.

C'est ce que marque bien le *pnigos*, sorte de point d'orgue où le poète, jouant son rôle de conseiller, s'attache précisément aux rapports de la cité et de ses auteurs comiques :

Ἄλλὰ τὸ λοιπὸν τῶν ποιητῶν,
ὦ δαιμόνιοι, τοὺς ζητοῦντας
καινόν τι λέγειν κάξευρίσκειν
στέργετε μᾶλλον καὶ θεραπεύετε.

88. W. J. M. STARKIE (note *ad loc.*) évoque des vampires et rapproche de l'empouse de *Ran.* 293.

89. Le verbe employé συνεκόλλων se retrouve en *Nub.* 446 pour le colleur de mensonges et en *Equ.* 463 pour les complots ; voir J. TAILLARDAT, *Images*, § 415.

90. ἀλεξίκακον et καθαρτήν s'appliquent normalement à Héraclès.

91. La trahison peut être accusée par la similitude des formules de transition de 1036 et 1043, qui, dans l'esprit de la présentation (1017), souligne les torts des Athéniens : « ayant vu un tel monstre », Aristophane les a défendus ; « ayant trouvé un tel protecteur », les Athéniens l'ont lâché.

92. Le rôle comique endossé par Aristophane, l'antagoniste de Cléon.

93. Pour les obtus : 1045 ὑπὸ τοῦ μὴ γνῶναι ; 1048 : τοῖς μὴ γνοῦσιν παράχρημα qui s'opposent à l'estime παρὰ τοῖς σοφοῖς, 1049 ; pour Aristophane 1044, καινοτάτας διανοίας ; 1050 ἐπίνοιαν et tout le *pnigos*.

Mais à l'avenir, parmi les poètes, gens admirables, chérissez et cultivez davantage ceux qui cherchent à dire et inventer quelque chose de neuf. (1051-54).

Le pluriel transforme la figure particulière d'Aristophane en figure exemplaire, tandis que le génitif partitif et le comparatif suggèrent l'existence d'une autre catégorie, qui ne mérite pas les soins des Athéniens, manière de réintroduire la perspective agonistique et de préparer, toujours sous le masque d'un pluriel généralisant, la revendication finale de victoire exprimée dans un ultime mélange du familier et du littéraire, du concret et de l'abstrait : il faut sauver / conserver⁹⁴ leurs précieux νοήματα (nouveau mot intellectuel) ... et les mettre avec les coings dans les armoires. Cette conservation compensera peut-être le tort fait l'année précédente et les διάνοιαι gâchées, mais l'appel reste implicite, et Aristophane, le serviteur fidèle, le poète ingénieux, se contente d'évoquer le bénéfice qu'en tireront les Athéniens, désormais pourvus de manteaux parfumés ... à la δεξιότης : ainsi le théâtral se prolonge dans le réel sous la forme totalement immatérielle de l'odeur d'une réalité, spirituelle de surcroît, qui vient se mêler au matériel et ce premier mouvement, où le poète revendique hautement son utilité et son génie, apparaît comme la démonstration en action de son aptitude à transformer tout ce qu'il touche en matière fantastique, à créer un univers d'images et de mots où il n'y a plus de solution de continuité entre réel et imaginaire.

La seconde partie permet alors de montrer le jeu métamorphique dans l'autre sens, non plus de construire peu à peu la figure comique du poète, mais de faire l'exégèse des personnages inventés par lui, de cette métaphore ambulante que sont les guêpes. Cet ancrage dans le littéraire est l'occasion d'un festival non seulement des thèmes politico-comiques de l'agôn, comme l'opposition des jeunes et des vieux ou des bons et mauvais serviteurs d'Athènes, mais aussi de tons⁹⁵, et l'on passe de la mélancolie de l'âge dans l'ode⁹⁶ à

94. σώζεσθε est ambigu et le second sens ne s'affirme que dans l'image finale.

95. On peut y voir une autre forme d'association de la polémique politique et du talent poétique.

96. La parodos a aussi commencé ainsi (230-31) : [...] βραδύνεις. / Μὰ τὸν Δι' οὐ μέντοι πρὸ τοῦ γ', ἀλλ' ἦσθα ἱμᾶς κύνειος, à comparer à 1060-64 : Ἦ πάλαι ποτ' ὄντες ἡμεῖς ἄλκιμοι μὲν ἐν χοροῖς, / ἄλκιμοι δ' ἐν μάχαις [...] Πρὶν ποτ' ἦν, πρὶν ταῦτα, νῦν δ' οἴχεται [...] ; B. ZIMMERMANN, « Aristoph. *Vesp.* 1060-2 », *Museum Criticum* 23-24, 1988-89, 251-54, rapproche l'emploi de l'adjectif poétique ἄλκιμος de Bacch. *Dyth.* IV

l'agressivité polémique contre les faux bourdons⁹⁷ dans l'antépirrhème finale, consacrée aux guêpes-dikastes, seconde exégèse proposée après les guêpes-combattants des guerres médiques évoquées dans l'épirrhème, où Aristophane a en quelque sorte fait entrer la « mythologie d'Athènes » dans l'univers comique en écrivant sa version épico-comique d'un des thèmes patriotiques majeurs des oraisons funèbres.

C'est donc encore un jeu de métamorphoses qui se déploie et qui commence dès l'ode par la transformation des pauvres vieillards plaintifs pleurant sur leurs cheveux désormais plus blancs que neige⁹⁸ (1064-1065), sur les pauvres débris qu'ils sont devenus ; et pourtant, par la magie de la comédie, ces vestiges d'un temps révolu vont retrouver une vigueur dont la phrase elle-même, par sa valeur injonctive comme par l'ordre des mots, mime le retour progressif (1066-67) :

Ἄλλὰ κὰκ τῶν λευπάνων δεῖ τῶνδε ῥώμην
νεανικὴν σχεῖν·

*Mais même à partir des restes que voici il faut recouvrer une force
juvénile (1066-8).*

On a ainsi successivement, le point de départ, les malheureux restes que montre le démonstratif, le point d'arrivée, la vigueur juvénile⁹⁹ et, note ultime, le verbe à l'aoriste qui indique le moment où enfin on parvient à en recouvrer la possession. Et voici en effet que les pauvres choses déchues qui ne pouvaient plus qu'offrir le spectacle de leur déchéance en s'objectivant retrouvent dans leur ardeur polémique contre la jeunesse dégénérée un regain d'énergie¹⁰⁰ et

13 et 38, où le poète qualifie ainsi et les éphèbes d'Athènes et le jeune Thésée en route pour Athènes et faisant en chemin œuvre de purificateur, à l'instar d'Héraclès ; on aurait ainsi un accent supplémentaire mis sur la jeunesse ; Mac Dowell rapprochait pour sa part d'un proverbe connu πάλαι ποτ' ἦσαν ἄλκιμοι Μιλήσιοι.

97. J.-Cl. Carrière rappelle que cette assimilation des inactifs aux faux-bourdons peut aussi remonter à Hésiode (*Travaux* 304-306), mais l'opposition avec les guêpes la renouvelle.

98. Didyme y voit une imitation de Timocréon de Rhodes : on part donc de la lyrique personnelle.

99. La disposition du vers choisie par Mac Dowell et retenue ici (même détermination de trimètres trochaïques dans l'étude de L.P.E. PARKER, *The Songs of Aristophanes*, Oxford Clarendon Press, 1997, avec synérèse de νεα) met l'adjectif en relief ; l'éditeur de la CUF va à la ligne après δεῖ.

100. C'est bien toujours la même force comique de lutte qui anime les personnages.

que, reprenant possession d'elles-mêmes, elles s'affirment avec vigueur à la première personne :

... ὡς ἐγὼ τοῦμόν νομίζω
γῆρας εἶναι κρείττων ἢ πολλῶν κικίννους
νεανιῶν καὶ σχῆμα κεῦρυπρωκτίαν.

*Car, moi, ma vieillesse, je pense, l'emporte sur les frisettes de bien des jeunes gens, leur tenue et leur large cul*¹⁰¹ (1068-70).

Pierre d'attente pour les mangeurs de tributs de l'antode¹⁰², la critique de la jeunesse efféminée, thème *comique* exprimé dans un style caricatural *comique*, amorce le retour de l'univers *comique* après les plaintes lyriques, le remplacement définitif, au début de l'épirrhème, du vieil Athénien « réaliste » par la guêpe comique qui reprend le dialogue avec le public, sur la sollicitation imaginaire de celui-ci censé lui demander le sens de l'aiguillon qu'elle porte au croupion, c'est-à-dire le sens du déguisement imaginé par l'auteur¹⁰³. Et d'expliquer qu'il est l'attribut du vrai Athénien autochtone et le symbole de sa vaillance : les guêpes ont si bien retrouvé leur jeunesse et s'identifient si bien à Athènes qu'elles remontent jusqu'à la « jeunesse » d'Athènes¹⁰⁴, jusqu'aux glorieuses guerres médiques qui subissent à leur tour la métamorphose comique, confondues en une seule bataille où se succèdent l'incendie de 480 (1081), le combat de la phalange hoplitique probablement à Marathon (1083), la pluie de traits des Thermopyles (1084), la chouette dans le ciel de Salamine (1086), présage de la victoire où l'on embroche les ennemis comme des thons (1087) ; l'antode prolonge cette bataille en évoquant le passage en Asie (1093) et la conquête de « cités mères¹⁰⁵ » (1098) qui ont permis à Athènes de devenir la championne de la ligue de

101. À comparer au portrait du « blanc-bec débauché » (μειράκιον ... κατάπυγον) qui donne des ordres à Philocléon, 686-690.

102. 1098-1100 : αἰτιώτατοι φέρεσθαι / τὸν φόρον δεῦρ' ἐσμέν, ὄν κλέ- / πτουςιν οἱ νεώτεροι.

103. 1071-73 : εἶ τις ὑμῶν [...] θαυμάζει μ' ὀρώων μέσον διεσφηκωμένον (allusion à la transformation en guêpe – sens des verbes en -όω – obtenue grâce au costume rembourré) ἥτις ἡμῶν ἐστὶν ἡπίνοια τῆς ἐγκεντρίδος. C'est l'inverse du prologue où l'auteur posait une devinette au public.

104. C'est bien l'époque que retrouve Dèmos après que le charcutier l'a régénéré dans les *Cavaliers*.

105. C'est-à-dire les cités grecques d'Asie Mineure et de l'Égée qui étaient auparavant sous domination perse.

Délos et de percevoir le tribut, argument décisif de Bdélycléon dans l'*agôn* et centre d'intérêt majeur des guêpes.

Cependant la métamorphose tient moins à la synthèse de la geste athénienne¹⁰⁶ qu'au mélange surréaliste de l'humain et de l'animal qui crée une sorte d'« épopée guêpière » sur le mode héroïco-comique. Le dard de la guêpe, présenté comme l'apanage de l'ἀνδρικώτατον γένος qui a rendu tant de services au combat, permet d'introduire un grand récit de la guerre contre le Barbare qui mêle à chaque ligne hommes et guêpes ; au mépris de la réalité historique, il commence par l'incendie de 480, parce que la fumée est l'arme à utiliser contre la guêpe¹⁰⁷, et la convoitise de l'ennemi évoquée au vers suivant se voit désigner comme objet « nos guépriers¹⁰⁸ ». C'est alors la sortie en masse ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι¹⁰⁹ (1081) et la mêlée où les hommes sont côte à côte, « abreuvés du vinaigre de la colère », laissant à nouveau disparaître leur figure de guêpes pour peu que l'on redonne son sens propre au verbe (πεπωκότες) et que l'on entende derrière le θυμόν guerrier le θύμον aimé des guêpes et des abeilles, c'est-à-dire la sarriette¹¹⁰ ; enfin la déroute des Perses, suivant le même procédé, part de l'image épico-tragique d'Eschyle des ennemis embrochés comme des thons¹¹¹ et s'achève sur l'aiguillon des guêpes, instrument de la victoire :

οὐ δ' ἔφευγον τὰς γνάθους καὶ τὰς ὀφρῦς κεντούμενοι.

Et eux fuyaient, joues et sourcils criblés de dards (1087).

106. C. ORFANOS, éd. « Classiques en poche », note *ad loc.*, p. 110, insiste sur la valeur consensuelle de ce mélange, mais aussi sur « l'enjeu politique (qui) se cache derrière toute évocation des guerres médiques à Athènes » et qui est peut-être à nuancer : voir Fr. PROST, « Les combattants de Marathon : idéologie et société hoplitiques à Athènes au V^e s. », *Armées et sociétés de la Grèce classique*, Ed. Errance, Paris, 1999, 69-88.

107. Premiers mots de l'évocation : τῷ καπνῷ τύφῳ ἅπασαν τὴν πόλιν καὶ πυρπολῶν (1079).

108. 1080 : ἐξελεῖν ἡμῶν μενοιῶν πρὸς βίαν τὰνθρήνια.

109. C'est une citation reprise aussi dans la *Paix* d'une tragédie d'Achaios (fr. 29) : Ἄρης ὁ ληστής ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι.

110. Voir J. TAILLARDAT, *Images*, § 358 : « Cette expression, qui a des chances d'avoir été proverbiale (ὄξος ἡκρατισμένος), est rehaussée par un jeu de mots : θυμός reste assez proche de θύμος ou θύμον, la sarriette, pour que le public ait aussitôt pensé à la sarriette, aliment préféré des abeilles... et des guêpes ».

111. Qui, vue sous l'angle comique, revient à ajouter la mer des poissons à la terre des hommes et l'air des insectes.

Le κλέος est désormais acquis aux triomphateurs au point que chez les Barbares

μηδὲν Ἀττικῶν καλεῖσθαι σφηκὸς ἀνδρικώτερον

rien n'est réputé plus viril qu'une guêpe attique (1090),

plus viril ... ou « plus homme » ! Les termes jusque là disjoints se retrouvent côte à côte en une juxtaposition aux limites de l'absurde, d'où l'on revient aussitôt pour retrouver dans l'antode le thème politique des profiteurs d'aujourd'hui opposés aux rudes rameurs d'autrefois.

Ce thème s'épanouit dans l'antépirrhème, si bien que les deux exégèses se trouvent dans une parfaite continuité : après le passé glorieux ce sont la réalité contemporaine et les tribunaux qui sont vus à leur tour à travers le prisme des guêpes¹¹². En une sorte de feu d'artifice final est alors proposé tout un bouquet d'interprétations¹¹³ sur le mode de la comparaison : même humeur piquante¹¹⁴, même façon de se serrer en essaims, « comme dans les guêpiers » (1107), aux tribunaux bien réels que sont la Cour de l'archonte éponyme, l'Odéon ou la Cour des Onze, même habitude de piquer pour se nourrir. Dans cette vision animalisée des Athéniens s'introduisent alors les frelons, dépourvus d'aiguillon¹¹⁵, qui, comme Kyôn, « restent là¹¹⁶ » et « dévorent le produit du tribut¹¹⁷ » : d'où la proposition de loi finale, exprimant dans les formes (ἐμοὶ δοκεῖ) une suggestion farfelue (« pas d'aiguillon, pas de triobole¹¹⁸ »), qui fond en un ultime point d'orgue politique réelle et métaphore comique, *démégoria* et poésie, dans ce qui peut être lu comme une

112. Par opposition au « diviseur » Cléon et à ses sbires, Aristophane donne ainsi une image de l'unité et de la pérennité d'Athènes et de ses rudes citoyens.

113. πολλαχού σκοποῦντες (1102).

114. Les adjectifs employés sont ὀξύθυμον et δυσκολώτερον (1105) ; autres occurrences de composés en ὀξυ- : 226, 407, 430 et 455 ; de δυσκολία : 106 et 883.

115. 1115 : οὐκ ἔχοντες κέντρον.

116. 1115 à comparer à 970-972.

117. Les manuscrits transmettent ἡμῶν τοῦ φόρου / τὸν γόνον κατεσθίουσιν qui file peut-être l'image du miel (voir le commentaire de MAC DOWELL *ad loc.* : « "produce", "yield" ; for this sense of the word cf A. Eu. 946 γόνος < δὲ γᾶς > πλουτόχθων, referring to the produce of silver-mines. The wasp's produce is honey »). Bergk a proposé πόνον, qui accélérerait le retour à l'humain.

118. 1121 : ὅστις ἂν μὴ' χη τὸ κέντρον μὴ φέρειν τριώβολον.

célébration commune de l'inventivité du poète et de la grandeur d'Athènes.

*
* *

La densité des transformations dans cette parabase est impressionnante, tout comme est remarquable son point de vue « littéraire¹¹⁹ » : elle met ainsi en valeur deux éléments particulièrement exploités par Aristophane dans la construction de l'univers comique des *Guêpes*, le jeu des métamorphoses et le jeu sur la réalité théâtrale.

Faut-il mettre en relation les transformations permanentes avec la « première » que constitue ici pour Aristophane le recours à un chœur animal¹²⁰ ? Il avait eu des prédécesseurs et Magnès avant lui, explique-t-il dans son historique drôlatique des *Cavaliers*, avait fait tous ses efforts pour plaire aux Athéniens ingrats

... ψάλλων καὶ πτεγυρίζων
καὶ λυδίζων καὶ ψηνίζων καὶ βαπτόμενος βατραχειοῖς

faisant le joueur de luth, battant des ailes, jouant le Lydien, le puceron, se teignant couleur grenouille (Equ. 522-523),

présentation qui, en transférant à l'auteur l'activité de son chœur, nous indique la figure prise par ses membres ; Aristophane lui-même avait, l'année précédente, avec les *Nuées* et les *Cargos*, commencé à humaniser des objets inanimés¹²¹ ; la seconde pièce est perdue, mais on voit comment la présentation des premières joue de leur

119. Cela ne signifie pas que la satire politique soit absente ; la seconde partie reprend et enrichit tous les thèmes de l'agôn, mais en les intégrant à un point de vue littéraire d'exégèse de la création comique.

120. Les pièces perdues situées entre 427 et 422 sont les *Détaliens* (427), les *Babyloniens* (426), les *Laboureurs* (424) et les *Cargos* (423). On a un antécédent avec la scène des petites truies des *Acharniens*, mais le procédé reste limité à une scène, alors qu'ici il n'est à peu près pas de passage qui ne joue des métamorphoses. Sur les chœurs animaux, on se reportera à G. SIFAKIS, *Parabasis and animal choruses. A contribution to the history of Attic Comedy*, Londres, 1971 – plus orienté toutefois vers une réflexion sur les origines de la comédie que sur l'exploitation littéraire.

121. Comme la même année (423), Cratinos l'a emporté avec la *Bouteille*, ce jeu sur les objets était peut-être à la mode.

plasticité¹²², tandis que la suite les fait osciller entre divinités nébuleuses de Socrate et divinités de la nature plus proches de « moralisatrices eschyléennes¹²³ » ; de même ici le chœur possède une *double identité*, mais avec cette différence que le spectateur voit se réaliser *sous ses yeux* l'expression proverbiale qui fait de la guêpe le symbole de l'irritabilité¹²⁴. Si en effet Bdélycléon met en garde l'esclave chargé de surveiller Philocléon :

Ἄλλ', ὦ πόνηρε, τὸ γένος ἦν τις ὀργίση
τὸ τῶν γερόντων, ἔσθ' ὅμοιον σφηκιᾶ.
ἔχουσι γὰρ καὶ κέντρον ἐκ τῆς ὀσφύος
ὀξύτατον, ὦ κεντοῦσι, καὶ κεκραγότες
πηδῶσι καὶ βάλλουσιν ὥσπερ φέψαλοι.

Mais, malheureux, si l'on irrite la race des vieillards, elle est comme un essaim de guêpes : ils ont aussi un aiguillon au croupion, des plus pointus, avec lequel ils piquent, et, en bourdonnant, ils bondissent et frappent comme des étincelles (223-5),

dans un premier temps, on ne voit entrer qu'un chœur, parfaitement humain, de pauvres vieillards qui n'ont même pas l'ardeur combative des Acharniens : le temps où ils étaient « lanières de peau de chien » (231), c'est-à-dire agiles, est bien loin. Et pourtant, irrités par Bdélycléon, ils se transforment en effet en guêpes et, lorsqu'ils rejettent leur manteau, l'aiguillon métaphorique qu'ils commenteront dans la parabase apparaît réellement attaché à leur croupion¹²⁵, aux

122. *Nub.* 348 s. : les explications données à Strepsiade qui s'est étonné de leur forme féminine (340-42, ce qui est une manière pour l'auteur de jouer de l'in vraisemblance comique) permettent, comme les rêves ou les devinettes des *Guêpes*, de brocarder les contemporains, puisque la métamorphose des *Nuées* reproduit les défauts de celui qu'elles voient : ainsi deviennent-elles biches devant le lâche Cléonymos (toujours lui !, 353-4) et femmes devant l'efféminé Clisthènes (355).

123. Voir Ch. SEGAL, « Aristophanes' Cloud-Chorus », *Arethusa* 2, 1969, 143-161.

124. Voir *Lys.* 475 : (Je resterai tranquille) « pourvu qu'on ne vienne pas me prendre mon miel comme à un guêpier et m'irriter » (ἦν μή τις ὥσπερ σφηκιᾶν βλίττη με κἀρεθίζη), ce que la Souda donne comme proverbial ; la guêpe irritée se trouve dès Homère, qui lui compare les Myrmidons (*Il.* 16.259 s.) ; toutes ces indications sont données par J. TAILLARDAT, *Images*, § 379-380.

125. On part à nouveau du métaphorique (εἰπέ μοι, τί μέλλομεν κινεῖν ἐκείνην τὴν χολῆν, / ἦνπερ ἦνίκ' ἄν τις ἡμῶν ὀργίση τὴν σφηκιᾶν ; 403-4) pour aboutir dans le réel : νῦν ἐκείνο νῦν ἐκείνο / τοῦξύθυμον, ὦ κολαζό- / μεθα, κέντρον ἐντέτατ' ὀξύ (405-7).

yeux des spectateurs comme de l'esclave peu courageux, qui prend à témoin Bdélycléon :

Ἡράκλεις, καὶ κέντρ' ἔχουσιν. οὐχ ὀράς, ὦ δέσποτα ;

Par Héraclès, ils ont aussi des aiguillons : tu ne vois pas, maître ? (420)

et qui répète encore un peu plus loin sa terreur de combattre « en voyant leur aiguillon » (427). Philocléon au contraire les encourage à piquer fesses et yeux en les apostrophant sous leur double identité « ὦ ξυνδικασταί, σφῆκες ὀξυκάρδιοι » (430) et, en face, Bdélycléon est assisté de deux esclaves, l'un à qui il ordonne de frapper les guêpes en jouant du bâton, ce qui convient mieux à des humains qu'à des insectes, l'autre qui au contraire doit appliquer la technique appropriée de l'enfumage (456-460), si bien que l'ennemi est finalement repoussé comme on chasse les mouches¹²⁶.

La transformation, qui unit réalisation d'une métaphore et passage à l'offensive¹²⁷, se fait ainsi *sur le théâtre* : le public participe au jeu et voit la comédie se faire¹²⁸, de même qu'il a vu, par la magie des mots, les rêves se transformer au début de la pièce. Jeu des mots et des images, le monde des *Guêpes* est ainsi un monde toujours en mouvement où les frontières de l'humain et de l'animal se brouillent, grâce en particulier au personnage de Philocléon, héros comique lui-même toujours en mouvement, réel ou métaphorique. Personnage agité ou « force qui va », selon la formulation qu'on préfère¹²⁹, il bouge sans cesse, désireux dans la première partie de fuir « là-bas », au tribunal, et entamant la seconde en fuyant encore, la *kaunakès* cette fois, le riche manteau perse que son fils veut lui faire endosser¹³⁰ ; la suite est dans le même style avec son retour tonitruant du banquet, torche en main et menaçant les passants de les

126. Emploi en 460 de ἀποσοβήσειν.

127. C'est-à-dire qu'elle réunit deux traits majeurs de la comédie ancienne, l'importance du jeu verbal dans la constitution de l'univers comique et de l'affrontement dans la construction de l'action.

128. La parabase des *Oiseaux* suggérera aux Athéniens de se transformer en oiseaux, mais le chœur y a directement son identité animale, de même que les grenouilles de la pièce homonyme.

129. Ou selon les parties : la première expression semble mieux s'appliquer aux évasions stériles de la première partie et la seconde à la joyeuse vitalité de la seconde, où Philocléon ivre est désormais habité par le dieu de la comédie.

130. Outre ses dénégations véhémentes (1122, 1126, 1152), voir les injonctions de son fils en 1149-50 : ἔχ', ὦ γαθέ, / καὶ στήθ' ἀναμπισχόμενος.

La transformation ici joue seulement sur la ressemblance phonique d'ὄπη (trou) et ὀπίας (fromage)¹³⁹ et le tour de passe-passe verbal est naturellement voué à l'échec. Placé dans la situation de la belette qui a volé de la viande et que l'on guette (363-4), Philocléon n'a d'autre solution que de se laisser glisser au bout d'une corde... et il se retrouve alors dans l'état du poisson au bout de sa ligne que Bdélycléon risque de repêcher (382-3).

Ce jeu de métamorphoses connaît un sommet dans le procès du chien, mais c'est cette fois Bdélycléon qui a l'initiative : dans son effort pour extirper la passion judicatrice qui pousse Philocléon à « nourrir une grève à l'intérieur » (110) afin d'avoir toujours les cailloux indispensables au vote, confondant ainsi espaces intérieur et extérieur, puisqu'il introduit le bord de mer à la maison, et brouillant tous les règnes, puisqu'il « nourrit » le minéral comme un végétal ou un animal, le fils dévoué « transplante » donc le tribunal athénien dans une maison privée, ce qui permet à Aristophane de montrer la transfiguration comique *en action* en jouant de la φιλοχωρία (834) de son héros pour faire une large place au cadre matériel et aux objets symboliques, des tribunaux ou du confort domestique¹⁴⁰.

Sous le signe de l'ingéniosité¹⁴¹, se multiplient alors introduction ou métamorphose incongrues d'objets insolites. C'est ainsi que Bdélycléon, remplissant fidèlement ses promesses de confort (771-5 et 776-8), rapporte ἅπαντα ... ὅσαπερ ἔφασκον καὶ τι πολλῶ πλείονα (805-6) ; or les objets supplémentaires sont tous destinés à la satisfaction de besoins naturels, sans rapport avec la procédure : un pot-de-chambre, du feu et de la purée de lentilles, un coq enfin pour réveiller le dikaste endormi par des plaidoyers soporifiques. Rien qui concerne un « vrai » procès là-dedans et c'est Philocléon qui réclame l'édicule de Lycos¹⁴² (819), puis la balustrade (830), qu'il va

139. Pour l'explication du jeu de mots, voir J. TAILLARDAT *Images*, p.231, n.5 ; la traduction, très drôle, de V. Debidour, « je ne peux pas me faire camembert pour couler hors de ma boîte » trahit le procédé comique en gardant le *sens* du mot, qui n'a aucune importance, et en supprimant le jeu phonique. Faute de trouver des paronymes fromagers de « trou » ou « orifice », j'ai tenté trou / trouvère (qui a l'avantage de comporter aussi les sonorités de « ouvert ») ; on peut essayer aussi orifice / oriflamme.

140. La chose est encore plus frappante si l'on compare avec le comique des *Plaideurs*, où le cadre est inexistant et l'essentiel dans les plaidoiries.

141. 809 : σοφόν γε ; 812 : τοῦτ' αὖ δεξιόν ; 859 : εὖ γ' ἐκπορίζεις αὐτὰ κάπιχωρίως : c'est aussi un trait de la comédie d'Aristophane revendiqué dans la parabase.

142. Le texte ne permet pas de déterminer l'expédient par lequel Bdélycléon le satisfait : Mac Dowell suggère qu'il fait monter un esclave sur l'autel qui est devant

chercher lui-même, « recyclant » une claie à pourceaux. Après quoi ce sont les puisettes à lentilles et le pot de chambre qui, d'un simple geste, s'identifient respectivement aux urnes et à la clepsydre : l'un veut aller chercher les urnes et l'autre l'en dissuade¹⁴³,

ἐγὼ γὰρ εἶχον τούσδε τοὺς ἀρυστίχους

moi, j'ai là ces puisettes (855).

Et le procédé est encore plus elliptique pour la clepsydre puisque la réponse se limite à une question :

ἦδὲ δὲ δὴ τίς ἐστίν ; οὐχὶ κλεψύδρα :

Et ça, là, c'est quoi ? ce n'est pas une clepsydre ? (858)

Le décor planté, la confusion atteint son comble dans le déroulement du procès, où Bdélycléon joue successivement le président du tribunal (886) et le synégore (949)¹⁴⁴, tandis que Philocléon constitue le jury à lui tout seul, suscitant toute une série de passages curieux du pluriel au singulier et du singulier au pluriel¹⁴⁵ : le sommet est atteint avec le « dépouillement » des votes, où Philocléon s'enquiert du résultat comme s'il n'était pas l'unique

la maison ; H. COMFORT, « Problems in Aristophanes *Vespae* », *AJPh* 1931, 362-69, pensait à un hermès et L.A. POST, « Notes in Aristophanes *Vespae* », *AJPh* 1932, 266, à une « reconversion » d'Hécate, ce qui expliquerait pourquoi elle n'a pas « d'armes ».

143. Je ne précise pas la personne car les vers 851-860 sont différemment répartis par les éditeurs : soit (comme dans la CUF) c'est toujours Philocléon qui voit les manques et Bdélycléon qui recycle les objets domestiques ; soit (hypothèse de Mac Dowell qui suit l'article de J.C.B. LOWE, « Some Questions of Attribution in Aristophanes », *Hermes* 1967, 53-59) c'est Bdélycléon qui les remarque (l'argument qui paraît décisif à Lowe, la nécessité que ce soit Bdélycléon qui prononce 852-853 : ἐς κόρακας ὡς ἄχθομαι, / ὅτι ἡ πειλαθόμην τοὺς καδίσκους ἐκφέρειν, puisque c'est lui qui s'est chargé d'aller chercher le nécessaire, me semble aussi très convaincant) et Philocléon qui voit les objets judiciaires derrière les objets domestiques, ce qui va bien aussi dans le sens de sa passion.

144. Transformation qui n'a rien de fantastique, mais qui relève évidemment du « jeu de rôles » et non de la réalité judiciaire.

145. Voir par ex. la clôture officielle de l'admission des héliastes (891-92) ; la lecture de la cause avec ἀκούετε (894) ; les plaidoyers commencés par ἄνδρες δικασταί (908) ou ἄνδρες (950) et, surtout, 975, quand la prière se fait plus pressante « allons, je t'en supplie, ayez pitié de lui, papa, et ne causez pas sa perte » ; pour plus de détails, J.- Cl. CARRIÈRE, *CRATA* 1999, 124-5.

votant¹⁴⁶ et ignorait ce qu'il avait voté ... ce qui est en effet le cas ! Mais, comme dans la parabase et le récit des guerres médiques, c'est moins la distorsion de la réalité que le mélange, *visuel et verbal*, des registres qui crée le comique : sous les yeux du public se juxtaposent activités domestiques de Philocléon et activités « officielles » du thesmothète Bdélycléon¹⁴⁷, mais surtout se mêlent monde domestico-judiciaire humain, animaux et objets. Dans les plaidoyers comme dans les remarques acerbes de Philocléon, on passe sans cesse du registre canin au registre humain¹⁴⁸, avec, de temps en temps, des télécopages bouffons, dans le discours de l'accusateur :

Μή νυν ἀφήτε γ' αὐτόν, ὡς ὄντ' αὖ πολὺ
κυνῶν ἀπάντων **ἄνδρα** μονοφαγίστατον

*N'allez pas l'acquitter, car il est de beaucoup, de tous les chiens,
l'homme le plus bouffetoutouseul*¹⁴⁹ (922-23),

comme dans le plaidoyer du défenseur :

σύγνωθι· κιθαρίζειν γὰρ οὐκ ἐπίσταται.

Pardonne-lui, car il ne sait pas jouer de la cithare (959),

argument qui excuse la faute par la rusticité du personnage, dépourvu d'une connaissance indispensable au καλός κἀγαθός¹⁵⁰, mais qui fait aussi flotter dans l'air l'image intéressante d'un chien cithariste. Il est vrai que Philocléon vient de solliciter et d'obtenir, croit-il, l'avis du coq (933-4) et que, dans la foulée, la râpe à fromage va être invitée à monter sur l'estrade et à parler bien fort (963). Si l'on repense que les spectateurs voient à ce moment des humains qui jouent le rôle de chiens, d'ustensiles et de chiots qui eux-mêmes sont

146. 993 : πῶς ἄρ' ἠγωνίσμεθα ; avec à nouveau un pluriel.

147. Les rôles se sont inversés et le sommet de drôlerie est atteint la seule fois où Philocléon donne ce titre à son fils ... pour lui demander le pot de chambre ! (935 : ὁ θεσμοθέτης· ποῦ' σθ' οὗτος; ἀμίδα μοι δότω).

148. Par ex. à l'exorde de Bdélycléon en 950-1 (χαλεπὸν ... διαβεβλημένου / ὑπεραποκρίνεσθαι **κυνός**) répond la rectification de Philocléon en 953 (κλείτης μὲν οὖν οὗτός γε καὶ ξυνωμότης), qui ne peut s'appliquer qu'à un homme politique, tandis que la présentation de Kyon suscite un commentaire canin en 904 (ἀγαθός) διαλείχειν τὰς χύτρας, métaphorique du vol humain.

149. J'emprunte à V. Debidour la traduction de l'adjectif.

150. Voir Plutarque, *V. Them.* 2. 4 et *V. Cim.* 9. 1.

le travestissement d'êtres humains¹⁵¹, on comprend à quel point, visuellement aussi, humain et non-humain se superposent jusqu'au vertige¹⁵².

Avec l'acquiescement acquis à l'arraché par un tour de passe-passe comique, c'en est fini du dikaste Philocléon, mais lorsqu'il cède la place au symposiaste dûment chapitré par son fils, il n'en continue pas moins le petit jeu de transformations qui peut lui permettre d'obtenir ce qu'il veut, comme au temps où il cherchait à s'évader. Ainsi, ayant enlevé la flûtiste, il tourne son fils en dérision en la faisant passer pour une torche, métamorphose hautement vraisemblable, comme on voit : toujours selon le même procédé, on commence par une forme de comparaison, lorsqu'il invite la jolie fille à jouer les statues torche en main¹⁵³, et dès que le fils est arrivé, elle devient elle-même torche¹⁵⁴ en un sorte de comparaison vivante qui permet quelques joyeuses obscénités où ses parties physiques « intéressantes » doivent être identifiées à des éléments de torche, noire résine qui coule ou rotondités du bois. De façon plus littéraire et purement verbale, les histoires ésoptiques ou sybaritiques par lesquelles le héros tourne en ridicule à la fois les plaignants et les leçons de son fils¹⁵⁵, transposent aussi les affaires « réelles » dans un monde de fantaisie où la boulangère devient, de façon peu flatteuse, une chienne ivre invitée à aller acheter du froment (1401-5) et l'homme un hérisson dont on ne sait si c'est l'animal ou le vase qui contient les pièces d'un procès, mais qui se voit conseiller pour sa part d'aller acheter des bandages (1437-40)¹⁵⁶. Enfin, les derniers

151. C.H. WHITMAN, *Comic Hero*, p. 153, affirme péremptoirement qu'il devait y avoir un vrai chien dans le box des accusés, mais cela semble fort douteux ; il faudrait un chien parfaitement dressé pour ne pas mettre en péril le bon déroulement de la représentation et en outre serait ainsi créé un déséquilibre gênant entre les deux adversaires puisque Kyon est nécessairement joué par un acteur. P. THIERCY, *Aristophane: fiction et dramaturgie*, Paris, 1986, p. 111, évoque simplement les trois possibilités sans trancher : chien véritable, mannequin ou acteur déguisé.

152. Le procédé est repris dans *l'Assemblée des femmes*, où des femmes jouées par des hommes répètent le rôle d'hommes participant à l'assemblée.

153. 1361-2 : ἀλλ' ὡς τάχιστα στήθι τάσδε τὰς δετὰς / λαβοῦσα.

154. Avec peut-être un jeu de mot, puisque Philocléon réduit ἡ Δαρδανίς, l'esclave dardanienne cherchée par son fils (1371) à une δᾶς brûlant pour les dieux sur l'agora (1372), mot que les adversaires se renvoient en 1372 (Bδ. δᾶς ἦδε Φι. δᾶς δῆτ'.) ; après quoi, l'identification ayant été annoncée, le public attend de voir par quelle astuce elle peut être confirmée.

155. Données en 1258-1261.

156. Les conseils parodient les intentions parénétiqes des fables ésoptiques et, en général, des élégies de banquet (cf Théognis). Il faut ajouter que ces historiettes sont associées à chaque fois à une autre histoire, purement humaine celle-là (rivalité de

adversaires de l'irréductible vieillard, les fils de Carcinos, que leur nom prédestinait à ce triste sort comique, et qui ont d'ailleurs été choisis pour cela, « compétiteurs à croquer », sont transformés en fruits de mer¹⁵⁷ que Philocléon, vainqueur du concours, jettera dans le court-bouillon et dévorera, forme originale de l'habituelle bombance finale de la comédie, qui, après le monde aérien des guêpes, finit dans le monde marin de Poséidon – encore que, sans doute pour jouer de la ressemblance avec ὀρχεῖσθαι, « danser », ils soient aussi assimilés à une « nuée de roitelets » (ὀρχίλων¹⁵⁸) bien dans la note de cette scène fantastique où triomphe le monde dionysiaque du concours théâtral, fondant ainsi tous les règnes et associant bombance et danse que Philocléon veut à la mode de Phrynichos, le plus ancien des tragiques, l'incarnation de la vieille génération finalement victorieuse.

On peut en effet voir dans cette scène une façon originale de traiter la victoire du héros et le « retour au bon vieux temps », cette ultime et radicale transformation du réel qui est le dénouement ordinaire de la comédie ancienne et parachève l'atemporalité théâtrale dont le héros comique, par sa capacité à dépasser toutes les limites¹⁵⁹, est le principal agent, comme il l'est aussi pour les

Lasos et Simonide, 1409-11 ; histoire du Sybarite accidenté, 1427-32), ce qui est une façon supplémentaire de mêler animal et humain.

157. La transformation se profile à l'entrée du premier dans l'emploi, pour prédire la défaite du malheureux, du verbe καταπίνω, « engloutir », qui au sens propre convient bien à un crabe (1502 : ἀλλ' οὐτός γε καταποθήσεται). À l'arrivée du second, Philocléon se félicite d'avoir une provision de fruits de mer (1506 : ὠψώνηκα) et l'esclave, annonçant ainsi le dernier fils, en jouant du nom commun et du nom propre, lui fait remarquer qu'il n'a que trois crabes (1507 : μὰ τὸν Δί οὐδέν γ' ἄλλο πλὴν τρεῖς καρκίνους), le troisième étant un nouveau fils de Carcinos qui s'avance à son tour (1508 : προσέρχεται γὰρ ἕτερος αὖ τῶν Καρκίνου). La plaisanterie prend alors pour cible la petite taille de ce dernier représentant, comparé à toute une série de petits animaux marins (1509-1510). Enfin avant le début du concours, c'est-à-dire la sortie dansée des acteurs et du chœur, Philocléon invite l'esclave à préparer le court-bouillon (1515 : ἄλμην κύκα τούτοισιν, ἦν ἐγὼ κρατῶ).

158. Le jeu de mots, suggéré par le scholiaste, est accepté par J. TAILLARDAT, *Images*, § 247, mais refusé par Mac Dowell (note *ad loc.*), qui explique le rapprochement par la petite taille et la musicalité ; je ne vois pas pourquoi les deux s'excluraient. On retrouve le même jeu dans les derniers vers, lorsque Carcinos, Seigneur des mers, est charmé par ses fils, τοῖς τριόρχοις (1534) : le mot superpose un nom commun d'oiseau (la buse), une attaque de moralité (« à trois testicules », d'où débauché ; sur cette mauvaise réputation des Carcinites, voir J. TAILLARDAT, *Images* § 792) et un calembour sur τρεῖς et ὀρχεῖσθαι.

159. Voir sur ce point C. WHITMAN, *Comic hero*, p. 22 s.

métamorphoses¹⁶⁰. C'est ainsi que dès la présentation, dans le récit des tentatives thérapeutiques ratées de Bdélycléon, on voit, comme par magie, le père emmené au temple d'Asclépios à Égine pour y passer la nuit surgir au petit matin par on ne sait quel moyen à la barre à Athènes¹⁶¹, on ne sait même pas de quelle cour. Peu importe d'ailleurs, seuls comptent son désir d'être là et la réalisation comique de ce désir : c'est bien d'ailleurs la seule force du désir qui annule l'âge et donne aux héros comiques leur inlassable vitalité, mais ici la création d'un couple antagoniste père / fils empêche une disparition totale de l'âge, les deux personnages ne cessant de se définir l'un par rapport à l'autre en un jeu surréaliste d'inversions toujours renouvelées, dans les mots ou les comportements¹⁶².

Philocléon est un vieillard dont le fils dirige désormais la maison ; cette inversion des rôles, qui n'a rien que de juridique¹⁶³, le met dans la position du jeune homme qu'on brime¹⁶⁴. Il apparaît cependant d'abord comme l'incarnation des vieilles guêpes, présenté comme ὁ γέρων (153), tandis qu'elles sont annoncées comme τὸ γένος τῶν γερόντων (224-5), se lamentant comme elles sur sa jeunesse passée¹⁶⁵ et évoquant avec nostalgie ses souvenirs de chapardage¹⁶⁶. Mais dès cette première partie l'invraisemblance comique pointe avec le vers 367 où, pour ronger le filet qui l'emprisonne, il retrouve miraculeusement les dents qu'il n'avait plus au vers 164. Efforts et promesses de Bdélycléon, qui remplissent le reste de la première partie, mettent bien en avant sa vieillesse : Philocléon aura, s'il renonce aux procès, « tout ce qui convient à un

160. Qu'on peut considérer comme une des manières de ne pas respecter les limites.

161. 124 : νύκτωρ (α) κατέκλινεν (b) αὐτὸν εἰς Ἀσκληπίου (c), auquel 125 s'oppose en chiasme pour les deux premiers termes ὁ δ' ἀνεφάνη (b) κνεφαῖος (a), les deux lieux se répondant en fin de vers ἐπὶ τῇ κιγκλίδι (c).

162. Voir la remarque de J.-Cl. CARRIÈRE, *CRATA* 1999, p. 122 : « dans la seconde partie le lien de parenté se met à relever d'une temporalité fantastique ».

163. Sur la qualité de chef de famille du fils alors que le père est encore en vie, voir DEM. 47. 34-35 et W.K. LACEY, *The Family in Classical Greece*, London, 1968, 116-8 et 130-1.

164. La description qu'il fait de sa situation en 359-64, en la comparant à celle de la belette qui a volé de la viande et qu'on guette broches en main, rappelle, sur le mode domestique, les chapardages de la jeunesse.

165. Comparer 235-6 dans la parodos (πάρεσθ' ὃ δὴ λοιπόν γ' ἔτ' ἐστίν, ἀππαπαῖ παπαιάξ, / ἥβης ἐκείνης, ἥνικ' ἐν Βυζαντίῳ ξυνημεν) et la réponse de Philocléon en 356-7 (οἶδ'· ἀλλὰ τί τοῦτ' οὐδέν γὰρ τοῦτ' ἔστιν ἐκείνω προσόμοιον. / ἥβων γὰρ κάδυνάμην κλέπτειν, ἴσχυόν τ' αὐτὸς ἐμαυτοῦ).

166. 237-9 et 354-5.

vieillard¹⁶⁷ » et, veillant à son confort, le bon fils lui apporte pour le procès un pot de chambre « bien utile à un vieillard¹⁶⁸ », mais l'ambiguïté reprend avec la seconde partie où la scène d'éducation de Philocléon à la fois inverse les rôles (c'est le père l'élève et le fils le professeur) et les conserve (le père incarne le vieil Athénien habitué à la dure et le fils la jeunesse snob). Puis lorsque Philocléon revient ivre et méconnaissable du banquet, dans un joyeux kômos comme celui que mènera l'Alcibiade du *Banquet*, un jeune homme, il a choisi le camp de la jeunesse, sans qu'il y ait lieu pour autant de se demander s'il *apparaît* rajeuni : cela reviendrait à exiger de la comédie ancienne une forme de « réalisme » qui n'est pas la sienne ; le rajeunissement n'y est pas une réalité concrète qui se verrait sur le masque et dans le vêtement, et si le miracle se produit pour le Dèmos des *Cavaliers*, son cas, unique, ne peut se comparer à celui des autres, car il n'est ni le héros comique de la pièce ni même un personnage humain, mais une allégorie d'Athènes.

Au contraire notre Philocléon a, par sa simple qualité de père face à son fils, un ancrage relatif dans le temps, qui rend problématique et source de comique un comportement juvénile qui va de soi chez un Dicéopolis ou un Trygée. Et le texte de multiplier les contradictions jusqu'au vertige : dès le récit du banquet, l'esclave racontant les exploits symposiaques de Philocléon, le désigne toujours par ὁ γέρων (1299) mais le montre frappant νεανικῶς (1307), avec une vigueur juvénile retrouvée, et lorsque celui-ci entre, le premier plaignant qui l'apostrophe, le menace de poursuites κεί σφόδρ' εἶ νεανίας (1333), tandis que le dernier plaignant le cite à comparaître avec un προσκαλοῦμαί σ', ὦ γέρον (1417). Mais le sommet, sans grande surprise, est atteint dans l'affrontement avec son fils, qui commence avec la scène de la flûtiste. Bdélycléon n'est pas tout de suite en scène et Philocléon fait le joli cœur, mais, loin de mettre en avant des prouesses sexuelles, comme tout héros comique digne de ce nom, il insiste sur la situation sociale qu'il pourra donner à sa belle : l'offre serait mieux dans la bouche du raisonnable Bdélycléon ... et il parle en effet comme s'il était lui, ou plutôt il évoque la surveillance dont il est réellement l'objet comme celle qu'un père exerce sur son fils tout en continuant à se désigner comme père et Bdélycléon comme fils. De là une inversion des rôles surréaliste qui montre d'abord un père attendant la mort de son fils

167. 737 : ὅσα πρεσβύτη ξύμφορα.

168. Ce dont Philocléon se félicite d'ailleurs (809-10 Σοφόν γε τουτὶ καὶ γέροντι πρόσφορον).

pour faire ce qu'il veut et avoir la jouissance de ses biens¹⁶⁹ et débouche sur l'affirmation péremptoire :

νέος γάρ εἰμι καὶ φυλάττομαι σφόδρα

car je suis jeune et surveillé de près (1355),

prélude à un réjouissant portrait de Bdélycléon en vieux père grincheux et sévère :

τὸ γὰρ ὑίδιον τηρεῖ με, κάσσι δύσκολον
κάλλως καὶ κυμνοπριστοκαρδαμογλύφος.

*c'est que mon petit garçon me tient à l'œil, et il est grincheux et avec ça avare à scier un grain de cumin et tailler dans une graine de cresson*¹⁷⁰ (1356-7).

Il est remarquable qu'au moment où il gratifie Bdélycléon des défauts de la vieillesse, Philocléon emploie le diminutif τὸ ὑίδιον qui rajeunit encore son fils. Il justifie alors cette sévérité, mais pour mieux déboucher sur une nouvelle absurdité :

ταῦτ' οὖν περί μου δέδοικε μὴ διαφθαρώ·
πατήρ γὰρ οὐδεὶς ἐστὶν αὐτῷ πλὴν ἐμοῦ.

Aussi a-t-il peur qu'on ne me corrompe, car il n'a pas d'autre père que moi (1358-9).

Comme les accusateurs de Socrate, le respectable Bdélycléon craint la corruption ... pour son père unique, pendant farfelu du fils unique !

L'inversion des rôles se poursuit en action lorsque Bdélycléon arrive à la course ; Philocléon alors fait jouer la statue à sa flûtiste :

... ἵν' αὐτὸν τωθάσω νεανικῶς,
οἷσις ποθ' οὗτος ἐμὲ πρὸ τῶν μυστηρίων

pour que je le raille à la façon d'un jeune, comme il me l'a fait dans le temps avant les Mystères (1362-3).

169. 1354 : οὐ κρατῶ πω τῶν ἐμαυτοῦ χρημάτων est une correction, paléographiquement très vraisemblable, de Elmsley pour le οὐ κρατῶ γώ des manuscrits.

170. Sur ce mot-valise, voir J. TAILLARDAT, *Images* § 438.

L'allusion, à n'en pas douter limpide pour le public athénien, nous échappe et l'hypothèse la plus convaincante a été suggérée par J. S. Rusten, qui suppose une référence à une *aischrologia* culturelle autorisant exceptionnellement à se moquer de ses aînés¹⁷¹. La substance de ces moqueries dépend entièrement de la répartition des vers, qui n'est pas sûre¹⁷², mais la conclusion de la scène, elle, ne fait pas de doute : les rôles « réels » sont bien repris quand Philocléon, renvoyant à son fils la belle histoire du vieux pancratiste vainqueur d'un adversaire plus jeune, s'identifie au vaillant vétéran et ajoute cet épilogue menaçant :

πρὸς ταῦτα τηροῦ μὴ λάβῃς ὑπόπια,

moralité, gare au poche-l'œil (1386),

qu'il accompagne peut-être du geste ... et comme on est décidément dans le monde renversé, Bdélycléon reprend alors fugitivement le rôle de l'éducateur satisfait qui le félicite :

νῆ τὸν Δι', ἐξέμαθές γε τὴν Ὀλυμπίαν.

Par Zeus, tu connais ton Olympie sur le bout des doigts ! (1387).

C'est alors la succession des plaignants et une nouvelle accumulation de procès, où Philocléon sera désormais l'accusé et non plus le juge : dans quelque sens que ce soit, la solution pour échapper au tribunal est toujours la même et Bdélycléon, perdant patience, remet son père sous clé. Mais cet ultime enfermement, qui semble faire écho au début de la pièce, n'est que le prélude à l'explosion finale, où « Philocléon reste seul comme si la moitié folle du héros comique avait enfin dévoré sa moitié raisonnable¹⁷³ », prélude au triomphe du Dionysiaque et du théâtral figuré par une sortie dansée qui pulvérise l'espace-temps, réel comme fictif, évasion

171. « *Wasps* 1360-1369 : Philocléon's τωθασμός », *HSCPh* 81, 1977, 157-161.

172. Dans la disposition adoptée par Van Daële comme Mac Dowell, Bdélycléon parle de 1364 à 66 et rappelle son âge sans ménagement à son père ; J.S. Rusten, gardant les changements de personnage indiqués par une paragraphos dans le ms R, laisse à Philocléon 1364-5 (il jouerait ainsi le jeune en accusant Bdélycléon de courir après la fille alors qu'il est -comme un vieux- au bord de la tombe) et il ne fait intervenir Bdélycléon indigné qu'en 1366 – ce qui correspondrait à l'usage d'Aristophane d'utiliser οὔτοι quand on change d'interlocuteur, les rôles « réels » n'étant repris qu'à partir de 1379 quand Bdélycléon empoigne la fille.

173. J.- Cl. CARRIÈRE, *CRATA* 1999, p. 122.

ultime et réussie du héros. Philocléon a bu¹⁷⁴ et dansé toute la nuit¹⁷⁵ : comme autrefois, il n'a pas fermé l'œil¹⁷⁶, mais la passion de la danse a désormais remplacé celle du tribunal et cette substitution n'est pas sans rappeler la situation « réelle » du public, athénien et donc passionné de procès, mais qui aujourd'hui cède à son goût de la musique¹⁷⁷ et a gagné l'espace théâtral. En tout cas en sortant dans un style tragique parodiant Euripide pour défier à la danse les acteurs tragiques (1498), il crée une sorte de troisième concours inédit entre comiques et tragiques qui se sont succédé sur scène¹⁷⁸ et redonne à l'espace scénique sa fonction propre. La démonstration chorégraphique se fait en deux temps : dans le premier, qui suscite bien des interrogations sur la réalité de la danse¹⁷⁹, Philocléon commence par une exhibition solitaire et burlesque où, toujours désigné comme ὁ γέρων (1476), il remarque lui-même que « sifflent ses sinus et craque sa vertèbre¹⁸⁰ » avant de se féliciter de la manière dont, peut-être chauffé par l'exercice précédent, son fémur tourne souplement (1495) ; il peut alors, dans le second temps, engager le concours. C'est le moment où la fiction rejoint la réalité du concours théâtral, où le chœur recule sans doute au fond de l'orchestra pour faire place aux danseurs¹⁸¹, où Philocléon, qui n'a rien renié de ses goûts anciens¹⁸² et, inversant le cours du temps, traite les interprètes d'aujourd'hui de vieilles barbes (1480), se mesure aux Carcinites dans le style de Phrynichos. Mais, ultime paradoxe, cette résurrection du « bon vieux temps » de l'art

174. 1476 : ὁ γὰρ γέρων, ὡς ἔπλε διὰ πολλοῦ χρόνου ...

175. 1478 : ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται.

176. 91-93 : c'était à l'époque son esprit qui volait autour de la clepsydre.

177. φιληλιαστίης (88), Philocléon a toujours été aussi φιλωδός (270).

178. La sortie couronne en quelque sorte la journée de représentation, puisque durant toute la guerre du Péloponnèse, au lieu de consacrer un quatrième jour de concours à la comédie, le concours fut réduit à trois jours, chacune des trois comédies en concurrence étant jouée après une tétralogie tragique (voir *Aves* 786-9).

179. L.E. ROSSI, « Mimica e danza sulla scena comica greca (A proposito del finale delle "Vespe" e di altri passi aristofanei) », *Riv. di Cultura Cl. e Med.* 20, 1978, 1149-70, pense plutôt à un mime, les anapestes de 1482-95 n'étant pas particulièrement orchestriques. Voir aussi W.T. MC CAREY, « Philocleon Ithyphallos. Dance, costume and character in the *Wasps* », *TAPhA* 109, 1979, 137-14.

180. 1488 : οἶον μυκτῆρ μυκᾶται (paronomase que j'ai rendue par un à-peu-près) καὶ σφόνδυλος ἀχεί.

181. 1516 : φέρε νυν, ἡμεῖς αυτοῖς ὀλίγον ξυγχωρήσωμεν ἅπαντες.

182. 1478-9 : ὀρχούμενος τῆς νυκτὸς οὐδὲν παύεται / τάρχαϊ' ἐκεῖν' οἷς θέσπισ ἠγωνίζετο ; en 1490 et 1524, c'est Phrynichos qui sera cité à nouveau.

dramatique se traduit par une sortie dansée totalement inédite dont le chœur souligne la nouveauté¹⁸³ : la revendication est en soi banale, mais ici elle prend un relief particulier, par le nouveau brouillage qu'elle opère entre ancien et nouveau et par la place où elle se trouve, qui permet de réaffirmer en conclusion une originalité et une qualité de l'auteur déjà soulignées dans le prologue.

*
* *

Faut-il voir dans cette insistance une conséquence de l'échec des *Nuées* ? Les *Guêpes* en tout cas apparaissent comme une démonstration en action de l'art consommé du poète. À l'instar de la parabase dont la richesse foisonnante d'images peut à elle seule constituer la preuve du génie qu'il revendique, la pièce entière a cette sorte de valeur performative : univers créé qui s'affiche comme création, elle exhibe ostensiblement la capacité de l'auteur à exploiter toutes les potentialités comiques qu'il a démultipliées en créant un couple comique, sa *vis comica* capable d'emporter dans un tourbillon de transformations l'univers entier, animal, humain et divin -à travers Héraclès et Typhée-, d'abolir toutes les limites, entre le passé et le présent, entre l'espace réel et l'espace théâtral, et même, par la magie des mots, entre le concret et l'abstrait, jusqu'à la scène finale au mouvement endiablé où tragiques et comiques, concours fictif et concours réel, retour du bon vieux temps et innovation se retrouvent ensemble, où tout s'efface devant la danse dionysiaque en une sorte de triomphe comique du φιλωδός sur le φιληλιαστής¹⁸⁴, si bien que « le petit sujet plein de bon sens » des *Guêpes* n'apparaît guère moins sophistiqué que les *Nuées* et, par l'espèce de réflexivité, de théâtralité affichée qui est la sienne, met bien en valeur la liberté imaginative et le jeu avec le public caractéristiques de la comédie ancienne.

Françoise FRAZIER
Université Paul Valéry – Montpellier III

183. 1536-7 : ... τοῦτο γὰρ οὐδεὶς πω πάρος δέδρακεν / ὀρχούμενος ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῶδων.

184. Si le *Proagôn* qui l'emporta est bien d'Aristophane, on aurait une confirmation de son intérêt marqué pour le jeu sur la réalité théâtrale cette année-là.

LA COMÉDIE « MÉTATHÉÂTRALE » CHEZ PLAUTE

par Carmen GONZÁLEZ VÁSQUEZ

À partir du célèbre ouvrage de N. W. Slater, *Plautus in Performance. The Theater of the Mind*, les travaux se sont multipliés sur la technique du métathéâtre dans la comédie latine. Dans son livre, Slater définit le métathéâtre en ces termes : « theatre that demonstrates an awareness of its own theatricality »¹, soulignant la relation entre l'improvisation et la conscience d'être en train de faire du théâtre². Cette idée a été retenue et approfondie par d'autres chercheurs qui se consacrent au sujet, mais il n'y a en réalité pas d'unanimité sur ce qu'il faut entendre par « théâtre dans le théâtre ». Dans les pages qui suivent, nous essaierons de démontrer deux hypothèses :

1. Le recours au métathéâtre n'est pas seulement une technique théâtrale au service du poète, mais le résultat de l'évolution de Plaute comme dramaturge. Pour cette raison, nous prétendons que les comédies dans lesquelles le métathéâtre s'avère être le noyau dramatique peuvent constituer un sous-genre, la « comédie métathéâtrale », de même que l'on peut parler de « comédie du double » ou de « comédie de la reconnaissance » (*anagnorisis*). Nous établirons une distinction entre les comédies où le métathéâtre est présent et les comédies métathéâtrales.

1. N. W. SLATER, *Plautus in Performance. The Theater of the Mind*, Princeton, 1985, p. 14. Du même auteur : « Improvisation in Plautus », in G. Vogt-Spira (éd.), *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer*, Tübingen, 1993, p. 113-124.

2. Les comédies de Plaute ont également été traitées du point de vue de l'improvisation par J. A. BARSBY, « Plautus' *Pseudolus* as Improvisatory Drama », in L. Benz (éd.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen, 1995, p. 55-70.

2. Le métathéâtre peut être identifié non seulement du point de vue littéraire mais aussi au niveau lexical.

En conclusion, nous pensons que le métathéâtre n'est pas seulement le résultat de l'improvisation mais aussi celui d'une connaissance approfondie des techniques dramatiques. Ainsi, les comédies métathéâtrales proviennent de la réflexion de l'auteur, qui mène l'idée du théâtre jusqu'à ses dernières conséquences, après s'être essayé à la technique métathéâtrale dans des comédies antérieures.

QU'EST-CE QUE LE MÉTATHÉÂTRE ?

Comme nous l'avons indiqué, Slater décrit les éléments de la structure comique des comédies qui expriment la conscience du fait théâtral, ce qui a marqué pour les chercheurs qui l'ont suivi comme nous une nouvelle approche du texte de Plaute, non seulement en tant que texte littéraire, mais aussi en tant que texte « représentable », c'est-à-dire sans perdre de vue que chacun des mots écrits par le dramaturge s'adresse à un public, qui assiste à une représentation. Quelques années plus tôt, un pas déterminant a été franchi avec les réflexions novatrices de L. Abel sur les tragédies de Shakespeare ; dans son livre³, il considère que le métathéâtre est constitué par « metaplays [...] theatre pieces about life seen as already theatricalized » (p. 83). Bien que la perspective soit différente, Abel ouvre réellement une voie de réflexion très intéressante sur la façon dont un dramaturge conçoit le monde et le théâtre, la relation entre illusion et réalité et sur l'image qu'utilisait déjà Calderón de la Barca : « la vie est un songe ». M. Barchiesi donne une définition explicite : « l'io epico é penetrato progressivamente nel dramma, esprimendosi nell'autoconsapevolezza dell attore-personaggio, nell'intersecarsi di piú piani di realtà e nella tendenza ormai dominante del teatro a rappresentare se stesso »⁴. B. Gentili interprète le métathéâtre dans son rapport aux modèles grecs comme « plays constructed from previously existing plays » et plus précisément comme « théâtre *sur* le théâtre » et non « **dans** le théâtre »⁵, et donc

3. *Métathéâtre*, New York, 1963.

4. M. BARCHIESI, « Plauto e il "metateatro" antico », *Il Verri*, 31 (1970), p. 116.

5. B. GENTILI, *Theatrical Performance in the Ancient World : Hellenistic and Early Roman Theatre*, Amsterdam, 1979, p. 15 sq.

comme « métatexte », comme des adaptations en latin de textes préalables.

D'autres études récentes mettent le métathéâtre en rapport avec le développement de la comédie ; c'est ce que fait J. Blänsdorf, qui ouvre une ligne de recherche très stimulante dans ce sens⁶. F. Muecke établit la relation entre le déguisement et l'investissement d'une autre personnalité comme un support qui met en évidence le métathéâtre et le théâtral⁷. On doit à W.S. Anderson la dénomination de l'esclave coquin qui reproduit sur scène les tensions entre la Grèce et Rome et la créativité comique du poète⁸. A. Sharrock a signalé le lien qui existe entre l'art et la tromperie dans le *Pseudolus*, considérant que la tromperie est une métaphore de la comédie⁹. Plus récemment, S.A. Frangoulidis suit ces orientations dans sa manière de concevoir le métathéâtre. Selon lui, la reconnaissance dans une œuvre des éléments qui indiquent la conscience de la théâtralité nous amène à identifier son auteur aux personnages qui créent des trames dans la pièce, de sorte qu'on en arrive à une « œuvre dans l'œuvre » dans le sens déjà indiqué par Barchiesi. Les personnages comiques sont analysés comme des figures indépendantes qui « se développent en tant que poètes et cela parallèlement ou en contraste avec l'auteur de la comédie ». Il s'intéresse principalement à la relation entre ces schémas narratifs et la trame principale de l'action dramatique. Selon lui, « these schemes, when compared to the main plot that contains them, can more accurately be called *subplots*, as they use the play's plot as their model. These subplots are either set in complementary terms to the play's or develop in direct opposition to it »¹⁰.

Ces différentes études ne sont pas réellement contradictoires, mais plutôt complémentaires. Nous devons peut-être chercher la valeur du métathéâtre dans la logique et dans la valeur du préfixe

6. J. BLÄNSDORF, « Die Komödienintrige als Spiel im Spiel », *A&A*, 28 (1982), p. 145-153.

7. F. MUECKE, « Plautus and the Theater of Disguise », *CA*, 5 (1986), 216-229.

8. W. S. ANDERSON, *Barbarian Play. Plautus' Roman Comedy*, Toronto, 1993, p. 150 sq.

9. A. R. SHARROCK, « The Art of Deceit : *Pseudolus* and the Nature of Reading », *CQ*, 46 (1996), 152-174.

10. S. A. FRANGOULIDIS, *Handlung und Nebenhandlung. Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der römischen Komödie*, Stuttgart, 1997, p. 3 sq. Du même auteur : « Modes of Metatheatre : Theatricalisation and Detheatricalisation in Terence, *Eunuchus* », *LCM*, 18 (1993), p. 146-151.

grec *méta-* « au-delà » ; dans ce sens nous incluons dans le métathéâtre tous les éléments qui « vont au-delà » du développement d'une pièce de théâtre, comprise comme une trame créée par un dramaturge, qui attribue des rôles à des personnages avec une mise en place, une action et un dénouement. Ce sont donc tous les aspects qui se trouvent « en dehors » de cette structure, de la caractérisation des personnages, des rôles que ceux-ci remplissent et de l'illusion scénique même telle qu'elle est créée par l'entrée en scène d'un acteur. Cependant, selon nous, pour qu'il y ait métathéâtre, il faut une *intentionnalité* chez l'auteur ou, dans le cas de la représentation, chez l'acteur. À partir de la définition que nous avons proposée, nous considérons qu'il existe, selon sa facture, trois niveaux de métathéâtre dans la comédie de Plaute, dont les fondements théoriques sont extrapolables à d'autres dramaturges :

1) Les commentaires formulés à propos de la *res theatralis*, du « fait théâtral ». Il y a « théâtre dans le théâtre » parce que la réalité du spectacle fait l'objet de commentaires pendant la représentation, dès le moment qu'un acteur entre en scène.

2) La conscience d'être dans une comédie. Il y a « théâtre dans le théâtre » dans la mesure où l'illusion scénique est rompue pour prendre conscience que l'on assiste au déroulement d'une pièce. Les deux niveaux sont très intéressants, dans la mesure où ils constituent une rupture du « quatrième mur », et un jeu permanent entre réalité et illusion auquel se prennent le public et les acteurs.

3) Comme résultat de l'évolution des deux aspects précédents, le niveau le plus élaboré de métathéâtre apparaît lorsqu'un personnage adopte la fonction de dramaturge (un « second » Plaute), crée une nouvelle trame et distribue de nouveaux rôles aux personnages. Cette nouvelle comédie aura sa propre répétition et sa propre mise en scène (avec une mise en place, une action et un dénouement) jusqu'au succès final. Ce niveau est facile à identifier car il utilise le lexique technique du théâtre. Il y a « théâtre dans le théâtre » parce que toute l'atmosphère du spectacle est recréée, de la répétition à la fin de la représentation.

Les deux premières modalités de métathéâtre apparaissent sporadiquement dans différentes comédies de Plaute (ce sont des comédies à métathéâtre) ; la troisième, en revanche, est concentrée dans des pièces concrètes qui constituent à proprement parler le

sous-genre de la « comédie métathéâtrale », car nous pensons que le métathéâtre se trouve au cœur même de la comédie.

Le premier niveau du métathéâtre : les allusions au fait théâtral pendant le déroulement la comédie¹¹

Les exemples qui constituent ce groupe sont des références aux dramaturges, au théâtre, aux fonctionnaires qui interviennent dans l'organisation du spectacle, à la profession d'acteur, aux personnalités politiques, etc. Ce sont les références qu'Aristophane englobe principalement dans sa parabase, encore qu'elles puissent apparaître dans d'autres passages de ses comédies, et grâce auxquelles nous pouvons essayer de reconstituer certains aspects de la profession et de l'organisation théâtrales¹². Certains cas peuvent être dus à l'improvisation de l'acteur, intégrée par la suite au texte, d'autres semblent conçus d'avance par Plaute. Nous pouvons relever :

— Toutes les références au spectateur qui assiste à la représentation et qui n'est jamais isolé dans la comédie de Plaute. Par exemple, « *horum caussa haec agitur spectatorum fabula* » (Ps. 720) ; « *Quid ridetis ? Noui omnis, scio fures esse hic compluris, qui uestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi* » (Au. 716). On trouve également dans cette catégorie les références à la claque et aux agitateurs (Amph. 65-87, v. 66-67 : « *spectatoribus, si quoi fautores delegatos uiderint* »).

— Les demandes d'applaudissements pour la troupe. Par exemple, « *Veneris causa adplaudite, eius haec in tutelast fabula, spectatores, bene ualete plaudite atque exsurgite* » (Truc. 967-968) ; « *si uoltis adplaudere atque adprobare hunc gregem et fabulam* » (Ps. 1333).

— Les commentaires sur l'auteur et sur la manière de composer du poète : « *perparuam partem postulat Plautus loci* » (Truc. 1) ; « *Maccus uortit barbare* » (As. 11) ; « *sed quasi poeta, tabulas quom*

11. Nous donnons une sélection d'exemples.

12. En ce qui concerne la terminologie théâtrale qui apparaît dans cet article, nous renvoyons à notre Thèse de doctorat : *El léxico teatral latino. Estudio terminológico y dramático*, Universidad Autónoma de Madrid, 1996 (Microfilm de UAM-Ediciones, Madrid, 1997). Voir aussi notre article « La organización de la cartelera en el teatro romano », *Latomus* (sous presse).

cepit sibi, quaerit quod nusquam gestiumst, reperit tamen, facit illud ueri simile quod mendacium est » (Ps. 401-403).

— Les allusions aux magistrats qui président les *ludi scaenici*¹³, et que l'on appelle *aedilis, dator ludorum* ou *choragus* : « *siue si ambissent palmam his histrionibus [...] siue adeo aediles perfidiose quoi duint* » (Amph. 70 et 72) ; « *[ornamenta] ab chorago sumito, dare debet : praebenda aediles locauerunt* » (Per. 159-160).

— Les références aux fonctionnaires du monde du théâtre, tels que le crieur public, le gérant, etc., *exsurge, praeco* : « *fac populo audientiam* » (Poen. 1) ; « *ipse [conductor] ornamenta a chorago haec sumpsit suo periculo* » (Trin. 858) ; « *quodque ad ludorum curatores attinet, ne palma detur quiquam artifici iniuria* » (Poen. 36-37).

— L'allusion au propriétaire de la troupe : « *mihī atque uobis res uortat bene gregique huic et dominis et conductoribus* » (As. 2-3).

— Les commentaires sur certains aspects du spectacle tels que les concours de la meilleure pièce et de la meilleure troupe (Amph. 70 sq.).

— Les références aux parties du théâtre, tels que la *cavea*, les *subsellia*, la *scaena*, le *proscenium*, etc. : « *ut conquistores singula in subsellia eant per totam caueam spectatoribus* » (Amph. 65-66) ; « *scortum exoletum ne quis in proscaenio sedeat* » (Poen. 17) ; « *dum histrio in scaena siet* » (Poen. 20).

— Les allusions au déguisement, aux accessoires : « *ornamenta quae locui metuo ut possim recipere* » (Cur. 464) ; « *quamquam cum istoc [ornamentum] mihi negoti nihil est : ipsi Phaedromo credidi* » (Cur. 465-466) ; « *ubi id erit factum, [histriones] ornamenta ponent* » (Cist. 784) ; « *ego ibo, ornor* » (Poen. 122).

— Les allusions aux autres acteurs, « *[fabulam] nullam aeque inuitus pecto, si agit Pellio* » (Bacch. 215).

— Les références aux éléments scénographiques : « *in superiore qui habito cenaculo* » (Amph. 863).

13. Elle sont beaucoup plus abondantes dans les comédies de Térence, p. ex. *magistratus cum ibi adesset octepast agi* (Eu. 22), *Hec. 14* et 56-57, etc.

Le second niveau du métathéâtre : la conscience d'être dans une comédie.

Tous les référents dramatiques qui concernent la pièce et ses personnages font partie de ce groupe. Cela est particulièrement intéressant car ces exemples marquent les débuts de la conscience de l'auteur dans la littérature latine, tout en rappelant l'héritage grec¹⁴ et en montrant comment on écrit les comédies :

— La conscience d'être en train de représenter une comédie : « *haec res agetur nobis, uobis fabula* » (*Capt.* 52) ; « *comico choragio conari desubito agere nos tragoediam* » (*Capt.* 62).

— La présentation d'une comédie à un public : « *antequam eius edimus comoediam* » (*Cas.* 13).

— Les références au modèle de la comédie, à son titre original et à son titre latin : « *eadem Latine Mercator Macci Titi* » (*Merc.* 10).

— Les passages où un personnage se présente comme la créature d'un auteur ou ceux où l'auteur lui accorde un traitement particulier : « *primum mihi Plautus nomen Luxuriae indidit* » (*Trin.* 8) ; « *[adulescens] in urbem non redibit : Plautus noluit* » (*Cas.* 65).

— Les références au déroulement d'une comédie, le processus pouvant se résumer à deux schémas lexicaux :

- *ago* - - *perago* - - *peracta, acta est fabula* : p. ex. « *haec cum primum acta est, uicit omnis fabulas* » (*Cas.* 18) ;

- *ago* - - *transigo* - - *transacta, acta est fabula* ; p. ex. « *caue dirrumpatis, quaeso, sinite transigi* » (*Poen.* 117) ; « *ne hanc incohatam transigam comoediam* » (*Amph.* 868) ; « *post transactam fabulam, argentum si quis dederit ... ultro ibit nuptum* » (*Cas.* 84-86).

— L'allusion à une autre comédie du même auteur : « *etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo* » (*Bacch.* 214).

— L'allusion à un autre genre théâtral ou à des auteurs d'un autre genre : « *ut paratragoedat carnufex !* » (*Ps.* 707) ; *Per.* 465.

— Les références aux traits des types comiques, tels que le *leno* ou le *servuus currens* : « *nugas theatri, uerba quae in comoediis solent lenoni dici* » (*Ps.* 1081-1082) ; « *eodem pacto ut comici serui solent, conicieam in collum pallium* » (*Capt.* 778-779). Nous trouvons naturellement les exemples les plus représentatifs dans le prologue et l'épilogue des *Captiui* :

14. Dans les comédies de Plaute on trouve par exemple le verbe *uertere fabulam*, Térence, lui, est déjà pleinement conscient de sa profession d'écrivain et utilise toujours *scribere fabulam*.

« *hic neque peiurus leno est nec meretrix mala
neque miles gloriosus* »

(v. 57-58).

« *neque in hac subigitationes sunt neque ulla amatio
nec pueri suppositio nec argenti circumductio,
neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suom
patrem* »

(v. 1030-1032).

La création d'une nouvelle comédie pendant le déroulement de la comédie elle-même

Dans un récent travail sur le lexique de la tromperie dans la comédie de Plaute¹⁵, nous arrivons à la conclusion que le terme générique est *dolus* et non *ludus* comme il a parfois été interprété. Nous avons élaboré des tableaux reprenant la fréquence d'utilisation de chaque terme dans chaque comédie et il est curieux de constater que *ludus*, *dolus* et leurs dérivés se concentrent dans les suivantes : *Captiui*, *Casina*, *Miles*, *Poenulus*, *Pseudolus*¹⁶ et, dans une moindre mesure, dans *Amphitruo*, *Bacchides* et *Persa*. De plus, ils sont très rares dans les comédies « de la reconnaissance »¹⁷, « moralisantes »¹⁸ ou « du double »¹⁹.

Le terme *ludus* apparaît dans les comédies de Plaute avec deux sens : celui d'« amusement » (et à partir de là, de « farce ») et celui, plus technique, de « représentation théâtrale »²⁰. La relation entre *ludus* et illusion est évidente, car quiconque accepte d'entrer dans le jeu théâtral est pris dans le *ludus* (*illusio* est dérivé de *in-ludere*), s'introduit dans la tromperie qu'est toute la comédie. Pendant les *ludi scaenici*, les spectateurs assistent à la « tromperie » consciente

15. « El léxico del engaño en la comedia de Plauto », *Actes du Xe Colloque Internationale de Linguistique Latine, Paris-Sèvres, avril 1999*, sous presse.

16. Ces cinq œuvres constituent les comédies métathéâtrales ; il faudrait ajouter à cet ensemble l'*Amphitruo*, une comédie dont les caractéristiques sont particulières : comme nous l'indiquons plus loin, cette œuvre expérimente le métathéâtre et la comédie du double.

17. *Aulularia*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Rudens*.

18. *Stichus*, *Trinummus*.

19. *Menaechmi*.

20. Tant pour ce terme que pour les autres termes techniques, nous renvoyons à notre *El léxico teatral...*, s.v.

conçue par le dramaturge et représentée par les acteurs qui incarnent ses personnages sur scène. Voilà en quoi consiste ce que l'on appelle « illusion scénique », par laquelle un personnage s'érige en poète, invente une histoire, distribue les rôles à certains personnages tandis que d'autres se transforment en spectateurs de ce *ludus scaenicus* qui est représenté. On ne trouve ce schéma que dans les comédies que nous avons citées plus haut, où *ludus*, en tant que terme technique, est appuyé par d'autres termes, sur lesquels nous reviendrons.

Comme nous l'expliquons dans ce qui suit, nous considérons qu'une comédie est « métathéâtrale » lorsque deux personnages différents assument une même identité. Par contre, on a affaire à une comédie « du double » lorsque deux personnages physiquement identiques ont des personnalités différentes.

Dans la comédie « du double », *Menaechmi*, la tromperie dans laquelle tombent les personnages n'est pas intentionnelle et le lexique que l'on y trouve est celui de la « folie » et du « bon sens ». Ce qui ne correspond pas à la réalité du personnage est expliqué par la folie, le vrai est ce qu'on voit et le faux ce qu'on raconte. Le même thème est exploité dans l'*Amphitruo* et les *Bacchides*, les deux autres comédies « du double » que l'on doit à Plaute, avec cependant la différence que dans toutes deux on trouve une tromperie intentionnelle et qu'elles exploitent des éléments métathéâtraux²¹. Ces deux comédies constituent donc la transition (ou l'étape d'expérimentation) vers les comédies métathéâtrales proprement dites, particulièrement l'*Amphitruo*. Ces comédies exploitent le thème du « jumeau » : il y a identification physique de deux personnages qui sont différents²² mais portent le même nom, à quoi s'ajoute le thème de la « folie », du décalage entre la réalité et ce que l'on voit. Dans les comédies métathéâtrales, par contre, on trouve deux personnages physiquement différents (ils ne sont pas semblables) dont l'un usurpe intentionnellement le nom et l'*actio* de l'autre, dont il tient le rôle ; mais ils ne sont pas identiques. Dans les comédies métathéâtrales, il s'agit donc d'un personnage qui

21. Le thème de la folie réapparaît sans succès dans les v. 550 sq. des *Captivi*, Tindarus s'en sert comme stratagème pour qu'Hégion ne découvre pas la tromperie.

22. *Menaechmus I* et *Menaechmus II* ; *Bacchis I* et *Bacchis II* ; *Iuppiter* adoptant l'apparence extérieure d'*Amphitruo* et *Mercurius* adoptant celle de *Sosia*, c'est-à-dire comme *Amphitruo II* et *Sosia II* (ils sont vus comme tels par le public et par les autres personnages).

interprète le rôle d'un autre personnage (qui le met en scène). Dans les comédies « du double », en revanche, l'existence d'une identité physique fait que l'on n'atteint pas ce niveau d'interprétation. Dans l'*Amphitruo*, les deux idées se mélangent ; en effet, Jupiter et Mercure adoptent intentionnellement les apparences d'Amphitryon et de Sosie, perdant la condition de dieux. Dans le *Miles Gloriosus*, nous trouvons la variante du personnage unique qui joue deux rôles, le sien et un autre, fictif ; il s'agit de la courtisane Philocomasie et, curieusement, de sa prétendue sœur jumelle, qu'elle interprète.

À notre avis, la comédie métathéâtrale est le résultat des expériences sur la comédie « du double » ou du « jumeau », à laquelle se sont progressivement ajoutées l'idée de tromperie et celle d'intentionnalité²³.

Lorsqu'une troupe prépare son spectacle dans le cadre de *ludi scaenici*, elle tient compte de la comédie qu'elle va représenter (*fabula*), des acteurs qui vont jouer les différents rôles (*agere fabulam, agere partem*) et des costumes (*ornamenta*). En outre, l'acteur principal (*actor primarum partium*, également appelé *princeps*) assure la mise en scène et dirige les répétitions des autres acteurs (*meditari, meditatio*²⁴). Lorsque la représentation commence, l'acteur « simule » et devient son personnage sous le regard attentif du public (*spectare, spectator*). Ce lexique technique qui résume le processus théâtral du début des répétitions à la représentation dans le cadre des *ludi scaenici* est celui que nous trouvons lorsque nous avons à faire à une comédie métathéâtrale²⁵.

Pseudolus, le personnage principal de la comédie du même nom, imagine une farce pour tromper le *leno*. Il en raconte la trame aux spectateurs en guise de prologue explicatif (scène trois du deuxième acte). Cette partie précède l'œuvre elle-même, qui commence à l'acte quatre, sa *fabula* s'inscrit dans le cadre des *ludi*, comme

23. Dans cet article nous nous proposons d'exposer le schéma sur lequel se construit une comédie métathéâtrale, nous ne pouvons cependant pas approfondir la structure de chaque comédie dans l'espace limité dont nous disposons. Les termes techniques sont soulignés.

24. À propos du processus de répétition ou de *meditatio*, voir l'article cité de Barchiesi, p. 123 sqq.

25. B. WILLIAMS affirme à juste titre que la *Casina* est « a play about the making of plays » dans son article « Games people play : metatheatre as performance criticism in Plautus' *Casina* », *Ramus* 22 (1993), p. 33-59 (concrètement à la p. 57). N'oublions pas que cette comédie est la dernière écrite par Plaute.

l'expriment les vieux Simon et Calliphon : « *indice ludos nunciam, quando lubet ; lubidost ludos tuos spectare, Pseudole* » (v. 546 et 552). Après que le vieux Simon lui a demandé d'annoncer quand il le souhaitera le début de la représentation, Pseudolus reste seul et réfléchit tel un dramaturge à la recherche d'une trame novatrice, de l'une ou l'autre surprise qui retienne l'attention du public pendant le déroulement de la comédie : « *qui uos oblectem²⁶, hanc fabulam dum transigam (...), nam qui in scaenam prouenit, nouo modo nouom aliquid inuentum adferre addecet* » (v. 564 sq.)²⁷. Comme il le dit lui-même, son public est la raison qui le pousse à mettre en scène une comédie (*horum caussa haec agitur spectatorum fabula*, v. 720). Une fois qu'il a trouvé le cadre dans lequel va se dérouler la pièce et que sa trame est mise au point, il lui faut chercher un acteur qui incarne son personnage ; dans ce cas, son acteur sera Simia, qui jouera le rôle d'un autre personnage que Pseudolus vient de tromper, Harpax. Afin de pouvoir interpréter ce rôle, il doit trouver un costume complet et connaître la trame dans laquelle il doit intervenir (v. 751-754) :

« *ubi hominem exornauero
subditiuom fieri ego illum militis seruom uolo ;
symbolum hunc ferat lenoni cum quinque argenti minis,
mulierem ab lenone abducat : em tibi omnem fabulam !* »

Aux vers 910 sq. Simia joue déjà son personnage, méfiant et hautain, jusqu'au moment où, redevenant lui-même, il expose les bases du métathéâtre et de son interprétation d'Harpax : « *numquam edepol erit ill ? potior Harpax quam ego [...] ipsus sese ut neget esse eum qui siet, meque ut esse autumet qui ipsus est* ». Avant que la représentation ne commence, l'acteur qui interprète Harpax (Simia) vérifie avec son metteur en scène (Pseudolus) le costume et le texte qu'il a répétés : « *ornatus hic me satin condecet ? Meditati sunt mihi doli docte* » (v. 935 et 941).

Nous trouvons cette même « répétition générale » dans le *Persa*. Toxile, le directeur de sa singulière « troupe », donne les instructions

26. Le verbe *oblecto* est le terme technique qui indique l'idée de distraire le spectateur.

27. En effet, nous pensons que les allusions continuelles de *Pseudolus* à l'idée de trouver quelque chose de novateur à proposer à son public corrobore la théorie de E. LEFÈVRE selon laquelle une partie importante de la comédie est inventée par Plaute lui-même (*Plautus' Pseudolus*, Tübingen 1997).

scéniques à un de ses acteurs, le parasite Saturion : lui et sa fille devront se déguiser en Persans pour que la fille puisse être vendue par Sagaristion, le troisième personnage, au *leno*, Dordale. Après la vente, le parasite doit réclamer sa fille, ce qui mettra un terme à la « métacomédie ». Le métathéâtre est exploité à un tel point que même les personnages se demandent comment trouver les costumes pour la représentation et résolvent le problème en véritables acteurs : ils les demandent au chorège. Ainsi, le schéma que l'on trouve dans le *Persa* est le suivant : les acteurs se déguisent en personnages qui, dans la comédie, se transforment à leur tour en acteurs qui préparent une représentation théâtrale avec tous les problèmes que cela comporte : choix des costumes, répétitions, apprentissage du rôle, etc. (v. 155 sq.) :

« *praecipe astu filiae,
quid fabuletur*²⁸ : *ubi se natam praedicet,
qui sibi parentes fuerint, unde surrupta sit.
Sed longe ab Athenis esse se gnatam autumet (...)
Cape tunicam atque zonam, et chlamydem adfero et causeam
quam ille habeat qui hanc lenoni huic uendat*²⁹ (...) *[ornamenta] aps chorago sumito.* »³⁰

Lorsque l'acteur incarne son personnage, il porte le déguisement (*ornamenta*) qui apparaît en latin avec le verbe *orno* et ses dérivés. La séquence lexicale qui résume le changement de costume par lequel un acteur devient son personnage est *vestio* - - *orno* et leurs correspondants *vestitus* - - *ornatus*³¹ : « *ea caussa ad hoc exemplum te exornauit ego* » (v. 335). La jeune fille est déjà déguisée, et, quelques vers plus loin, les costumes de ces nouveaux acteurs leur valent les félicitations de Toxile, le directeur : « *eugae, eugae ! Exornatus basilice ; tiara ornatum lepida condecorat schema*³² » (v. 462-464).

On leur demande ensuite s'ils ont bien répété : « *satin estis meditati ? Tragici et comici numquam aequae sunt meditati* »

28. Là est exposée la trame de la « métacomédie ». Elle se répète au v. 335.

29. Dans ce passage est recueilli tout ce qui concerne les accessoires et le déguisement. Cela se répète aux v. 462-464.

30. Ce vers résume comment la troupe obtient les déguisements pour donner la représentation.

31. Cf. F. García Jurado, « La estructura del doble en el *Amphitruo* de Plauto y la estructura léxica *vestitus* - *ornatus* », *Emerita* 60 (1992), p. 129-142.

32. Outre le fait métathéâtral, ces vers ont également la fonction manifeste de délimitation scénique.

(v. 465-466). Trois vers plus loin, la représentation commence. Chaque nouvel acteur « feint d'être » le personnage qu'il interprète, ce qui est indiqué par le verbe *simulo* (et ses dérivés) ainsi que par la séquence lexicale *simulo* - - *adsimulo*. C'est le terme que l'on trouve lorsque, au début, la jeune fille ne veut pas jouer son rôle : « *pater, insimulari nolo* » (v. 358), ou encore à la fin de la farce, lorsque Sagaristion, après la vente, doit simuler qu'il veut retourner à son prétendu navire : « *audin tu, Persa ? Ubi argentum ab hoc acceperis, simulato quasi eas prosum in nauem* ». Comme c'est le cas dans d'autres comédies, l'acteur se sent offensé lorsqu'on lui rappelle son rôle : « *Ne doce (°) Quod futurum est praedicas* » (v. 677-679). Après l'heureux dénouement, le *leno* maudit le « *Persam atque omnis Persas atque omnis personas !* ». N'oublions pas que *persona* est le terme technique qui désigne tant le « masque » que le « personnage théâtral », de sorte que ce vers fait clairement allusion à la comédie dont le *leno* vient de faire les frais (« *Quae haec fabulast ?* » v. 788). Lorsque ce dernier voit les acteurs principaux de la comédie, il reçoit leurs applaudissements alors qu'en réalité ce sont eux qui devraient être applaudis à l'issue de leur performance (« *agite, adplaudamus* » v. 791). C'est précisément à ce moment que le *leno* se rend compte qu'il a fait l'objet d'une farce et il utilise le terme désignant la trame d'une comédie (*trica*) : « *ut me in tricis coniecisti, quomodo de Persa manus mi aditast ?... ludos me facitis, intellego* » (v. 796). C'est ici que se termine en réalité la « métacomédie » et que l'on revient à la fête finale de la comédie, avec le châtement du *leno*.

En général, le passage du théâtre au métathéâtre dans la représentation peut être schématisé comme suit :

Niveau du théâtre

1. [*histrio*] *suam partem meditatus est*
2. [*histrio*] *uestitus - - ornatus*
3. [*actor*] *personam agit - - simulat*

Niveau du métathéâtre

1. *persona nouam partem meditatur*
2. *persona uestit - - se ornat > agit*
3. *nouam personam agit - - simulat - - adsimulat*³³

En définitive, la scène théâtrale reflète l'homme et la société dans laquelle il évolue. Le métathéâtre est la réponse à la question théâtrale par excellence, celle de l'identité : qui sommes-nous, comment les autres nous voient-ils et comment interprétons-nous les différents rôles que nous attribue la vie ?

Carmen GONZÁLEZ VÁZQUEZ
Universidad Autónoma de Madrid

33. D'autres textes sont par exemple : « *illic seruom se adsimulabat, hic sese autem liberum (Capt. 654) ; aurum est profecto hic, spectatores, comicum (...) uerum ad hanc rem agundam Philipum est : ita nos adsimulabimus (Poen. 597-599) ; se ita adsimulauit se, quasi Amphitruo siet, nunc ne hunc ornatum uos meum admiremini (...) Verum quasi adfuerim tamen simulabo* »(Amph. 115-116 et 200).

LES GENRES NOBLES DANS LES COMÉDIES DE PLAUTE ET DE TÉRENCE : L'EXEMPLE DU THÈME DE LA GLOIRE

par Jean-François THOMAS

De nombreux ouvrages rappellent ou analysent plus spécialement la manière dont Plaute et aussi Térence recourent dans leurs comédies à des écritures qui ne sont pas proprement comiques mais relèvent de la tragédie et de l'épopée¹ : ces dernières sont alors des sous-genres². Elles constituent bien sûr des formes de théâtre et cependant la notion de sous-genre peut, semble-t-il, s'élargir à des styles non théâtraux ni même littéraires qui entrent dans la comédie comme le montre P. Larthomas³ : de fait les auteurs peuvent utiliser la langue du droit, le langage officiel de l'administration, de l'armée. Nous nous limiterons volontairement à ceux-ci car ils rejoignent la tragédie et la comédie dans une même tonalité noble et élevée. Or cette expression est assez souvent utilisée dans la comédie plautinienne pour des situations communes et pour des personnages

1. Dans le prologue de l'*Amphitryon*, Plaute forge le terme *tragicomoedia* (v. 63).
2. Voir par exemple B-A. TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco, 1956, p. 192 ; J.-C. DUMONT et M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, *Le théâtre à Rome*, Paris, 1998, p. 80 ; J.-C. DUMONT, « *Amphitryon* et le genre comique », *REL*, 76, 1998, p. 117-121 et 124-125. Le jugement esthétique porté par plusieurs auteurs latins sur le mélange des genres est assez critique. Plaute fait exprimer par Mercure (*Amph.*, 50-63) l'étonnement du public devant cette alliance des genres qui paraît paradoxale et Horace par exemple considère comme une licence ce phénomène (*A. P.*, 93-94) :

*Interdum tamen et uocem comoedia tollit,
iratusque Chremes tumido delitigat ore*

Quelquefois, pourtant, la comédie hausse la voix et Chrémès en colère enfle la bouche pour gronder (trad. F. Villeneuve).

Voir les textes réunis par J. MAROUZEAU, *Traité de stylistique latine*, Paris, 1962, 4^e éd., p. 190-192.

3. *Le langage dramatique*, Paris, 1995, 5^e éd., p. 305-307. Cf. J.-P. CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*, Paris, 1966, p. 12 note 4.

sans grandeur. Ce décalage entre le langage et la réalité à laquelle il s'applique relève de la parodie⁴. Ce jeu vise à faire rire pour amuser d'une situation ou susciter la moquerie d'un personnage trop ridicule⁵. L'identification des langages transposés et l'analyse des indices textuels de l'intention parodique ont ainsi fait l'objet de nombreuses études, en particulier celle de J.-P. Cèbe⁶ et celle de J. Dangel à propos de l'*Amphitryon*⁷. La diversité des sous-genres au sein d'une même pièce et en particulier le rôle de la tragédie dans le fonctionnement de l'œuvre ont été bien mis en évidence, par exemple avec l'article de J. Blänsdorf⁸. Ces travaux étudient surtout ce que le genre sérieux apporte à la structure dramatique de la comédie et à l'effet comique, mais s'intéressent moins à l'image qui est alors donnée des réalités et des langages parodiés. C'est cet axe d'étude que l'on voudrait suivre, et ce à travers le thème de la gloire. Celle-ci est assurément une valeur noble par excellence qui, dans sa forme la plus traditionnelle chez les Romains, s'acquiert par l'action militaire et se nourrit des exploits des héros épiques : elle est décrite et célébrée dans une langue elle-même noble, celle de l'épopée et de la tragédie, celle des *elogia* et de la phraséologie officielle⁹. Or Plaute et Térence imitent cette façon de parler pour donner une

4. Elle se distingue alors de la caricature qui est une représentation déformée de la réalité, comme l'explique J.-P. CÈBE, *op. cit.*, p. 8 s., et se différencie aussi du pastiche :

« C'est que, contrairement à la parodie, dont la fonction est de détourner la lettre d'un texte, et qui se donne pour contrainte compensatoire de la respecter au plus près, le pastiche, dont la fonction est d'imiter la lettre, met son point d'honneur à lui devoir littéralement le moins possible » (G. GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, 1982, p. 85).

5. L'on sait, en effet, que parmi le public les dignitaires de l'*orchestra* saisissent toutes ces références et que les autres en perçoivent l'essentiel, ne serait-ce qu'en remarquant le changement de tonalité et en observant le jeu des acteurs : J.-P. CÈBE, « Le niveau culturel du public plautinien », *REL*, 38, 1960, p. 101-108 ; J.-P. CÈBE, *La caricature et la parodie ...*, p. 85. Plusieurs faits linguistiques illustrent ces compétences des spectateurs, par exemple le jeu des interrogations étudié par M. GRIFFE, « La stratégie interrogative dans les scènes d'exposition du théâtre de Plaute », in M. Lavency et D. Longrée (éd.), *Actes du Ve colloque de linguistique latine*, Louvain, 1989, p. 161-171. La situation est sans doute un peu différente pour Térence qui écrit pour une minorité de lettrés hellénisés (J.-P. CÈBE, *op. cit.*, p. 56).

6. J.-P. CÈBE, *op. cit.*, p. 37-123.

7. « Traduire Plaute : à propos d'*Amphitryon* », *REL*, 76, 1998, p. 93-115.

8. « Un trait original de la comédie de Plaute : le goût de la parodie », *Cahiers du GITA*, 9, 1996, p. 133-151.

9. Voir J.-F. THOMAS, *Gloria et laus : étude sémantique*, Thèse dact. de Paris IV, 1997, p. 14-89.

certaine vision de la gloire. Il s'agit pour nous de montrer comment la pratique des sous-genres contribue à la représentation comique de la réalité dans la comédie. Sont ainsi étudiées les ressources de la langue et des styles mais il convient aussi de s'intéresser à la spécificité de ces œuvres comme textes théâtraux quand le jeu de scène peut renforcer les effets des sous-genres. En outre les différences bien connues entre les deux auteurs font attendre des divergences dans la place et la forme de cette parodie.

*
* *

La gloire en question se différencie des autres formes de célébrité dans la mesure où elle est une notoriété étendue reposant sur de hauts faits et consiste en un prestige qui s'impose à l'attention collective¹⁰.

Pour exprimer cette notion de haute gloire, le latin dispose de deux termes qui appartiennent à la langue soutenue et même noble : il s'agit de *gloria* et de *clueo*, auquel s'ajoute le dérivé *inclutus*¹¹. Ce

10. Cette définition de la gloire est illustrée dès Plaute : Jupiter, reconnaissant lui aussi avoir rendu mère Alcmène, promet à Amphitryon comme compensation aux tourments qu'il lui a causés une *immortalis gloria* grâce aux exploits accomplis par son demi-dieu de fils (*Amph.*, 1139-1140. Cette description de la gloire est illustrée par plusieurs passages de Cicéron, comme *Marc.*, 26 :

... si quidem gloria est illustis ac peruagata magnorum uel in suos ciuis uel in patriam uel in omne genus hominum fama meritorum

... si du moins la gloire est une renommée brillante et largement répandue liée à des services rendus et à ses concitoyens, à sa patrie ou à tout le genre humain.

où apparaît bien une corrélation caractéristique de cette célébrité, entre la valeur des actions et l'éclat ainsi que le retentissement de la notoriété : L'auteur définit bien le prestige qui entre dans cette gloire (*Phil.*, 1, 33) :

carum esse ciuem, ... laudari, coli, diligi, gloriosum est

être cher à ses concitoyens, être loué, honoré, aimé, tout cela donne de la gloire.

11. Voir A. ERNOUT et A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1959, 4^e éd., s. v. *clueo* et F. BADER, « De l'« auscultation » à la « célébrité » en latin : formes de la racine * *Kel* », in *Hommages à J. Cousin*, Paris, 1983, p. 44-45. *Gloria* pour la haute gloire est bien attesté chez Plaute et Térence. Alcmène parle de son mari comme le ferait un historien avec un général victorieux ou comme le célébrerait un chant de triomphe (*Amph.*, 642-644) :

*Sed hoc me beat
saltem, quom perduellis uicit et domum laudis compos*

serait une erreur de voir en chacune de leurs occurrences chez Plaute une illustration de l'effet contrastif que produit le genre élevé à l'intérieur du genre comique car il arrive que les personnages parlent de la gloire avec le naturel que donne l'adéquation entre la situation de l'individu et les mots qu'il utilise¹². En revanche les cas ne manquent pas où le mot de tonalité élevée en lui-même a des applications référentielles bien différentes et c'est ce décalage qu'il faut décrire, dans ses formes et dans ses fonctions.

Certains emplois de *gloria* sont ainsi significatifs. *Gloria maiorum* se dit du capital de gloire acquis par les ancêtres d'une grande famille. Cette notoriété repose sur tout un ensemble de hauts faits et se manifeste à travers les *elogia*, le rituel des *imagines* et les discours lors des funérailles, comme pour inciter les générations nouvelles à continuer l'œuvre de leurs ascendants¹³. L'expression *gloria maiorum* appartient donc à la langue la plus élevée¹⁴ mais, avec un effet de discordance qui fait sourire, elle se trouve dans la

reuenit. Id solacio est.

« Je suis heureuse pourtant à la pensée qu'il a vaincu nos ennemis, et qu'il revient dans ses foyers chargé de gloire. C'est pour moi une consolation » (trad. A. Ernout).

À rapprocher de passages de Tite-Live comme

... *bellicae quoque laudis consulatus compotem fecerat* (30, 1, 6) et *Ita duabus sociis urbibus ex hoste receptis uictorem exercitum tribuni cum magna gloria Romam reduxerunt* (6, 10, 6).

En parallèle à *gloria*, Alcène emploie *cluere* (*Amph.*, 645-647) :

... *feram et perferam usque
abitum eius animo forti atque affirmato, id modo si mercedis
datur mihi, ut meus uictor uir belli clueat* ...

Inclutus se dit de Jupiter (*Per.*, 251) et *cluere* de la gloire acquise par les deux Atrides (*Bac.*, 925-926).

12. Parfois la gloire, en elle-même si noble, est recherchée par des gens simples, les *boni*, comme en *Tri.*, 272-273 :

*Boni sibi haec expetunt, rem, fidem, honorem,
gloriam et gratiam : hoc probis pretiumst,*

mais il n'y a de leur part aucune prétention. Également Plaute, *Tri.*, 312 et Térence, *Héc.*, 797 et *Ht.*, 112

13. Voir C. NICOLET, *Le métier de citoyen dans la Rome républicaine*, Paris, 1976, p. 460-462 ; F. DUPONT, *Le théâtre latin*, Paris, 1988, p. 12-13.

14. Ainsi sur l'épithète de l'un des Scipions trop tôt disparu (*C. I. L.*, 12, 15) :

Facile facteis superases gloriam maiorum.

bouche d'un jeune homme désargenté, Lesbonicus, qui a sacrifié la gestion de ses biens et sa notoriété à ses amours sans craindre d'être déshonoré (*Tri.*, 656-657) :

*Vt rem patriam et gloriam maiorum foedarim meum.
Scibam ut esse me deceret, facere non quibam miser.*

Combien j'ai abîmé mon patrimoine et la gloire de mes ancêtres. Je savais bien comment j'aurais dû me comporter, mais hélas ! je n'avais pas la force de le faire.

Lesbonicus fait explicitement référence à un modèle de continuité familiale qu'il ne peut suivre. Le grand style traduit avec une ironie amère son désappointement mêlé de regret : le personnage s'exprime d'ailleurs en septénaires trochaïques, vers de la parole animée et troublée¹⁵. La *gloria* paraît un idéal inaccessible. En outre, dans sa forme la plus pure, la *gloria* est un prestige reconnu attaché à des personnes de distinction, comme la gloire que Jupiter promet à Amphitryon avec la naissance d'Hercule (*Amph.*, 1140) :

Suis factis te inmortalī adficiet gloria

mais ce prestige ne parvient pas toujours à s'imposer à l'attention collective. Plein d'enthousiasme devant l'affaire dont il doit s'occuper, Charançon s'écrie (*Curc.*, 284-287) :

*Nec usquam quisquamst tam opulentus, qui mi obsistat in uia,
nec strategus nec tyrannus quisquam, nec agoranomus,
nec demarchus, nec comarchus, nec cum tanta gloria,
quin cadat ...*

Il n'est personne, si puissant qu'il soit, pour m'arrêter en chemin : il n'est stratège, ni tyran, ni agoranome, ni démarque, ni comarque, quel qu'il soit, ni personne assez glorieux que je ne le jette à terre ...

Charançon reconnaît la *gloria* à tous ces magistrats, mais, dans un élan comique, il s'en joue car elle n'est pas assez forte pour le forcer au respect : La gloire est prise comme un modèle qu'il dépasse au lieu de s'y arrêter avec admiration. Au-delà des différences entre les deux passages, la gloire n'est plus décrite dans sa grandeur naturelle par laquelle elle guide l'action et elle devient une valeur à laquelle se mesure le sujet, soit qu'il s'en trouve bien éloigné (Lesbonicus), soit

15. voir J. DANGEL, *art. cit.*, p. 99.

qu'il ne se laisse nullement impressionner en raison de son enthousiasme (Charançon). La gloire perd ainsi de son éclat et de son impact.

Un jeu analogue s'observe avec *clueo* et *inclutus* qui appartiennent à la langue noble de l'épopée¹⁶ et dont la présence dans la comédie répond à plusieurs fonctions.

D'une part il arrive que l'on rie d'un homme qui se veut plein de gloire. Pseudolus a la lourde responsabilité de trouver pour Calidore l'argent devant lui permettre de racheter la jeune fille qu'il aime à un proxénète sauvage et il forme le projet de voler justement le proxénète. La solution est autant habile que difficile à réaliser et l'esclave se décrit comme capable de hauts faits (*Pseud.*, 588-591) :

*Inde me et simul participis omnis meos praeda onerabo atque
opplebo,
metum et fugam perduellibus meis me ut sciant natum.
Eo sum genere gnatus : magna me facinora decet efficere,
quae post mihi clara et diu clueant.*

Ensuite, je comblerai de butin moi-même et tous ceux qui auront combattu avec moi, je les gorgerai en sorte qu'ils sauront que je suis né pour jeter la terreur et la panique chez mes ennemis. Telle est la race dont je suis issu : il me sied d'accomplir de grands exploits qui après moi seront illustres et auront une gloire immortelle.

Il parle en effet en vers alternés, principalement des sénaires iambiques et des octonaires trochaïques, c'est-à-dire en *cantica mutatis modis* qui relèvent du grand style lyrique¹⁷. Dans un décalage presque burlesque, il se voit en héros alors même qu'il est un simple esclave et que le succès n'est pas acquis. D'ailleurs, juste quand il se promet la notoriété, un inconnu arrive, qui représente pour lui une difficulté (v. 592-594)¹⁸. Tout cela laisse comprendre que la gloire tend à devenir une prétention creuse.

16. Ennius, *Ann.*, 3 : *poemata nostra clara cluebunt*, cité par J.-P. CÈBE, *La caricature et la parodie ...*, p. 105 note 8.

17. Voir J. DANGEL, *ibidem*.

18. Cf. *Truc.*, 615 où un cuisinier se prévaut d'une gloire semblable à celle du soldat :

si tu ad legionem bellator clues, at ego in culina clueo

et *Poen.*, 1192 où Antérostile, qui croit avoir triomphé des difficultés grâce à sa beauté, déclare :

Vt uolup est homini, mea soror, si quod agit cluet uictoria.

D'autre part un personnage peut appliquer ces termes nobles à des gens de rien, comme si la disproportion entre le langage et la réalité accentuait leur médiocrité et aussi retirait à la gloire sa grandeur naturelle. Ballion qualifie ses courtisanes d'*inclutae amicae* quand il les méprise et les menace (*Pseud.*, 173-175) :

*Vos quae in munditiis, mollitiis deliciisque aetatulam agitis,
uiris cum summis, inclutae amicae, nunc ego scibo atque hodie
experiar
quae capiti, quae uentri operam det, quae suae rei, quae somno
studeat.*

Vous qui passez votre vie à vous pomponner, à vous dorloter, dans les plaisirs, en compagnie des plus grands personnages, courtisanes de renom, je vais savoir par expérience laquelle se préoccupe de sa liberté, laquelle ne s'inquiète que de son ventre, celle qui songe à ses intérêts et celle qui ne songe qu'à dormir.

(cf. *Men.*, 854-855). De même Palestrion ne manque pas de célébrer la gloire du soldat fanfaron auprès des femmes avec le mot le plus noble, *inclutus*, en *Mil.*, 1227 :

Vt tu inclitu's apud mulieres ! ...

mais il n'a en fait auprès d'elles aucun prestige vrai : la médiocrité prétentieuse du militaire n'en est que plus forte et la gloire se trouve rabaissée à l'état de vanité.

La parodie se renforce encore quand les deux termes se trouvent ensemble. Dans les *Captifs* Tyndare célèbre le mérite glorieux qu'a l'esclave de travailler à la libération de son maître (v. 682-687), puis Hégion, furieux que Tyndare n'ait pas obtenu l'échange de son propre fils, déclare (v. 689) :

Facito ergo ut Accherunti clueas gloria

Va donc être illustre par ta gloire dans l'Achéron

alors que Tyndare en reste à la certitude confiante de la notoriété (v. 690) :

qui per uirtutem perit, at non interit.

S'il est question de la même gloire, le vers 690 reste sobre, tandis que l'expression *clueas gloria* imite le style noble en réunissant deux termes caractéristiques de celui-ci d'une manière parodique que renforcent le ton coléreux d'Hégion et la référence pleine de reproches au monde des Morts. Hégion se fait avec vivacité une image bien négative de la notoriété prestigieuse qui apparaît une préoccupation inutile vouée à l'échec dans l'univers des Enfers.

*
* *
*

Si la langue peut donner, grâce à la parodie, une vision peu noble de la gloire, un effet analogue résulte de l'imitation de différents styles, ceux de l'épopée et de la tragédie, mais aussi ceux de la langue officielle utilisée par l'armée ou par l'administration. Une bonne illustration en est donnée par une *tabula triumphalis*, inscription perdue mais dont le texte est conservé par Tite-Live (40, 52, 7) à propos de la victoire navale de L. Aemilius Regillus sur Antiochus : *Duello magno dirimendo, regibus subigendis, patrandae pacis causa ad pugnam exeunti L. Aemilio M. filio Regillo res cessit gloriose*. Plaute n'a bien sûr pas pu connaître ce texte, mais l'expression dont il est l'exemple se retrouve dans le long monologue de Sosie racontant les exploits d'Amphitryon (v. 188-189) :

*Victores uictis hostibus legiones reueniunt domum
duello extincto maximo atque internecatis hostibus.*

Sosie imite les *elogia*, mais son exaltation des exploits de son maître sonne mal puisqu'il parle d'un combat auquel il n'a pas assisté (v. 199-200) : cette sorte de parodie épigraphique signifie que la célébration de la gloire peut aller trop loin et donner un prestige fragilisé¹⁹. Une semblable parodie affecte d'autres aspects de la gloire. Pseudolus, croyant avoir tout préparé pour obtenir l'argent nécessaire à Caliodore et voyant déjà son plan réussir, dit son enthousiasme en prenant les accents d'un général sûr de conduire ses troupes à la victoire (*Pseud.*, 761-763) :

19. Cf. L. HALKINS, « La parodie d'une demande de triomphe dans l'*Amphitryon* de Plaute », *L'Ant. Class.*, 17, 1948, p. 297-304 ; N. HERESCU, « Les traces des épigrammes militaires dans le *Miles Gloriosus* de Plaute », *R. B. Ph.*, 37, 1959, p. 45 - 51.

*Omnis ordine sub signis ducam legiones meas
 aui sinistra, auspicio liquido atque ex sententia.
 Confidentialia est inimicos meos me posse perdere.*

Je vais conduire toutes mes légions rangées en bon ordre sous leurs étendards ; les oiseaux volent à gauche, les auspices sont claires et conformes à mes souhaits. J'ai l'assurance maintenant de pouvoir déconfire mes ennemis.

Une telle certitude fait sourire. Surtout, elle revient à promettre pour soi-même une forte gloire, alors que le personnage tient ces propos à la fin de l'acte II, juste avant l'acte III où son projet semble compromis quand Simon avertit Baillon des initiatives de Pseudolus. Le parallèle entre le passage cité et la suite montre ainsi le risque de s'attribuer trop vite une réussite et suggère que le souci de gloire peut se révéler une prétention excessive.

Le style militaire comporte aussi des communiqués de victoires et les remerciements aux dieux qui sont autant d'affirmations de la gloire du général et de l'armée. Dans l'*Asinaria* Liban a dû recourir à l'escroquerie et au vol afin de procurer de l'argent à son jeune maître, puis il célèbre les succès remportés grâce à la Mauvaise Foi comme s'ils étaient gagnés sur l'armée des nombreux obstacles (v. 545 sq.) :

*Perfidiae laudes gratiasque habemus merito magnas (...)
 Eae nunc legiones copiae exercitusque eorum
 ui pugnando periuriis nostris fugae potiti.*

À Mauvaise Foi nous adressons justement mille louanges et actions de grâces ... Voici que ces légions, ces troupes, ces armées, cédant à la force des armes, ont dû prendre la fuite devant nos faux serments (trad. A. Ernout)

Le décalage entre le style noble exaltant la gloire et la façon dont la réussite est obtenue laisse penser que la notoriété prestigieuse peut être mal acquise. Le contraste s'accroît d'autant plus que l'interlocuteur poursuit dans le même registre²⁰ : il en résulte un duo

20. V. 558-562 :

*Edepol qui uirtutes tuas non possis conlaudare,
 sicut ego possim, quae domi duellique male fecisti.
 Ne illa edepol pro merito tuo memorari multa possunt :
 ubi fidentem fraudaueris, ubi ero infidelis fueris.*

qui enfle démesurément la célébrité dont il est sans cesse dit par les intéressés eux-mêmes qu'elle est acquise par la *perfidia*. L'autosatisfaction du personnage, injustifiable sur un plan moral, relativise fortement la valeur de sa prétendue gloire. La notoriété prestigieuse vraie repose sur des exploits liés eux-mêmes à la *uirtus* de la personne et les rapports militaires valorisent ces actions et ces qualités

Il arrive même que le personnage s'inspire du style des *gratulationes* publiques et officielles pour établir une relation très individuelle avec Jupiter. Ayant vu arriver le jeune Philopomène dont l'absence pèse tant sur Hégion, Egasile s'enflamme (*Cap.*, 768-771) :

*Iuppiter supreme, seruas me measque auges opes ;
maximas opimitates opiparasque offers mihi ;
laudem, ludum, lucrum, iocum, festiuitatem, ferias,
pompan, penum, potationes, saturitatem, gaudium*

Souverain Jupiter, tu me sauves et tu fais ma fortune. Tu m'envoies des dépouilles opimes opulentes et succulentes : gloire, profit, jeux, bons mots, réjouissances, fêtes, cortège, provisions, beuveries, rassasiement, et gaité.

Le passage tire sa tonalité comique du caractère pour le moins inattendu de ce que Egasile, avec les accents d'une action de grâces²¹, dit recevoir de Jupiter. Le rapprochement de la célébrité (*laudem*) avec des réalités bien éloignées du prestige militaire (*lucrum*, *iocum*, etc.) fait sourire et affaiblit ce qu'il pourrait y avoir d'éclat trop fort dans cette gloire personnelle, même si ce serait bien sûr une erreur de voir ici une image du chef favorisé par les dieux.

Or sur ces thèmes s'opère une parodie qui diffère chez Plaute et chez Térence comme le montre la comparaison du personnage du *Miles gloriosus* représenté par les deux auteurs. Dans la pièce de Plaute l'exagération est forte car, si ces exploits supposent bien de la *uirtus*, ils sont irréalistes : il aurait sauvé Mars, blessé d'un coup de poing un éléphant, massacré de très nombreux ennemis, ce que le parasite exprime avec une énumération et une amplification qui soulignent la démesure²². Térence met en scène lui aussi un soldat

21. Voir J.-P. CÈBE, *La caricature et la parodie ...*, p. 92.

22. V. 42-45 :

... *Memini : centum in Cilicia
et quinquaginta, centum in Scytholatronia,*

fanfaron, Thrason, qui se voit à la tête d'une armée de ... cuisiniers pour s'emparer de la maison de Thaïs, et il se décrit en grand stratège (*Eun.*, 774 - 776) :

... *In medium huc agmen cum uecti, Donax,
tu, Simalio, in sinistrum cornum ; tu, Syrisce, in dexterum.
Cedo alios ! Vbi centurio est Sanga et manipulus furum ?*

Ici au centre de la colonne avec ta barre, Donax ! toi Simalion, à l'aile gauche. Toi, Syrisce, à la droite. Voyons, les autres ! Où est le centurion Sanga avec sa section de voleurs ?

(trad. J. Marouzeau)

Les paroles en elles-mêmes n'ont rien d'anormal et elles sont simplement inattendues chez un simple soldat : il n'y a pas l'exagération observée dans la pièce de Plaute. Le *miles gloriosus* illustre les prétentions à la fausse gloire, mais la tonalité est différente : elle va de la satire accentuée avec Plaute à l'humour plus léger d'un Térence²³.

Les exemples retenus illustrent l'utilisation assez fréquente du style militaire à des fins parodiques, mais un même passage peut aussi montrer un jeu sur plusieurs styles officiels. Tranion, un personnage de la *Mostellaria*, explique comment il a permis à Phillolachès et à ses compagnons de festoyer librement (v. 1046-1049) :

*Ostium quod in angiporto est horti, patefeci fores,
eaque eduxi omnem legionem, et maris et feminas.
Postquam ex opsidione in tutum eduxi maniplaris meos,
capio consilium, ut senatum congerronum conuocem.*

La porte du jardin qui donne sur la ruelle, je l'ai ouverte, et par cette issue j'ai fait sortir toute la troupe, mâles et femelles. Une fois que j'eus délivré mes soldats du blocus et qu'ils furent en lieu sûr, je décide de réunir le sénat de mes camarades de fêtes.

Tranion célèbre ses mérites et sa gloire en se comparant à la fois à un général victorieux et à un magistrat de haut rang réunissant le sénat.

*triginta Sardis, sexaginta Macedones
sunt homines quos tu occidisti uno die.*

23. Aspect bien étudié, entre autres, par J.-P. CÈBE, *op. cit.*, p. 50-51.

Le décalage avec la réalité de sa situation fait sourire et laisse penser que la grande gloire peut être un prestige illusoire.

Les personnages de comédie ont parfois, quand ils s'attribuent la gloire, une expression rappelant celle de personnages de tragédie. Dans le *Stichus*, Pinacion, fier et heureux de la nouvelle qu'il apporte à sa maîtresse, déclare (v. 280 -282) :

*Propera, Pinacium, pedes hortare, honesta dicta factis -
nunc tibi potestas adipiscendist gloriam, laudem, decus, -
eraeque egenti subueni ...*

Hâte-toi, Pinacion, exhorte tes pieds, honore tes paroles par tes actes. Maintenant il est en ton pouvoir d'acquérir gloire, louange, honneur : soulage ta maîtresse dans le besoin

Stichus imite assurément les messagers des tragédies²⁴ mais le style noble, parodié de manière grandiloquente et burlesque, donne à sa notoriété une emphase excessive que soulignent les allitérations, les assonances et les structures ternaires. Même s'il n'y a pas à proprement parler de vanité car l'enthousiasme de Pinacion s'accompagne d'une joie sincère, il se laisse emporter par ses propos. Tout cela laisse penser que la célébration de la gloire peut être disproportionnée.

L'une des fonctions de l'épopée et de la haute poésie est d'exalter la gloire des héros dans un style codifié. Un exemple fameux est fourni par le récit de Sosie dans l'*Amphitryon* quand il raconte les exploits de son maître (v. 231-237) :

*Pro se quisque id quod quisque et potest et ualet
edit, ferro ferit ; tela frangunt ; boat
caelum fremitu uirum, ex spiritu atque anhelitu
nebula constat ; cadunt uulnerum ui uiri.
Denique ut uoluimus, nostra superat manus :
hostes crebri cadunt ; nostri contra ingruunt.
Vicimus ui feroces.*

Chacun pour son compte fait tout ce qu'il peut, tout ce dont il est capable, frappe avec le fer ; les traits se brisent ; le ciel mugit du vacarme des hommes, les respirations haletantes forment un nuage, les soldats tombent sous la violence des coups. Enfin comme nous le souhaitions, notre armée a

24. Voir J.-P. CÈBE, *op. cit.*, p. 106.

l'avantage ; les ennemis tombent en grand nombre ; les nôtres, de leur côté, exercent une pression. Par la force nous avons vaincu des soldats farouches.

Après bien d'autres, J.-P. Cèbe a souligné le caractère parodique et comique de ce passage en montrant combien il est riche à l'excès de procédés stylistiques caractéristiques du genre épique (allitérations, hyperboles, répétitions, etc.)²⁵. Se dégage alors l'impression – et c'est l'un des sens de cette parodie – que la grande poésie peut aller trop loin dans la célébration des exploits : Sosie n'a jamais assisté au combat.

La lignée des ancêtres étant un élément important de l'épopée, le mot *maiores* a sa place dans les styles épique et tragique²⁶. Or il arrive que des personnages plus ou moins fourbes se targuent des mérites de leurs *maiores*. Chargé de défendre les intérêts sentimentaux du maître du domaine, Olympion n'hésite pas à attribuer une partie de ses succès aux qualités de ses ancêtres (*Cas.*, 418) :

... *Pietate factum est mea atque maiorum meum.*

Cela s'est produit en raison de ma piété et de celle de mes ancêtres.

Le personnage utilise le mérite de ses *maiores* pour valoriser sa situation, impressionner son interlocuteur si bien que la gloire qu'il paraît recueillir n'est en fait que de la vanité. Le terme noble sert un esprit vantard tandis que la notoriété prestigieuse vraie, reconnue, laisse place à la prétention.

Le style épique est même à l'origine d'une assimilation entre les héros et les personnages de la comédie. Dans un très long passage des *Bacchides*, l'esclave Chrysale expose sa stratégie pour tromper le vieux Nicobule en la comparant à la guerre de Troie, le vieillard étant Priam et lui-même Ulysse (v. 940-978)²⁷. Il y a une disproportion entre la référence à la guerre de Troie et ce qui n'est qu'une ruse au service d'une affaire de famille. Ce contraste burlesque rabaisse le prestige inhérent au grand style et à la gloire que celui-ci célèbre habituellement, comme pour suggérer la sagesse d'une vie plus mesurée. L'identification parodique à des dieux ou à

25. J. P. CÈBE, *ibidem*.

26. Cf. l'expression *gloria maiorum* (*supra* p. 3).

27. La tonalité élevée est donnée dès le début du passage par l'emploi du verbe *cluere* (v. 925) :

Atridae duo fratres cluent fecisse facinus maxumum

des héros fait de la gloire une vanité illusoire quand le bénéficiaire n'a aucune valeur véritable. C'est bien sûr le cas du soldat fanfaron Pyrgopolinice. A partir de l'habitude des textes épiques d'expliquer la généalogie des dieux, Plaute lui fait établir un parallèle entre sa naissance et celle de Jupiter (*Mil.*, 1082) :

Postriduo natus sum ego, mulier, quam Iuppiter ex Ope natust

Je suis né, ma chère, le lendemain du jour où Ops mit au monde Jupiter (trad. A. Ernout)

prétention dont Palestrion relève le ridicule (v. 1083) :

Si hic pridie natus foret quam illest, hic haberet regnum in caelo

S'il était né la veille du jour où il est né, ce serait lui qui règnerait dans le ciel

(cf. *Mil.*, 1421 et *Truc.*, 515-517).

Plus encore, Plaute imite les mécanismes mêmes de la langue de la haute poésie pour en faire sourire le spectateur. Parmi les caractéristiques de ce style, il y a les substantifs composés et les substantifs en -*or*, qu'une admiratrice du soldat fanfaron emploie dans une même phrase (*Mil.*, 1054-1055) :

*Age, mi Achilles, fiat quod te oro ; serua illam pulchram
pulcher,
exprobre benignum ex te ingenium, urbicaepe, occisor regnum*

Allons mon Achille, fais ce que je te demande avec prière ; sauve, toi qui es beau, cette belle femme ; laisse parler ton naturel généreux, ô preneur de villes, massacreur de rois²⁸.

L'intensité de l'éloge fait ressortir la réalité du *miles gloriosus* en même temps qu'à travers le personnage la gloire se trouve ridiculisée. Plaute crée aussi des noms propres composés semblables à ceux utilisés dans les généalogies homériques. Pyrgopolinice en

28. Le terme *urbicaepe* est un hapax qui correspond en partie au nom grec (*Pyrgo - poli - nices* car πολινίκης signifie « vainqueur de villes » : voir J. SOUBIRAN, *Prosodie et métrique du Miles gloriosus, de Plaute. Introduction et commentaire*, Louvain - Paris, 1995, p. 86 et 234-235.

impose avec le nom imaginaire du roi qu'il dit avoir vaincu (*Mil.*, 13-15) :

*Quemne ego seruavi in campis Curculionieis,
ubi Bumbomachides Clutumistharidysarchides
erat imperator summus, Neptuni nepos ?*

mais la gloire qu'il prétend en retirer n'est que vanité (cf. *Mil.*, 985 ; *Per.*, 702-705 ; *Cap.*, 285). La parodie touche à l'incohérence pure et provoque un éclat de rire qui enlève à la gloire les excès de la grandeur que ces termes impliquent²⁹. C'est alors l'occasion d'une fantaisie verbale. Voulant exalter la gloire du soldat du *Curculio*, Charançon commence par situer ses exploits dans des pays lointains mais réels, avant d'inventer des noms de pays dont chacun évoque une réalité cocasse (v. 442-448) :

*... Dicam : quia enim Persas, Paphlagonas,
Sinopas, Arabes, Caras, Cretanos, Syros,
Rhodiam atque Lyciam, Perediam et Perbibesiam,
Centauiromachiam et Classiam Vnomammiam
Libyamque oram omnem et omnem Conterebromniam,
Dimidiam partem nationum usque omnium
subegit solus intra uiginti dies.*

Tu vas le savoir. Parce que les Perses, les Paphlagoniens, les Sinopéens, les Arabes, les Cariens, les Crétois, les Syriens, la Rhodie et la Lycie, les pays de Boustifaille et de Boissonaille, la Centauiromachie et l'armée Unomamellienne, toute la côte lybique et toute la Contérébromnie, bref la moitié de tous les peuples de l'univers, il les a, à lui seul, subjugués en moins de vingt jours
(trad. A. Ernout)

L'on retrouve dans ce passage des procédés du genre noble, l'énumération, l'évocation de contrées éloignées et l'amplification, mais ici s'ajoutent l'exagération et la fantaisie créatrice du langage qui gonflent artificiellement cette gloire jusqu'à en faire une prétention vaine. Térence offre un exemple de création verbale assez différent dans l'*Eunuque*. Gnathon se réjouit de sa notoriété et se gausse d'un pauvre famélique qui envie son talent de parasite (v. 262-264) :

*... sectari iussi,
si potis est, tanquam philosophorum habent disciplinae ex
ipsis*

29. Voir B.-A. TALADOIRE, *op. cit.*, p. 177.

uocabula, parasiti itidem ut Gnathonici uocentur.

Je l'invite à s'attacher à moi pour que, si possible, à la manière des écoles de philosophes qui empruntent le nom d'un maître, semblablement on voie les parasites s'intituler « Gnathoniciens » (trad. J. Marouzeau)

Gnathonici évoque *Platonici* et Gnathon se pare du prestige des philosophes pour un enseignement qui n'a rien d'élevé. Le décalage entre la connotation noble de *Gnathonici* et la réalité du personnage souligne sa prétention, mais la parodie n'est pas aussi appuyée que chez Plaute.

Les genres, que l'on appellera globalement sérieux, animent la comédie du rire de la discordance³⁰.

*
* *

Mais ce mouvement de décalage se trouve renforcé par les ressources propres au théâtre. La mise en scène contribue à faire ressortir l'image de la gloire que donnent les paroles et le jeu des styles. Quand Artotrogus dit en aparté à propos du soldat fanfaron (*Mil.*, 21-23) :

*Periuriorem hoc hominem si quis uiderit
aut gloriarum pleniorum quam illic est,
me sibi habeto, egomet ei me mancupio dabo,*

Si quelqu'un a vu plus grand menteur ou plus vantard que cet homme-ci, je consens à devenir son esclave, je me remettrai à lui en pleine propriété³¹.

le mot *gloria* fait référence à la vraie gloire, mais le pluriel et son emploi dans le syntagme *gloriarum pleniorum* indiquent un excès dans la notoriété prestigieuse qui devient de la vanité. En parallèle à

30. De ces styles bien représentés chez les deux auteurs, l'on peut rapprocher l'imitation de la conversation conduite avec distinction. Le soldat fanfaron se pique de l'adopter (Plaute, *Mil.*, 642-646), mais les compliments qu'il se donne en cherchant à la pratiquer détonnent avec son personnage brutal : sur ce plan-là aussi, le prestige n'en est que plus faible (voir aussi J. -P. CÈBE, *op. cit.*, p. 110-111).

31. Traduction empruntée à P. GRIMAL, *Plaute*, Paris, Gallimard, Collection de la Pléiade, 1971, repris dans la collection Folio (1991).

ces propos, il faut alors imaginer Pyrgopolinice faisant des gestes vifs et pourvu des attributs les plus visibles du militaire :

Physiquement, il développe la tendance gymnaste. Il a les cheveux noirs, ondulés, la peau brune. Il est harnaché de métal et de cuir, avec un casque étincelant surmonté d'un énorme cimier et traîne un sabre gigantesque³².

Dans son allure tout souligne l'outrance risible et la fatuité. L'apparence clinquante du soldat est particulièrement importante parce qu'elle ne vient pas seulement renforcer le ridicule de ses paroles prétentieuses, elle est elle-même le signe de cette prétention car la pièce est d'abord un spectacle³³. Tant par le langage que par la mise en scène la noble idée de gloire ne manque pas d'être associée à des formes qui la dénaturent. Est ainsi créé par les mots et la représentation scénique un type et non pas seulement un personnage.

Les conditions de l'énonciation théâtrale ont un effet semblable. À plusieurs reprises, le personnage, seul sur la scène, exprime son souci de gloire. Dans le *Rudens*, Gripus, qui vient de trouver une valise pleine d'argent, imagine déjà tout ce qu'il pourra faire et se voit fondateur d'une ville, tel un général³⁴, puis revient à la réalité, la protection de son trésor et l'achèvement de son plan (v. 936-937). Le monologue est ainsi un dialogue intérieur où le moi du présent parle au moi de l'avenir³⁵ comme pour lui dire la sagesse de la prudence devant les rêves de la gloire dans laquelle on peut se perdre (cf. *Bac.*, 640-642 ; *Pseud.*, 576-591). Le dialogue véritable permet aussi d'exalter la gloire par un effet de renchérissement. Il s'opère un jeu de complicité distante³⁶ au début du *Miles gloriosus* où Artatrogus en rajoute aux vantardises de Pyrgopolinice qui se laisse

32. F. DUPONT, *op. cit.*, p. 117. Une telle description s'appuie sur des textes (*Mil.*, 1 - 2) :

*Curate ut splendor meo sit clipeo clarior
quam solis radii esse olim quom sudumst solent ;*

33. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Paris, 1996, p. 189.

34. v. 934-935 :

*Oppidum magnum communibo :
ei ego urbi Gripo indam nomen,
monimentum meae famae et factis,
ibi qui regnum magnum instituam.*

35. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, p. 21-26.

36. A. UBERSFELD, *op. cit.*, p. 32.

lui-même entraîner (v. 1-78) : l'exagération enfle jusqu'à vider la gloire de sa substance pour en faire de la vanité pure. Si Artatrogus en rajoute, Gnathon, lui, accompagne les propos pleins d'auto-satisfaction de son maître en usant plus légèrement d'un compliment bien tourné (*Eun.*, 399-401) :

*Labore alieno magno partam gloriam
uerbis sepe in se transmouet qui habet salem ;
Quod in te est.*

Une gloire que d'autres acquièrent à force de labeur, souvent avec un mot un homme d'esprit se l'attribue. C'est ton cas.

(trad. J. Marouzeau)

Même les personnes plus simples, quand elles sont animées du souci de gloire (cf. p. 2 note 12), mettent en avant leur prestige quand l'interlocuteur leur résiste. Un vieil homme du *Persa* rappelle le mérite de ses ancêtres, ses quelques richesses, sa position sociale, et finalement parle de sa notoriété³⁷ lorsqu'il s'adresse à sa fille qui d'abord se rebelle devant ses projets. Ensuite (v. 397-398) elle lui obéit avec une facilité trop grande pour être naturelle : la notoriété qu'il se donnait dans un style noble n'en apparaît que plus déplacée.

Il arrive d'ailleurs qu'un personnage joue sur les deux instances d'énonciation que sont le monologue et le dialogue. Chéréa, l'esclave de l'*Eunuque*, se met à rêver devant une peinture représentant l'histoire de Jupiter qui a envoyé dans le sein de Danaé une pluie d'or (v. 584-585) et il se voit avec le prestige éclatant de celui qui serait l'égal de Jupiter en faisant quelque chose d'analogue à lui (v. 591-592) ; la gloire en serait belle :

*Ego homuncio hoc non facerem ! Ego illud uero ita feci, ac
lubens !
Dum haec mecum reputo, accersitur lauatum interea uirgo.*

Moi, l'enfant d'homme, je n'aurais pas fait la chose ! Voire je l'ai faite, et de bon cœur. Tandis que je me livre en moi-même à ces réflexions, on vient entre temps chercher la jeune fille pour le bain.

(trad. J. Marouzeau)

37. V. 390 - 392 :

*Pol deum uirtute dicam et maiorum meum,
ne te indotatam dicas, quoi dos sit domi :
librorum eccillum habeo plenum soracum.*

Chéréa livre bien ses pensées dans une sorte de parole solitaire (*Dum haec mecum reputo*) comme s'il s'adressait au spectateur seul, mais sur la scène se trouve un autre personnage, Antiphon, qui ne manque pas de relever ce qu'il y a d'exagéré (v. 597-598) :

*Tum equidem istuc os tuom inpudens uidere nimium uellem,
qui esset status, flabellulum tenere te asinum tantum.*

Là vraiment j'aurais trop voulu voir ta mine impertinente et la posture que tu avais, un grand âne comme toi maniant ce petit éventail
(trad. J. Marouzeau)

Le souci de l'éclat et du prestige est ainsi piégé sous les yeux des spectateurs, et c'est ce jeu de scène qui donne son accent propre à cette parodie de la gloire à travers la tentation de la vanité.

Mais ce jeu des grands genres dans la comédie et les effets propres au théâtre ne sont possibles que grâce à une relation étroite et forte avec le spectateur, capable de sentir les décalages de langue et de style et pour cela susceptible de décrypter les allusions littéraires et historiques. Il y a ainsi référence à des événements assez récents. Quand dans le *Pseudolus*, Simon, excédé par la suffisance et l'assurance de Pseudolus, établit un parallèle avec Aghatoclès, la comparaison souligne la prétention vaniteuse et les excès de la gloire (*Pseud.*, 531-534) :

*Siquidem istaec opera, ut praedicas, perfeceris,
uirtute regi Agathocli antecesseris.
Sed si non faxis, numquid causaest ilico
quin te in pistrinum condam ?*

Si vraiment tu as accompli ces opérations, comme tu t'en vantes, tu auras surpassé en vaillance le roi Agathoclès. Mais si tu échoues, ne suis-je pas en droit de t'enfermer sur le champ au moulin.
(trad. A. Ernout)

mais cette comparaison ne prend toute sa force que parce que le spectateur sait qui est Agathoclès, ce roi de Syracuse aux fortes ambitions qui monta une expédition contre Carthage³⁸. L'auteur joue aussi sur l'intertextualité. Vantant ses propres mérites, Thrason veut faire comprendre à Gnathon qu'il peut venir en aide au roi en toutes circonstances et, quand il décrit en quelle circonstance il lui a

38. Voir G. CHARLES - PICARD, *Hannibal*, Paris, 1967, p. 43.

apporté un soutien, naturellement efficace, il use de propos très probablement imités d'un tragique (*Eun.*, 403-405) :

*Tum sicubi eum satietas
hominum aut negoti siquando odium ceperat,
requiescere ubi uolebat, quasi ... Nostin ?*

Et puis si quelque jour la satiété des humains ou si parfois le dégoût des affaires s'était emparé de lui, quand il voulait se délasser, comme pour ... tu sais bien ? (trad. J. Marouzeau)³⁹

Le style est noble. Cet emprunt est un clin d'œil au spectateur qui, lui, reconnaît le texte alors que Thrason ne parvient pas à le terminer et doit compter sur Gnathon (v. 405 - 406). Le public s'amuse de l'ignorance de Thrason : est ainsi illustrée la fausse gloire d'homme cultivé à laquelle prétendait le soldat. Le spectateur doit aussi percevoir l'ironie, celle du personnage qui qualifie de titre de gloire (*gloria*) l'acte de son interlocuteur quand il ne le mérite pas (Térence, *Ad.*, 814) et celle, pleine d'amertume, de l'auteur qui applique le mot noble de *gloria* à la forte célébrité dont jouissent ceux qui par leur tapage l'empêchent de jouer sa pièce (Térence, *Héc.*, 33) : le prestige de la *gloria* n'en apparaît, implicitement, que trop fort. Cette relation avec le spectateur devient une complicité lorsque le personnage joue avec la représentation théâtrale de la gloire dans une sorte de mise en abyme. Dans les *Bacchides*, Chrysale, tout fier de son entreprise pour aider Pistoclère, célèbre sa propre gloire en la comparant à celle d'un général victorieux⁴⁰, puis il ajoute (v. 1072-1073) :

*Sed, spectatores, uos nunc ne miremini
quod non triumpho : peruulgatum est, nil moror.*

39. La chose est d'autant plus plausible que dans le contexte les commentateurs anciens ont repéré deux emprunts à Livius Andronicus et Ennius : Voir J. MAROUZEAU, *Térence*, Paris, t. 1, 1967, p. 251 note 2.

40. V. 1068-1071 :

... ueluti mi
*euenit, ut ouans praeda onustus cederem.
Salute nostra atque urbe capta per dolum
domum reduco integrum omnem exercitum.*

C'est ce qui s'appelle une entreprise heureusement terminée, comme maintenant, où je reviens triomphant et chargé de butin. Sain et sauf, la ville prise par ruse, je ramène l'armée intacte dans ses foyers (trad. P. Grimal).

Quant à vous, spectateurs, ne vous étonnez pas de ce que je ne célèbre pas un triomphe : c'est chose vulgaire, et je n'y tiens pas.
(trad. P. Grimal)

Chrysale établit lui-même une distance avec la célébration de la notoriété prestigieuse dans laquelle il paraissait s'engager : ni lui ni le spectateur ne sont dupes du jeu avec les sous-genres, qui donc en retirent un effet accru et deviennent un jeu plaisant avec les diverses formes de gloire⁴¹. De tels exemples montrent que Plaute ne fait pas seulement parler ses personnages selon le modèle des genres élevés, mais qu'il leur fait adopter ces façons de s'exprimer⁴².

*
* *

Les derniers cas étudiés montrent jusqu'où peut aller l'effet parodique du style élevé dans la comédie puisque l'acteur peut lui-même en démontrer le mécanisme sur scène. Il fait appel aux

41. Phénomène analogue pour un passage du *Truculentus*, où le détail de l'interprétation est plus délicat pour les Modernes. Le soldat Stratophane déclare (v. 482-486) :

*Ne expectetis, spectatores, meas pugnas dum praedicem ;
manibus duella praedicare soleo, haud in sermonibus.
Scio ego multos memorauisse milites mendacium ;
et homeronidam et postilla mille memorari potis
qui et conuicti et condemnati falsis de pugnis sient.*

Stratophane prend ses distances avec le style noble des exaltations de la gloire dans une adresse aux spectateurs :

N'attendez pas, spectateurs, que je vous vante mes batailles ; c'est par mes mains que j'ai l'habitude de signaler mes combats. Je sais que beaucoup de militaires ont raconté des mensonges ; on peut citer Homéronide et beaucoup d'autres après lui qui ont été convaincus et condamnés pour faux en batailles.

La difficulté tient à l'interprétation d'*homeronidam*. Que ce terme soit formé sur ὁμηρίδης, rapproché de ὁμηρίδδεν qu'Hésychius interprète par ψευδέσθαι, ou qu'il s'applique à Ennius en tant que successeur d'Homère, le mot suggère une manière de célébrer la gloire de façon excessive sans éviter les mensonges. Sur ce mot, voir l'édition du *Truculentus* de P.-J. ENK, Groningue, t. 2, 1953, p. 117 sq. et la traduction du théâtre de Plaute par P. GRIMAL Paris, 1991, t. 2 p. 1019 note 1. En outre il y a des exemples à Rome d'accusations contre des généraux qui ont demandé le triomphe en s'appuyant sur des récits de bataille qui se sont avérés mensongers (cf. Tite-Live, 39, 5, 6).

42. Sur la pluralité des discours pour un même personnage, voir A. UBERSFELD, *Lire le théâtre I ...*, p. 204

ressources de la langue, des styles proprement dits et de l'écriture théâtrale. Il présente des nuances entre les deux auteurs car il est en général plus appuyé chez Plaute, plus léger chez Térence – et aussi moins fréquent – en raison d'un souci d'unité et de bienséance⁴³. Ce jeu des tons repose surtout sur un double décalage : il s'opère d'abord entre d'une part la réalité noble de la gloire et son expression elle-même noble et d'autre part la situation des personnes dans un mécanisme où le langage se met en représentation. Ce décalage est aussi perceptible de l'intérieur de la pièce quand les passages en style élevé se différencient de la tonalité globale. Cette parodie est bien sûr une composante du comique et donne le plaisir du rire. Elle a aussi une portée et un enjeu propre car celui qui se prévaut de cette notoriété se trouve ridiculisé, mais à travers lui, c'est la gloire qui est visée. La parodie des genres nobles contribue à faire apparaître les risques et les limites de la notoriété prestigieuse : elle tend vers la vanité, elle est célébrée avec trop d'éclat, elle constitue une préoccupation déplacée.

Il serait possible de s'en tenir là quant aux fonctions de ce jeu des genres. Mais justement les excès mêmes que ce procédé donne à voir semblent porter une certaine morale. Les auteurs paraissent donner ainsi au peuple attiré par l'emphase et la grandeur des héros un modèle de vie plus simple et plus réaliste⁴⁴. Est-il envisageable d'y voir un "message plus politique", si l'on peut se permettre cet anachronisme ? Non, quand on pense que ces pièces reflètent le monde athénien et prennent une portée universelle⁴⁵. Mais cette généralité n'empêche pas que les spectateurs opèrent un retour sur eux-mêmes et sur Rome⁴⁶. Il ne faut pas oublier que les pièces de Plaute, du moins, sont pour la plupart proches des guerres puniques, durant lesquelles – les témoignages de Tite-Live le disent bien⁴⁷ – s'affirme avec force le souci de la gloire : plusieurs extraits des comédies font référence justement à cette gloire militaire et il est fort probable qu'en faire sourire instaure avec la réalité une certaine

43. J.-C. DUMONT et M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, *Le théâtre à Rome ...*, p. 92 - 105.

44. Cf. J.-P. CÈBE, *La caricature et la parodie ...*, p. 114.

45. J.-C. DUMONT et M. -H. FRANÇOIS - GARELLI, *Le théâtre à Rome ...*, p. 103

46. Par exemple, le récit de Sosie dans l'*Amphitryon* présente des détails qui font référence à la bataille d'Ambracie de 189 : voir l'article d'A. ARCELLASCHI, « Amphitryon 187, ou influences pythagoriciennes sur l'*Amphitryon* de Plaute », *REL*, 60, 1982, p. 128-138.

47. Il s'agit en particulier du parallèle entre Scipion et Fabius au livre 28 (28, 40,-28, 43). Cf. P. GRIMAL, *Le siècle des Scipions : Rome et l'hellénisme aux temps des guerres puniques*, Paris, 2^e éd., 1974, p. 120 ; M. MESLIN, *L'homme romain*, Paris, 1985, p. 104-107 ; J.-F. THOMAS, *op. cit.*, p. 104-106.

distance de nature à tranquilliser les esprits⁴⁸, traduire une certaine méfiance devant les excès dans la recherche du prestige militaire⁴⁹ et valoriser un idéal de paix et d'équilibre⁵⁰. Il serait toutefois exagéré de voir dans ces textes un dénigrement systématique de la gloire qui ferait de Plaute et de Térence des « antimilitaristes »⁵¹.

Cette parodie de la gloire ne se retrouve pas dans les autres œuvres du théâtre latin parvenues jusqu'à nous, mais les exemples ne manquent pas où les excès possibles de la notoriété prestigieuse apparaissent à travers une tonalité de raillerie : l'on pense en particulier aux quolibets adressés au général par les soldats lors du triomphe (Suétone, *Iul.*, 51) et à certains passages d'Horace où l'auteur présente la gloire comme une force qui, depuis son char brillant, entraîne les hommes vers les tourments de l'ambition⁵² : il n'est pas indifférent que *gloria* signifie aussi « vanité »⁵³.

Jean-François THOMAS
Université Paul Valéry – Montpellier III

48. Voir P. GRIMAL, *La littérature latine*, Paris, 1994, p.88-89.

49. Voir E. DE SAINT-DENIS, *Etudes sur le rire et le sourire des Latins*, Paris, 1965, p. 108.

50. Voir J.-C. DUMONT et M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, *op. cit.*, p. 83 ; cf. A. MICHEL, *La parole et la beauté*, Paris, 2^e éd., 1994, p. 50.

51. J.-P. CÈBE s'élève contre cette analyse excessive (*op. cit.*, p. 98).

52. *Sat.*, 1, 6, 23-24 :

*Sed fulgente trahit constrictos Gloria curru
non minus ignotos generosis ...*

La Gloire traîne attachés à son char brillant,
les hommes sans naissances aussi bien que les Nobles (trad. F. Villeneuve)

et *Sat.*, 2, 3, 179-181 (un père à ses fils) :

*Praeterea, ne uos titillet gloria, iure
iurando obstringam ambo ; uter aedilis fueritue
uestrum praetor, is intestabilis et sacer esto.*

En outre, pour que la gloire ne vous chatouille point,
je vous lierai tous deux par un serment : que celui de vous qui serait édile ou
préteur soit inapte à tester.

53. Voir A.-J. VAN WIDEKENS, « Zur Erklärung von lat. *gloria* "Ruhm" », *Glotta*, 35, 1956, p. 301 - 304 ; J.-F. THOMAS, « Observations sur le vocabulaire de la vanité et de l'ostentation en latin », *R.Ph.*, 72, 1998, fasc. 1, p. 95-116.

**POUR UNE LECTURE DE L'AMPHITRUO :
LES SOUFFRANCES D'ALCMÈNE ET
LA PHILOSOPHIE DE SOSIE**

par Nicoletta PALMIERI

– Les énigmes de la « tragicomédie »

Que l'*Amphitruo* représente un véritable *exemplum unicum* à l'intérieur du *corpus* plautinien, texte à part dans lequel les quiproquos comiques sont autant de problèmes interprétatifs, c'est une vérité que la critique a soulignée plus d'une fois : « œuvre originale et même énigmatique » selon A. Arcellaschi¹, cette comédie est pour P. Grimal « la plus surprenante de tout le recueil »², la pièce mystérieuse, « qui demeure, en grande partie, une énigme »³, puisqu'on n'y retrouve « rien de ce qui forme le monde habituel de la Comédie nouvelle des Grecs »⁴.

Quoiqu'on en ait parfois sous-estimé l'importance⁵, c'est le prologue, le plus long de tous les prologues plautiniens conservés, qui annonce *ab initio* la nature énigmatique du texte théâtral bientôt représenté sur scène : Mercure, l'Hermès agile et changeant des Grecs, avec un ἀπροσδόκητον provocateur⁶, déclare à son public

1. A. ARCELLASCHI, « Amphitryon 187, ou : influences pythagoriciennes sur l'*Amphitryon* de Plaute », *REL*, 60, 1982, p. 136.

2. P. GRIMAL, *Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris, 1956, p. 95.

3. P. GRIMAL, « Existe-t-il une 'morale' de Plaute ? » in *BAGB, suppl. Lettres d'Humanité*, 4, 1975, p. 491.

4. P. GRIMAL, *Plaute-Térence, La Pléiade*, p. 7.

5. C'est surtout L. PERELLI, « L'Alcmena plautina : personaggio serio o parodico », *Civiltà classica e cristiana*, 4, 1983, p. 384, qui réduit l'importance de la question littéraire abordée dans le prologue ; de même, mais sur des fondements plus solides, P. GRIMAL, « Existe-t-il... », p. 496, affirme que « c'est là une interprétation secondaire du phénomène ».

6. Comme le signale A. TRAINA, *Comædia*, Padova, 1960, p. 42, l'ἀπροσδόκητον, l'inattendu *tragædiae* au lieu de *comædiae* (cf. la formule

désireux de s'amuser, qu'il est prêt à accomplir sa fonction de divinité qui récite le prologue, à savoir l'exposition de l'*argumentum* de la pièce, qualifiée d'emblée de « tragédie » (vv. 50-51) :

*Nunc quam rem oratum huc ueni, primum proloquar ;
Post argumentum huius eloquar tragædiae*⁷.

L'importante digression littéraire qui s'en suit est célèbre : face à la déception bien prévisible du public, le versatile Mercure, fort de sa toute puissance divine, promet une transformation théâtrale qui exige à la fois la compétence d'un théoricien spécialiste et l'habileté d'un dramaturge de génie : c'est la naissance de la tragicomédie, terme technique qui fait ici sa première (et presque unique) apparition ancienne, avant de devenir très à la mode sur les scènes de France et d'Italie vers la fin du XVI^e siècle⁸ (vv. 52-55 ; v. 63) :

*Quid contraxistis frontem ? quia tragædiam
Dixi futuram hanc ? deus sum, commutauero.
Eandem hanc, si uultis, faciam ex tragædia
Comædia ut sit omnibus isdem uorsibus.*

*Faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]mædia*⁹.

habituelle au v. 96, *Dum huius argumentum eloquar comædiae*), est néanmoins préparé dans les vers précédents, où Mercure avait mentionné d'autres divinités intervenant *in tragædiis* (v. 41).

7. Texte latin et traduction seront cités d'après l'édition d'A. ERNOUT, *Plaute*, I, Paris, 1959, 4^e éd. ; « Maintenant je vais d'abord vous dire l'objet de mon ambassade ; ensuite je vous exposerai le sujet de cette tragédie ».

8. Cf. A. TRAINA, *Comædia...*, p. 41, qui rappelle, après la citation de Plaute, celle d'un commentateur tardif de Stace, Lactance Placide. Pour la formation de ce néologisme technique, voir l'analyse de A. TRAINA, *ibid.*, qui défend avec des arguments très convaincants la leçon manuscrite du v. 59, *Faciam ut commixta sit tragico comædia*. Le terme créé par Plaute reflète les composés grecs ἰλαροτραγωδία et κωμωδοτραγωδία, même si les éléments de la composition se présentent dans un ordre inversé ; d'après R. ONIGA, « Struttura e funzione dei cantica nell' *Amphitruo* », in R. RAFFAELLI et A. TONTINI, *Lecturae Plautinae Sarsinates. I. Amphitruo*, Urbino, 1998, p. 33, l'inversion des termes est là pour souligner la priorité du second terme, pour un texte qui est de toute manière une comédie. G. CHIARINI, « Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'*Amphitruo*) », in *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici*, 5, 1980, p. 113, explique le néologisme plautinien dans le contexte qui l'a produit : d'abord il est question de *tragædia* (v. 51), puis de *comædia* (v. 55), finalement de *commixta tragico comædia* (v. 59) : ce qui est cohérent avec l'opération littéraire promise par Mercure, la transformation d'une tragédie en comédie.

9. « Pourquoi ce front soudain ridé ? Parce que j'ai parlé de tragédie ? Je suis dieu ; j'aurai vite fait de la transformer. Cette même pièce, si vous le voulez, je la ferai

L'énigme de l'*Amphitruo*, on nous le dit très clairement en ouverture du drame, se construit sur une énigme des genres littéraires. Une précision que les interprètes de la pièce évoquent souvent à propos de cette phrase de Mercure s'impose : la *tragicomædia* plautinienne, conformément aux théories aristotéliennes et à la mentalité gréco-latine dont témoigne au IV^e s. ap. J.-C. le grammairien Diomède, est à comprendre dans le sens que personnages de haute condition, voire divins, et personnages bourgeois, voire serviles, se côtoient sur la scène¹⁰. La définition de tragicomédie « en tant que représentation qui participe à la tragédie et à la comédie », apte à fondre la double finalité d'exciter à la fois les rires et les larmes¹¹, est une notion moderne, étrangère à l'univers comique de Plaute.

Mais si la prudence s'impose face au risque de fâcheuses confusions chronologiques, il ne faut pas non plus appliquer à la conception ancienne, plautinienne, qu'on vient de préciser, une interprétation excessivement réductrice. La *tragicomædia* de Plaute n'est pas si anodine qu'on pourrait le croire, pour peu qu'on accorde sa juste importance au poids de la tradition à laquelle les poètes anciens ne pouvaient se soustraire qu'avec difficulté : les mythes de la légende, notoires et même rebattus, ainsi que les règles des genres littéraires, exerçaient un pouvoir d'évocation très fort,

passer de tragédie en comédie, sans en changer un seul vers ». «...j'en ferai, comme je viens de le dire, une tragi-comédie ».

10. Cf. v. 60-64 : *Nam me perpetuo facere ut sit comædia, / Reges quo ueniant et di, non par arbitrator. / Quid igitur ? quoniam hic seruus quoque partes habet, / Faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]mædia.* (« Car faire d'un bout à l'autre une comédie d'une pièce où paraissent des rois et des dieux, c'est chose, à mon avis, malséante. Alors, que faire ? puisqu'un esclave y tient aussi son rôle, j'en ferai, comme je viens de le dire, une tragi-comédie »). C'est là une première répartition des personnages, tous « tragiques », à l'exception du *seruus*, qui, seul, lie *ab initio* le texte au code comique. Pour les échos des théories aristotéliennes dans ce passage, voir la note de A. ERNOUT, dans son édition du texte, p. 13. Quant au témoignage de Diomède (*comædia e tragædia differt, quod in tragædia introducuntur heroes duces reges, in comædia humiles atque priuatae personae*, I 488 Keil), cf. G. CHIARINI, « Compresenza... », p. 99 et A. TRAINA, *Comædia...*, p. 41.

11. J'emprunte cette définition de Francesco Maria ZANOTTI, *Dell'arte poetica*, Firenze, 1859, p. 177 : « La tragicommedia è una rappresentazione che partecipa della tragedia e della commedia, partecipando del fine dell'una e dell'altra. Vuolsi dunque per essa muovere gli ascoltanti a compassione ed orrore, ed insieme indurgli a riso ». Je remercie mon collègue italien, Gioachino Chiarini, pour les renseignements précieux qu'il a bien voulu me communiquer au sujet de ce traité sur l'art poétique.

dont les conséquences se répercutaient sur les auteurs et sur leur public.

Un passage célèbre d'Antiphane, auteur de la *mese* né vers la fin du Ve s., nous fournit un témoignage très éloquent de cet aspect de la production théâtrale ancienne ; dans un ton qui conviendrait bien à un prologue, on insiste, dans ce fragment, sur les plus grandes difficultés que rencontre dans son travail le poète comique par rapport à un auteur de tragédies : le premier doit tout inventer *ex novo*, alors que pour le second les histoires s'offrent toutes prêtes et il lui suffit de mentionner un Œdipe ou un Alcméon pour mettre à l'aise son public, déjà informé et mentalement préparé à ce qui l'attend¹². Ce qui revient à dire que le fait de porter sur une scène comique les personnages illustres concernés par la naissance d'Hercule, dieu depuis longtemps introduit à Rome et, juste en 187, honoré d'un temple par Fulvius Nobilior¹³, comportait la nécessité non seulement de répondre aux attentes de spectateurs désireux de rire, mais encore de prendre en compte le changement des rapports qui s'instaurent entre le dramaturge et son public, lorsqu'ils participent tous les deux d'un même patrimoine mythique, ou, si l'on préfère, d'une même mémoire poétique.

C'est ainsi que l'énigme sous-jacente aux paroles de Mercure propose aux interprètes une autre énigme, la *uexata quaestio*, vraisemblablement insoluble malgré les efforts de deux siècles de philologie, relative à la définition du modèle de l'*Amphitruo*¹⁴. Devons-nous croire, avec E. Lefèvre, qu'il y a là une parodie tragique (et encore faut-il préciser dans quelles formes le terme parodie peut s'appliquer à notre pièce), une plaisanterie du sérieux, tirée directement d'une tragédie attique, peut-être même la version latine de l'*Alcumena Euripidi* citée au v. 86 de la *Rudens*¹⁵ ? L'importance de la tradition tragique dans l'histoire d'Amphitryon a été justement mise en relief dans les belles pages que G. Petrone a

12. Pour ce fragment je renvoie à G. CHIARINI, « Compresenza... », p. 104-105, qui fournit le texte grec avec la traduction italienne en regard.

13. Sur la « nationalisation » d'Hercule à Rome, déjà en 399, cf. J. BAYET, *La religion romaine*, Paris, 1969 (2e éd.), p. 123-124 ; l'inauguration du Temple d'Hercule aux Muses, d'après A. Arcellaschi « Amphitryon 187... », p. 134, est un élément qui permettrait de dater la pièce plautinienne de la même année 187.

14. Voir la mise au point de la question dans Plautus, *Amphitruo*, ed. with intr. and notes by W. B. Sedgwick, Manchester, 1960, p. 2-6 et la note de G. PETRONE, *Teatro antico e inganno : finzioni plautine*, Palermo, 1983, p. 162-163.

15. Cf. E. LEFÈVRE, « L'*Anfitrione* di Plauto e la tragedia », in R. RAFFAELLI - A. TONTINI, *op. cit.*, p. 13-14 et 18-20 ; cet article fait état des positions de la critique plus récente.

consacrées à l'*Amphitruo* ; certes, dans notre texte aussi on reconnaît facilement la structure typique de la *fabula* plautinienne, axée sur l'action de la *fallacia*, de la tromperie géniale qui organise autour d'un bien (de l'argent, ou une femme) l'*agon* entre des protagonistes, trompeurs et vainqueurs, et des antagonistes, trompés et victimes à juste titre. Mais, puisqu'en même temps la ruse, sous la forme mythique du « dieu qui trompe », avait permis l'expression de potentialités tragiques au plus haut degré, force nous est de constater que Mercure, ayant annoncé sa volonté de « remplir d'*error* et de *dementia* » toute la famille d'Amphitryon (vv. 470-471), est une divinité assez proche de la perfide Athéna, qui avait plongé dans la folie l'esprit et les yeux d'Ajax pour l'anéantir (*Ai.*, vv. 51 s.)¹⁶.

Mais Mercure nous a promis une comédie et il faut lui faire confiance, d'autant plus que le résultat de son opération littéraire est un incontestable chef-d'œuvre de *uis comica* ; pourtant, les autres solutions qu'on a proposées pour donner une réponse cohérente au mystère du modèle, reflètent, elles aussi, l'exigence de repérer une source « mixte », susceptible d'expliquer l'énigme d'une *palliata* dans laquelle persistent des traces bien visibles d'un noyau « sérieux ». C'est en effet une hypothèse tentante que de reconduire la filiation de l'*Amphitruo* dans le sillon italice de la phylaque, proche de l'hilarotragédie, dont Rhinthon de Tarente (auteur d'un *Amphitryon* !) fut l'initiateur vers la fin du IV^e siècle ; mais elle suppose d'admettre, avec G. Chiarini, que la *fabula Rhinthonica*, transcription comique d'une matière tragique dont les formes nous sont en réalité presque inconnues, « dans la conversion comique des sujets tragiques [...] imposait une adhésion aux modèles » qu'on ne trouve pas dans la comédie mythologique élaborée au temps de la *mese*¹⁷.

16. Cf. G. PETRONE, *op. cit.*, p. 5-98, pour la structure de la *fallacia* ; p. 99-133, pour la ruse tragique ; p. 156-162, pour le rapprochement entre l'*Ajax* de Sophocle (auquel G. Petrone ajoute évidemment l'*Héraclès* d'Euripide) et notre pièce.

17. Cf. G. CHIARINI, « Compresenza... », p. 111-112 et aussi p. 100-101 pour plus de renseignements sur ce genre de farce ; l'importante étude de G. Chiarini ajoute des arguments nouveaux à cette hypothèse avancée aussi par P. GRIMAL, *Le siècle des Scipions...*, p. 95 ; dans cette même perspective F. DUPONT, « Signification théâtrale du double dans l'*Amphitryon* de Plaute », in *REL*, 54, 1976, p. 134 affirme que « la tragicomédie ne se réduit pas à être une parodie : elle donne à voir simultanément le modèle héroïque et son travestissement burlesque ». Voir aussi EADEM, *L'acteur roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris, 1986, p. 360-361. Il va de soi qu'une filiation, plus « normale », à partir de la comédie nouvelle grecque est une hypothèse qui s'accorde mal avec l'absence de pièces à contenu mythologique que l'on constate dans la *nea*, malgré les fines argumentations de E. PARATORE, in

– L'énigme d'Alcmène

Nous pouvons maintenant formuler plus précisément la question qui est toujours fondamentale lorsqu'on aborde une pièce plautinienne, mais qui devient une énigme dans le cadre particulier de l'*Amphitruo* : pourquoi rit-on ? d'où dérivent l'amusement, le comique, la farce ? quels sont les procédés que l'habile Mercure a mis en place pour « rajeunir » son histoire, « mythique et ancienne » et donc réservée aux tragiques¹⁸ ?

Il y a dans l'*Amphitruo*, comme le remarque aussi G. Chiarini¹⁹, un personnage clé : l'inquiétante Alcmène, la seule de toutes les *personae* à ne pas se laisser prendre au piège des illusions trompeuses qui parcourent la pièce²⁰. L'interprétation critique selon laquelle l'épouse d'Amphitryon est le seul personnage qui se soustrait aux tons burlesques si répandus dans le texte, en raison d'une *grauitas* et d'une *dignitas* profondément romaines, est ancienne. C'est au siècle passé que F. M. Zanetti avait affirmé que « nell'*Anfitrione* niun conto si tiene dell'afflizione di Alcmena, e tutta è occupata la favola dalle buffonerie di Mercurio e di Giove »²¹, et avait souligné par là la différence très nette qui sépare l'épouse injustement accusée d'Amphitryon et le couple des « sycophantes divins »²², que les deux divinités forment sur la scène de Plaute. Les jugements qui mettent en valeur le sérieux du personnage, incarnation de l'idéal de la matrone romaine, sont multiples et autorisés. « Chez Alcmène, écrit E. Paratore, si dévouée à son mari, il y a un reflet de la chaste et sévère matrone romaine », caractère qui l'oppose aux figures plus plautiniennes, à savoir les esclaves, Mercure, le *seruus diuinus*, et Sosie, le *seruus* mortel²³. Si, là où elle

PLAUTO, *Tutte le commedie*, Roma, 1992 (2e éd.), vol. I, p. 44-50, en faveur de cette thèse.

18. Cf. v. 118, *Veterem atque antiquam rem nouam ad uos proferam* (« C'est une vieille, vieille histoire que nous vous présenterons rajeunie »).

19. Cf. G. CHIARINI, « Compresenza... », p. 116.

20. Cf. F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, Firenze, 1967, p. 269.

21. Cf. F. M. ZANETTI, *op. cit.*, p. 178, « Dans l'*Amphitryon* on ne prend guère en considération les souffrances d'Alcmène et la fable tout entière est occupée par les bouffonneries de Mercure et de Jupiter ». Cette phrase figure en sous-titre dans l'article « Compresenza... » de Gioachino Chiarini.

22. Brillante définition de G. Petrone, *op. cit.*, p. 157.

23. Cf. E. PARATORE, *Storia della letteratura latina*, Bologna, 1979, p. 52. Voir aussi, pour « l'incrollabile serietà » d'Alcmène, l'introduction de ce savant italien à PLAUTO, *Tutte le commedie...*, p. 51.

exalte la *uirtus*, Alcmène parle en dame romaine²⁴, d'après A. Traina, la profondeur de son amour pour Amphitryon, même absent, représente sur le plan des sentiments une défaite pour Jupiter, défaite qui sera soulignée par Molière, Kleist et surtout Giraudoux dans son *Amphitryon* 38²⁵.

Or, si, en 1991, R. Oniga, le plus récent commentateur de la pièce, adopte encore l'interprétation « sérieuse » du personnage (« le sérieux et la dimension tragique d'Alcmène sont dans ce cas absolus », affirme-t-il à propos des vv. 542-544)²⁶, l'article, déjà mentionné, de L. Perelli, paru en 1983, propose une réaction nette, aux accents polémiques, par rapport à cette perspective critique.

À partir d'une étude de Erich Segal²⁷, selon lequel le thème du sexe et de l'adultère est central dans l'*Amphitruo*, L. Perelli décrit une Alcmène fort désagréable, incohérente, sciemment dénuée par son auteur de sérieux esthétique. À l'inverse de ce qu'on a souvent soutenu, Alcmène, unissant les traits les plus risibles des *personae* féminines de la *palliata*, serait sur scène justement pour faire la parodie de la chaste et pudique matrone romaine.

Il ne sera pas sans intérêt d'évoquer certains points de cette analyse²⁸. La première apparition d'Alcmène la montre aux prises avec son époux divin dans une scène de congé. Le thème épico-tragique du congé que le héros prend de son épouse (Hector et Andromaque), comme remarque justement L. Perelli suivant A. Traina²⁹, est repris sur un plan comico-bourgeois : après quelques répliques, dans lesquelles les plaintes exagérément solennelles font de la grande dame une petite épouse, bourgeoise et possessive, notre personnage introduit d'emblée le thème, grossièrement comique, de l'insatiabilité sexuelle (vv. 513-514) :

*Prius abis quam lectus ubi cubuisti concaluit locus.
Heri uenisti media nocte, nunc abis. Hoccine placet ?*³⁰

24. Ainsi P. GRIMAL, « Existe-t-il... », p. 496.

25. Cf. A. TRAINA, *Comædia...*, p. 56. Plus récemment A. TRAINA revient sur ces mêmes positions dans sa préface à R. RAFFAELLI - A. TONTINI, *Lecturae Plautinae...*, p. 9.

26. Cf. Tito MACCIO PLAUTO, *Anfitrione*, trad. et comm. de R. Oniga, Venezia, 1991, p. 211. Voir aussi R. ONIGA, « Struttura e funzione... », p. 41-43.

27. E. SEGAL, « Perché *Amphitruo* », *Dioniso*, 46, 1975, p. 247-263.

28. Voir L. PERELLI, *art. cit.*, spéc. p. 386-394.

29. L. PERELLI, *art. cit.*, p. 386.

30. « Tu t'en vas avant même d'avoir réchauffé dans notre lit la place où tu t'es couché. Arrivé hier au milieu de la nuit, tu t'en vas déjà. Tu veux que je sois contente ? ».

« Le langage cru de ces paroles, remarque L. Perelli, rend un son comique aux oreilles des spectateurs, lesquels savent bien que Jupiter a énormément prolongé la durée de la nuit d'amour ». Le mécontentement de la femme se fait de plus en plus insistant, pour subir une métamorphose soudaine au moment où Jupiter-Amphitryon lui présente le coffret contenant la coupe : le passage serait marqué par un significatif changement stylistique dans le parler tout à coup solennel d'Alcmène, laquelle, face au présent de la coupe d'or, s'exprime en grande dame dans des termes de courtoisie stéréotypée. L'apparition du riche cadeau a été suffisante pour accomplir la métamorphose : l'*uxor morosa* qui se cachait dans les vers précédents est devenue ici une courtisane de luxe que seuls les cadeaux coûteux peuvent apaiser. Autrement dit, la coupe dorée aurait transformé la nymphomane en prostituée de haute volée. Mais, si la première scène nous a montré une Alcmène qui mélange, non sans confusion, les traits de la courtisane qui simule un amour passionné et ceux de l'épouse collante et méfiante (l'avidité sexuelle était aussi une prérogative de l'*uxor morosa*), l'incohérence congénitale du personnage donne lieu à une deuxième métamorphose, plus surprenante encore, qui commence à l'acte suivant (II, sc. 2) et se prolonge jusqu'à la fin de la pièce. Abandonné le masque de telle ou telle *persona comica*, Alcmène acquiert d'emblée les façons de la noblesse tragique. Dans son *canticum* (justement célèbre), le *topos* philosophique de l'alternance du plaisir et de la douleur dans la vie des hommes, *topos* connu surtout à travers le *Phédon* platonicien³¹, est développé avec autant de froideur que de rationalisme sérieux. L'intention parodique de l'auteur, continue L. Perelli, apparaît ici évidente : l'accumulation des lieux communs et la disproportion entre les tons tragiques de l'héroïne et la situation qui ne l'est pas (il s'agit d'une brève séparation qui n'a rien de dramatique), tels sont les éléments qui confirmeraient les intentions parodiques de Plaute.

Lorsque plus loin (vv. 839-842), pour proclamer sa *pudicitia*, Alcmène énumère les vertus traditionnelles de la femme romaine et répète le langage des épitaphes en l'honneur des matrones *uniuirae*, la dimension comique du personnage serait encore une fois incontestable : un premier élément, sûrement burlesque, était constitué par son image de femme enceinte, exhibant sur la scène son gros ventre « gémellaire », contenant de surcroît le bébé Hercule, qui « devait valoir comme une démystification immédiate des belles

31. Cf. le *comm. ad loc.* de R. Oniga, p. 214.

paroles prononcées avec emphase »³². Surtout, conclut L. Perelli, cette femme hautaine qui, avec une gravité orgueilleuse, prononce son éloge funèbre et qui se vante de son *cupido sedatus* (v. 840), ne pouvait que susciter un éclat de fou rire dans un public qui avait déjà ri de l'avidité sexuelle manifestée par la grande dame. Accepter cette interprétation parodique et la conclusion de cette étude, c'est accepter la dimension complètement ironique du théâtre de Plaute, un théâtre dans lequel toute participation sentimentale de l'auteur est exclue pour laisser la place à la démystification des idéaux sacrés et de la tradition officielle.

Faut-il trouver là une réponse à notre question ? Est-ce donc tout simplement un exercice de *παρατραγωδεῖν* que Plaute-Mercure nous a annoncé dans le prologue ? Devons nous croire que c'est grâce à une transcription, caricaturale et très fidèle (v. 55, *omnibus isdem uorsibus*), que la comédie issue d'une tragédie acquiert sa verve et assure son succès ? Certainement, comme l'a montré avec beaucoup de finesse G. Petrone³³, la parodie est un ingrédient essentiel de l'art plautinien : loin d'être un simple habillage linguistique à la surface du texte, c'est une donnée qui organise et qui soutient la *fabula* plautinienne ; c'est le procédé privilégié de la comédie qui permet au poète comique de s'approprier tout ce qu'une tragédie pouvait lui offrir, sans dénaturer la forme proprement comique du nouvel organisme théâtral.

Mais notre pièce, nous l'avons dit, est un cas à part, non seulement par le maintien d'une intrigue riche en pathétique (l'action du « dieu qui trompe » risquait de faire périr sur le bûcher la pauvre Alcmène d'Euripide), mais encore en raison d'une utilisation énigmatique des différents registres de style accordés aux personnages. Lorsque Sosie, pour mieux mentir à sa maîtresse, se prépare mentalement au compte-rendu militaire et nous livre « une

32. C'est là une phrase que L. PERELLI, *art. cit.*, p. 383-384, reprend de G. CHIARINI, « Compresenza... », p. 121. Une objection, bien banale, me semble immédiate : en quoi ce ventre qui porte le fruit légitime du mariage serait-il une offense à la pudeur et par là une raison de rire ? Toutefois, G. Chiarini a souligné le caractère exceptionnel dans le théâtre ancien d'une femme visiblement enceinte qui apparaît plusieurs fois sur la scène, et a vu dans cette présence un élément de la farce qu'on doit ajouter au motif de l'insatiabilité sexuelle. Si dans cet article G. Chiarini reconnaît encore l'image « tragique » du personnage, plus récemment il propose une interprétation du texte, aussi bien que d'Alcmène, décidément parodique, cf. G. Chiarini, « Il mito a teatro. Riflessioni sull'*Amphitruo* », *Sandalion*, 18, 1995, p. 55-65. Quant au gros ventre d'Alcmène, d'après R. ONIGA, *éd. cit.*, p. 215, il y aurait là une allusion burlesque à l'aspect des acteurs de la phylaque.

33. Cf. G. PETRONE, *op. cit.*, p. 155.

des créations de la poésie romaine dans lesquelles la maestria linguistique se manifeste dans toute sa puissance »³⁴, l'intention de son auteur est sans conteste caricaturale : dans cette tirade, parfaitement dans le ton d'un récit épico-tragique, la parodie se crée à travers l'écart qui éloigne l'humble condition du personnage (l'esclave paresseux et ivrogne) et l'élévation stylistique de son « chant de bataille ». Mais lorsque la dignité du parleur (dans notre cas, Alcmène, victime, malgré sa noblesse, des ruses de Jupiter et du jaloux d'Amphitryon) ne contraste ni dans la forme ni dans le contenu avec le ton solennel et profondément moral qu'on attend de sa haute condition, les limites entre parodie et parole sérieuse deviennent incertaines³⁵.

– Le double, motif comique ou tragique ?

Puisque nous venons d'évoquer le premier acte – selon la division humaniste³⁶ – c'est justement dans ce morceau que la critique a repéré les deux pôles autour desquels se concentre une irrésistible *uis comica*, et tout lecteur, même hâtif, n'hésitera pas à subordonner le premier au second : il s'agit d'abord de la parodie, évidente dans le récit de l'expédition militaire (vv. 186-262), et ensuite de la mise en scène du motif du double, qui se prolonge jusqu'à la fin de l'acte pour un total de 200 vers environ (vv. 263-462). La poursuite de notre lecture semble confirmer cette impression initiale : c'est le double, présenté dans cette scène inoubliable du 1^{er} acte, qui nous fait rire avec ses équivoques, ses aberrations logiques, ses péripéties, le paratragique, là où il apparaît, en étant un complément.

Voilà une autre résolution possible de l'énigme : dans le schéma d'une histoire mythique dont le caractère tragique est indéniable (malgré les éclats de rire du public, les personnages humains sont bel et bien les victimes d'une divinité qui, telles les méchantes ennemies d'Ajax et d'Héraclès, s'amuse à exercer sa toute puissance aux dépens de l'impuissance des mortels), le double est le procédé qui permet de réaliser la transformation promise par Mercure ; de plus, à

34. Ainsi E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, 1960 (tr. it., avec *addenda* de l'auteur), p. 332.

35. Cf. la belle analyse de G. CHIARINI, « Compresenza... », p. 116-121.

36. La division du texte en actes remonte au travail des humanistes à partir de la seconde moitié du XV^e s., cf. R. ONIGA, *ed. cit.*, p. 189, avec des indications bibliographiques.

la lumière de cette interprétation, la supposition qui voit dans le couple Mercure-Sosie une innovation plautinienne s'avère plus fiable³⁷.

Dans l'œuvre de Plaute le double est un motif aussi important que la parodie tragique, les *Bacchides* et les *Menæchmi* en témoignent. C'est à juste titre qu'A. Ernout, dans la préface qui précède son édition des *Menæchmi*, rapproche cette pièce de l'*Amphitruo* et souligne que « la fable d'Amphitryon appartient au domaine du merveilleux ; celle des Ménechmes n'a rien que de naturel »³⁸. C'est effectivement une mise en place différente du même motif qui marque cette profonde différence entre les deux pièces. « Que deux jumeaux se ressemblent au point de se confondre, c'est là un fait d'observation courante », explique encore A. Ernout au sujet des Ménechmes. Les deux *simillimi*, ignorant l'un et l'autre leur existence réciproque, sont pris au piège d'une ressemblance parfaite, et avec eux tous les autres personnages. Ce n'est que le public (et aussi l'auteur) qui peut comprendre et par là jouir de l'amusement du spectacle. Finalement, les deux « sosies » se retrouvent l'un face à l'autre, l'imbroglio s'explique et la comédie se termine.

Le « merveilleux » de l'*Amphitruo* suppose une tout autre réalisation du motif : comme l'a dit M. Bettini, la structure du double est renversée et la rencontre des deux *simillimi*, solution normale dans la fable des frères jumeaux, est à l'inverse le point de départ dans l'engrenage de l'histoire d'Amphitryon³⁹. Loin d'être un fait d'observation courante, cette ressemblance parfaite comporte une situation dans laquelle deux sujets identiques revendiquent une

37. Cf. F. DUPONT, *art. cit.*, p. 131 et G. PETRONE, *op. cit.*, p. 159, qui à juste titre remarque que « Sosie néanmoins signifie en même temps Mercure, car les deux rôles sont inséparables ». Voir *contra* E. PARATORE, in PLAUTO, *Tutte le commedie...*, p. 44-45.

38. Plaute, *Comédies*, Paris, 1956 (4^e éd.), t. iv, p. 9.

39. Cf. M. BETTINI, « Sosia e il suo sosia : pensare il doppio a Roma », intr. à l'édition citée de R. Oniga, p. 10-11 ; de même A. Ernout, dans la préface cit. des *Ménechmes*, p. 9 : « ...dans l'*Amphitryon* ...l'identité Jupiter-Amphitryon et de Sosie-Mercure est le ressort qui détermine la marche de l'action ». En réalité, me semble-t-il, cela vaut en priorité pour le couple Sosie-Mercure, puisque c'est leur rencontre « qui détermine la marche de l'action ». Le double Jupiter-Amphitryon, jusqu'au v. 1034 du moins, fonctionne en partie sur le modèle des *Ménechmes*, qui prévoit l'existence de deux « semblables », source d'équivoques justement parce qu'ils ne se rencontrent pas ; lors de leur rencontre le motif du double pouvait se charger d'autres sens, mais la longue lacune qui commence avec le v. 1034 ne permet pas de trancher.

seule et même identité et l'un des deux impose à l'autre une vérité inattendue qui heurte la logique même de l'existence. « Oses-tu soutenir que tu es Sosie, quand Sosie c'est moi? » (v. 373-374, *Tun te audes Sosiam dicere, / Qui ego sum ?*), demande péremptoire Mercure et, grâce à ses pouvoirs divins et à la force de ses coups de poing, il contraint le vrai Sosie d'accepter cette nouvelle réalité : « C'est moi qui suis ce Sosie que tout à l'heure tu prétendais être » (v. 387, *Ego sum Sosia ille, quem tu dudum esse aiebas mihi*).

Dépouillé de son « être » et de sa « personne », Sosie est proprement la victime d'une violation du principe d'identité. Fuyant l'autre lui-même qui l'a battu pour prendre sa place, malgré le souhait de coiffer le bonnet d'affranchi⁴⁰, le pauvre Sosie se trouve dans le contexte inquiétant et indéchiffrable que le bouleversement de tout fondement logique a construit : les relations entre le moi et le monde extérieur sont perturbées sans remède, les rapports entre les personnes deviennent incompréhensibles, les moyens mêmes de la communication et du langage s'avèrent inadéquats pour exprimer une réalité indéfinissable. C'est là le secret du « merveilleux » qui entoure la fable d'Amphitryon, obtenu à travers l'utilisation d'un double tout à fait différent de la ressemblance « gémellaire » et bien naturelle des Ménechmes.

On a souvent mis en rapport cette fable avec les apports de la philosophie. La pensée pythagoricienne, d'après A. Arcellaschi, a laissé des traces manifestes dans l'œuvre, notamment « dans le jeu contradictoire du double, de l'achevé et de l'inachevé, du parfait et de l'imparfait »⁴¹ ; et si à propos de notre pièce F. Dupont rappelle l'introduction à Rome de l'Académie, la « philosophie du doute »⁴², pour le théâtre de Plaute dans son ensemble P. Grimal attire l'attention sur l'influence considérable exercée par l'école aristotélicienne dans le domaine de la formation morale⁴³. À mon avis, si, comme le remarque M. Bettini, « mettre en doute l'identité est chose qui concerne les philosophes »⁴⁴, la violation de son propre statut existentiel, dont Sosie est victime, est une chose qui concerne

40. Cf. *Amph.*, v. 461-462 ; à cet égard ; M. BETTINI, *art. cit.*, p. 21-22, insiste sur la catégorie anthropologique « d'esclave » romain.

41. Cf. A. ARCELLASCHI, « Amphitryon trismégiste », in *Vita Latina*, 148, 1997, p. 17.

42. Cf. F. DUPONT, *art. cit.*, p. 131, laquelle précise que « cette philosophie du doute offrait les catégories pour penser l'inquiétude née d'une image mal distinguée de son objet ».

43. Cf. P. GRIMAL, « Existe-t-il... », surtout p. 490-491.

44. M. BETTINI, *art. cit.*, p. 15.

tout particulièrement les logiciens, les spécialistes de cette branche première de la philosophie qui, à travers l'analyse formelle de la connaissance, fournissent l'instrument (*organon*) du savoir. Si bien qu'au XII^e siècle, le siècle des *dialectici* qui redécouvrent Aristote et qui s'attachent à la querelle des universaux⁴⁵, Vital de Blois (peu importe si c'est directement de Plaute, ou par l'intermédiaire d'un imitateur qu'on pourrait situer au IV^e siècle), dans son *Geta*, fait de l'histoire d'Amphitryon et de Sosie, devenu ici Geta, « une satire contre les formes scolastiques du raisonnement », lorsqu'elles sont « maniées par des esprits vulgaires »⁴⁶.

Mais laissons l'Amphitryon médiéval, vieil étudiant de philosophie qui, avec son valet étourdi revient d'une Athènes proche de l'école des *logici* parisiens⁴⁷, et attachons-nous au Sosie de Plaute. C'est à plusieurs reprises qu'agressé dans son identité personnelle, l'esclave inculte, plus intéressé par la boisson que par les controverses des philosophes, se défend à travers des raisonnements pleins d'angoisse et à travers des phrases apparemment confuses ; en réalité, ses doutes et les tentatives de donner une réponse rationnelle s'expriment avec une telle rigueur de l'argumentation qu'il nous est permis de rapprocher ses paroles désespérées des textes fondamentaux de la logique ancienne.

Comme il est bien connu, le principe d'identité, le premier des trois principes fondamentaux sous-jacents à la logique d'Aristote concernant l'être et le langage, affirme que dans un système défini un être défini A est égal à lui-même ($A = A$)⁴⁸. Évident par lui-même et toujours sous-entendu dans la logique d'Aristote, ce principe se lie à la conception aristotélicienne selon laquelle la base du savoir tout entier est résumée dans les dix concepts très généraux qu'on ne peut pas faire dériver les uns des autres. Il s'agit des célèbres « dix catégories », qu'Aristote énumère dans le chap. 4 de ses *Catégories*,

45. Pour une information rapide cf. le chapitre de G. BEAUJOUAN, « La science, la scolastique et les universités » in R. Taton (éd.), *La science antique et médiévale*, Paris, 1957, p. 600-610 ; voir en outre Ch. H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, Milano, 1972 (tr. it.), p. 285-306.

46. Cf. l'introduction de E. GUILHOU à son édition du texte in G. Cohen (éd.), *La « comédie » latine en France au XII^e siècle*, Collection latine du Moyen Age, Les Belles Lettres, tome I. Paris, 1931, p. 8. Voir aussi F. BERTINI, « Anfitrione e il suo doppio : da Plauto a Guilherme Figueiredo » in G. Ferroni (éd.), *La semeiotica e il doppio teatrale*, Napoli, 1981, p. 313-317, (réimpr. in F. Bertini, *Plauto e dintorni*, Roma-Bari, 1987).

47. Cf. l'introduction de G. COHEN à *La « comédie » latine...*, p. xxxiv-xxxv.

48. L. GEYMONAT, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, 1970, vol. I, p. 262.

« le livre [qui] porte sur les principes » et « proème à toute la philosophie », d'après la définition offerte au VI^e s. par le néoplatonicien Simplicius⁴⁹ ; voici le passage en question :

Chaque [être] dit sans aucune composition signifie ou bien la substance, certes, ou le quantifié, ou le qualifié, ou le relatif, ou quelque part, ou en un temps, ou être posé, ou avoir, ou agir, ou pâtre. Pour le dire en gros, la substance, c'est, par exemple, l'homme, le cheval ; le quantifié, c'est de deux coudées, de trois coudées ; le qualifié, c'est le blanc, le grammairien ; le relatif, c'est le double, la moitié, le plus grand ; quelque part, c'est au Lycée, à l'agora ; en un temps, c'est hier, l'an dernier ; être posé, c'est est couché, est assis ; avoir, c'est est chaussé, est armé ; agir, c'est couper, brûler ; et pâtre, c'est être coupé, être brûlé. (Trad. Yvan Pelletier)⁵⁰

Dans la formulation d'Aristote les dix attributions sont présentées « sans aucune composition » (κατὰ μηδεμίαν συμπλοκήν), à savoir sans relation de dépendance entre elles, puisqu'en tant qu'attributions premières et plus communes, elles permettent à la raison humaine de se représenter « premièrement l'essence de toutes les choses » et de résoudre en elles « toute investigation de leur définition »⁵¹. Même si nous avons là plus la recherche du général que celle de l'individu (la substance et les accidents sont énumérés au même titre)⁵², la différenciation entre l'οὐσία, dans une certaine mesure stable et invariable, et les attributions accidentelles, éléments variables et complémentaires à la

49. Ce passage du commentaire de Simplicius aux *Catégories* d'Aristote est cité par Y. PELLETIER dans *Les Attributions (catégories). Le texte aristotélicien et les prolégomènes d'Ammonios d'Hermeias*, présentés, traduits et annotés par Y. Pelletier, p. 9.

50. Cf. Arst., *Cat.* 1b25-2a3 : Τῶν κατὰ μηδεμίαν συμπλοκήν λεγομένων ἕκαστον ἤτοι οὐσίαν σημαίνει ἢ ποσὸν ἢ ποιὸν ἢ πρὸς τι ἢ ποῦ ἢ ποτὲ ἢ κείσθαι ἢ ἔχειν ἢ ποιεῖν ἢ πάσχειν. ἔστι δὲ οὐσία μὲν ὡς τύπῳ εἰπεῖν οἶον ἄνθρωπος, ἵππος· ποσὸν δὲ οἶον δίπηχυ, τρίπηχυ· ποιὸν δὲ οἶον λευκόν, γραμματικόν· πρὸς τι δὲ οἶον διπλάσιον, ἡμισυ, μείζον· ποῦ δὲ οἶον ἐν Λυκείῳ, ἐν ἀγορᾷ· ποτὲ δὲ οἶον ἐχθές, πέρυσιν· κείσθαι δὲ οἶον ἀνάκειται, κάθηται· ἔχειν δὲ οἶον ὑποδέδεται, ὥπλισται· ποιεῖν δὲ οἶον τέμνει, καίει· πάσχειν δὲ οἶον τέμνεται, καίεται.

51. Cf. l'introduction de Y. PELLETIER, *op. cit.*, p. 12.

52. « Il n'y a pas, pour Aristote, de science du singulier, mais seulement de l'universel. Il est une science de l'être humain, non de l'homme qui s'appelle Callias », affirment P. H. MICHEL et P. LOUIS, *Aristote et son école*, in R. TATON, *op. cit.*, p. 264.

substance, était pourtant implicite dans ce passage d'Aristote. Le « principe d'individuation », compris comme ce qui différencie un individu de tous les autres individus de la même espèce, allait se formuler sur les principes premiers de la logique aristotélicienne : dans la seconde moitié du VI^e siècle, Élias, un philosophe de l'école d'Ammonios, successeur d'Olympiodore à Alexandrie et représentant de ce néoplatonisme qui visait à un compromis entre les autorités du passé, Platon et Aristote, énonce de manière très claire le *principium indiuiduationis* ; il va sans dire que ce témoignage, tiré de son *Commentaire des Catégories*, s'applique au passage d'Aristote qu'on vient de voir :

Mais si Aristote propose l'énumération des dix catégories au moyen d'exemples (indépendants), donnons donc l'explication au moyen d'un seul et même exemple, à savoir Socrate : il est lui-même substance en tant qu'homme, et pour la taille (quantité), par exemple il est de deux ou trois coudées, et pour la qualité, il est blanc, musicien, et pour la relation, il est père ou il est fils, et pour l'action, par exemple, il coupe, et pour ce qui l'affecte (pâtir), par exemple il est coupé, et pour la position, par exemple il est assis, il est debout, il est incliné, et pour la possession, par exemple il est chaussé, il est habillé, ou il a un anneau, et pour le lieu, par exemple au Lycée en train d'enseigner, pour le temps, par exemple il a vécu à l'époque de la guerre du Péloponnèse⁵³.

L'illustration des dix attributions, qu'Aristote avait énumérées au moyen d'exemples « sans aucune composition », est abordée ici au moyen d'un seul et même exemple, Socrate, en vue de préciser l'essence que constitue cet individu nommé Socrate. C'est le

53. Cf. *Eliae in Aristotelis Categoriae Commentaria*, éd. A. Busse, CAG XVIII. 1, Berlin, 1900, p. 158-159 : ἀλλ' αὐτὸς μὲν Ἀριστοτέλης ἐπὶ παραδειγμάτων ποιεῖται τὴν ἀπαρίθμησιν τῶν δέκα κατηγοριῶν, φέρε δὲ ἡμεῖς ἐφ' ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ παραδείγματος ποιησώμεθα τὴν διδασκαλίαν, ἐπὶ τοῦ Σωκράτους· αὐτὸς γὰρ οὐσία ἐστὶν ὡς ἄνθρωπος καὶ ποσὸν ὡς δίπηχυς ἢ τρίπηχυς καὶ ποιὸν ὡς λευκὸς ἢ μουσικὸς καὶ πρὸς τι ὡς πατὴρ ἢ υἱὸς καὶ ποιεῖ ὡς τέμνων καὶ πάσχει ὡς τεμνόμενος καὶ κεῖται ὡς καθήμενος ἢ ἐστῶς ἢ ἀνακεκλιμένος (...) καὶ ἔχει ὡς ὑποδεδεμένος ἢ ἡμφιεσμένος ἢ ἔχων δακτύλιον καὶ ποῦ ὡς ἐν Λυκείῳ διδάσκων καὶ ποτὲ ὡς ἐπὶ τῶν Πελοποννησιακῶν χρόνων γεγονώς. Sur Elias, et sur la dernière génération des commentateurs grecs qui interprétaient Aristote à la lumière du néoplatonisme, voir l'introduction de L. G. WESTERINK aux *Prolégomènes à la philosophie de Platon*, Paris, 1990, p. xxxi-xxxvi.

principe d'individuation : la substance homme qui s'appelle Socrate est ensuite caractérisée par les neuf attributions accidentelles qui assurent son unicité, à savoir la quantité, la qualité, la relation, l'action, l'affection, la position, la possession, le lieu et le temps. Si tout concorde, Socrate est égal à Socrate.

C'est bien le problème auquel se confronte notre pauvre Sosie, lorsqu'il se débat dans une situation logiquement inacceptable ; effrayé, en proie à l'apparente confusion mentale que son double menaçant provoque en lui, c'est pourtant avec le rationalisme digne d'un *logicus* des universités médiévales qu'il applique à son cas particulier les critères du principe d'individuation de tradition péripatéticienne.

Conformément à la logique d'Aristote aussi bien qu'au bon sens, Sosie commence par affirmer son οὐσία, sa substance d'homme qui s'appelle Sosie et ajoute l'indication de la relation (πρός τι) (v. 365) :

*Sosiam uocant Thebani, Dauo prognatum patre*⁵⁴.

Cette affirmation sera répétée plusieurs fois par la suite, pour prendre l'allure d'une véritable revendication de sa propre identité⁵⁵ ; plus tard, ayant désormais accepté l'extravagante existence d'un autre lui-même, Sosie recourt à nouveau aux catégories de la substance et de la relation pour en convaincre Amphitryon (v. 613-614) :

*Praeter me alterum, inquam, adueniens faciam ut offendas domi,
Dauo prognatum patre eodem quo ego sum*⁵⁶, ...

Bien décidé à faire valoir sa possession de lui-même et son identité « sociale » dans la famille d'Amphitryon (vv. 399-400, *Certe edepol tu me alienabis numquam quin noster siem ; / Nec nobis praeter me<d> alius quisquam est seruus Sosia.*⁵⁷), le pauvre Sosie,

54. « Sosie, fils de Dave, comme m'appellent les Thébains ».

55. Cf. v. 378, 394, 403, dans lesquels la catégorie de la relation connaît une variation, Sosie est l'esclave d'Amphitryon (v. 394, *Amphitruonis ego sum seruos Sosia*).

56. « ... outre moi-même, un second Sosie, ton esclave, qui a pour père le même Dave que moi... ».

57. « Et toi, morbleu, tu ne m'empêcheras pas d'être moi-même, et d'appartenir à notre maître ». C'est là, d'après M. BETTINI, *art. cit.*, p. 18, l'expression du modèle

terrorisé, battu et accusé d'avoir perdu sa *ratio* (v. 386, *Fugit te ratio*), énumère pourtant une série d'argumentations incessantes et bien rationnelles (les accidents qui définissent la substance) qui parvient à « l'anticipation comique du célèbre *cogito* cartésien »⁵⁸ (vv. 403-409) :

Quid, malum, non sum ego seruus Amphitruonis Sosia ?
*Nonne hac noctu nostra nauis * ex portu Persico*
Venit, quae me aduexit ? nonne me huc erus misit meus ?
Nonne ego nunc sto ante aedes nostras ? non mihi est lanterna
in manu ?
Non loquor ? non uigilo ? nonne hic homo modo me pugnis
contudit ?
Fecit hercle : ꝥnam etiam misero nunc malae dolent.
Quid igitur ergo dubito ? aut cur non intro eo in nostram
*domum ?*⁵⁹

Cette suite d'interrogations rhétorico-logiques s'ouvre sur l'affirmation de son οὐσία (v. 403, *ego ... Sosia*), précisée aussitôt par les catégories de temps (ποτέ) et de lieu (ποῦ) (v. 404, *hac noctu...ex portu Persico*) ; quant à la posture (κεῖσθαι), c'est le verbe d'état par excellence qui l'exprime (v. 406, *Nonne ego nunc sto ante aedes nostras?*), avec de nouvelles indications sur le temps et sur le lieu qui complètent la définition de l'état (*nunc... ante aedes nostras*) ; pour ce qui est de la catégorie de l'avoir (ἔχειν), elle est assurée dans ces vers par la constatation qu'il a dans les mains une lanterne (v. 406, *non mihi est lanterna in manu?*), mais plus tard, la découverte de son double identique se fonde aussi sur le fait que l'autre « Sosie » a le même chapeau et le même habit (v. 443, *Itidem habet petasum ac uestitum*⁶⁰) ; la catégorie de l'action (ποιεῖν), déjà évoquée au v. 401 (*Qui cum Amphitruone hinc una ieram in*

culturel à l'intérieur duquel Sosie "contestualizza il proprio sé", à savoir son statut social d'esclave romain.

58. M. BETTINI, *art. cit.*, p. 15.

59. « Quoi, morbleu, ne suis-je pas Sosie, esclave d'Amphitryon ? Notre vaisseau ne m'a-t-il pas conduit ici, cette nuit, depuis le port Persique ? Mon maître ne m'a-t-il pas envoyé ici ? Ne suis-je pas ici debout devant notre maison ? N'ai-je pas une lanterne à la main ? Ne parlè-je pas ? Ne suis-je pas éveillé ? Cet autre ne m'a-t-il pas tout à l'heure labouré de coups de poing ? Je ne l'ai pas rêvé, morbleu : ma pauvre mâchoire en est encore toute endolorie. Qu'ai-je donc à douter ? Entrons chez nous ».

60. « Même chapeau, même habit », pour Socrate aussi il était question de chaussures et de vêtements .

*exercitum*⁶¹), se fixe maintenant sur le moment présent et s'appuie sur son propre état de veille, qui lui permet de parler (vv. 407, *Non loquor? non uigilo?*). Enfin, pour le « pâtir » (πάσχειν), les coups qu'il a reçus permettent au moins au pauvre Sosie de s'assurer de son identité, en constatant que sa mâchoire en est encore toute endolorie (vv. 407-408, *nonne hic homo modo me pugnīs contudit? / Fecit hercle : †nam etiam misero nunc malae dolent.*). Le souvenir de cette douleur est, semble-t-il, persistant, puisque plus tard notre esclave va expliquer à Amphitryon (avec un verbe à la voix passive, comme le veut le texte des *Catégories*), que *nam sum obtusus pugnīs pessume*, et que l'auteur de cette rossée est *Egomet memet, qui nunc sum domi* (vv. 606-607)⁶².

Si les vv. 403-409 sont encore une défense qui peut aboutir à la question sécurisante et philosophique *Quid igitur ego dubito?*, plus tard la découverte de l'identique va perturber sans remède ces « certitudes », et pour ce faire ce sont les attributions les plus significatives pour la définition de l'individu qui sont en jeu, à savoir la quantité (ποσόν) et la qualité (ποιόν) (vv. 441-445) :

*Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam,
Quem ad modum ego sum- ... , nimis similest mei.*

...
*Sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum uel labra,
Malae, mentum, barba, collus, totus*⁶³.

61. « Moi qui ai quitté cette maison pour suivre Amphitryon à l'armée ».

62. « Car j'ai été maléfiquement meurtri de coups de poings » « Qui t'a frappé ? » « Moi-même, ce moi qui est maintenant à la maison ».

63. « Vraiment parbleu ! quand je l'examine, et que je me rappelle ma figure ..., c'est tout à fait mon portrait. ...La jambe, le pied, la taille, la coupe de cheveux, les yeux, le nez, les lèvres, les mâchoires, le menton, la barbe, le cou : tout y est ». Une question légitime peut se poser : Plaute connaissait-il l'Aristote des attributions, ne serait-ce que par le biais d'une vulgate philosophique ? ou bien, y a-t-il une « rencontre » fortuite entre le philosophe et l'homme de théâtre qui ne ferait que prouver le génie de l'homme de théâtre ? Remarquons en premier lieu que L. MINIO PALUELLO, « The Text of the *Categoriae* : The Latin Tradition », in L. PALUELLO, *Opuscula. the Latin Aristote*, Amsterdam, 1972, p. 30, suppose que le texte des *Catégories* a été introduit dans le monde romain par Varron au 1^{er} siècle av. J.-C. ; de plus, d'autres raisons encouragent à pencher pour la seconde réponse. Tout d'abord, nous ne pouvons pas affirmer de manière sûre que la « bataille » Mercure-Sosie n'était pas déjà dans un modèle en mesure de fournir la suggestion de tels « débats » logiques. Si, en revanche, on accorde à Plaute l'originalité de la scène, il faut néanmoins considérer que, comme je l'ai signalé, les *Catégories* ne visaient pas à la définition du particulier et que l'élaboration d'un *principium indiuiduationis* est en tout cas postérieur à Plaute. Si l'inventeur de ce

L'effet théâtral de ces questions, d'autant plus serrées qu'elles postulent la logique intrinsèque de l'existence humaine, ne pouvait pas échapper à l'attention de Molière, dont le Sosie énumère, l'une après l'autre, les attributions premières qui définissent l'individu et que son prédécesseur latin avait invoquées ; pour que le vol d'identité soit plus complet, le Mercure français, à son tour, s'approprie ces mêmes attributions, l'une après l'autre, à l'exception, bien évidemment, du *πάσχειν* : *Tout ce que tu viens de dire / est à moi, hormis les coups* (vv. 452-453)⁶⁴.

C'est à ce moment là que commence le merveilleux dont parlait A. Ernout : une réalité inexplicable par les instruments du raisonnement humain s'instaure, se répand et se répercute sur toutes les situations de l'intrigue pour appeler du côté des personnages mortels les explications irrationnelles (merveilleuses), qui se succèdent en *Leit-motiv* : le rêve, l'ivresse, la magie, la maladie mentale⁶⁵. De là naissent les difficultés de la communication que Sosie, devenu « Personne » arrive péniblement à résoudre : le bouleversement du système de la langue, des pronoms et des temps verbaux⁶⁶, n'est que la conséquence immédiate du bouleversement des catégories logiques qu'Aristote a indiscutablement tirées de l'analyse du langage⁶⁷. L'énumération des dix catégories, dont le caractère grammatical est évident, repose sur la correspondance logique entre le plan de l'être et le plan linguistique : rien d'étonnant, donc, de constater que si l'on trouble le plan de l'être,

double est bien Plaute, c'est là la fine sensibilité de l'homme de théâtre, qui joue avec le réel et l'irréel, avec la logique de l'être et l'illogique de l'apparence.

64. Le valet du *Geta*, le *logicus* déjà obtus que la dialectique a rendu fou (v. 419, *Reddidit insanum de me dialectica stulto*), adopte un comportement bien différent de celui des deux Sosies ; sans même voir son *alter ego* caché derrière la porte du palais, la voix (*uox*) seule de l'adversaire suffit pour le convaincre que personne « sinon Geta, [ne] pourrait parler avec le verbe (*uoce*) de Geta » même si « les logiciens enseignent qu'un seul verbe (*uox*) peut s'appliquer à deux choses et que le même nom (*nomen*) peut désigner deux personnes » (v. 258-260, trad. E. Guilhou) ; aux prises, en bon nominaliste, avec le problème de la *sententia uocum* (v. 279, *Omne quod est unum est, sed non sum qui loquor unus*), il finit tout naturellement par accorder à son Archas-Mercure, *Sis ego* (v. 393) : quant à lui, il est peut-être Platon, en l'honneur de ses études (v. 399, *Sum Plato, me forsitan artes fecere Platonem*).

65. R. ONIGA, dans son commentaire de la pièce, insiste justement sur ces motifs récurrents que les personnages mortels se renvoient l'un l'autre.

66. Voir les observations de M. BETTINI, *art. cit.*, p. 19 reprises par R. ONIGA dans son commentaire.

67. Cf. L. GEYMONAT, *op. cit.*, p. 256.

les moyens « normaux » de la communication se trouvent pareillement perturbés.

Nous pouvons revenir maintenant à notre supposition, celle qui s'interroge sur la possibilité qu'une telle réalisation du motif du double soit là pour véhiculer le comique de la pièce. Est-ce vraiment comique, ce double merveilleux qu'on vient de décrire ? Il s'agit, bien sûr, d'un thème auquel la culture européenne se confronte depuis des siècles, motif qui, à en croire R. Oniga, a acquis avec le temps des significations profondes, parfois tragiques et inquiétantes, Kleist, Dostoïevski et Pirandello en témoignent. À mon sens, si « chez Plaute l'horizon culturel est profondément différent du nôtre », puisque « l'aspect dominant demeure l'humour de la farce »⁶⁸, c'est parce que Plaute a travaillé dans une perspective comique sur un motif lui-même tragique, ou plutôt dramatique, dans le sens moderne du terme. Tel qu'il est présenté dans l'*Amphitruo*, ce double, qui heurte la logique de l'existence, qui rend insignifiant tout fondement de l'expérience, ne peut que communiquer l'inquiétude, le doute, l'appréhension. L'identité, si ce n'est pas le fait d'une naissance gémellaire, est quelque chose de profondément troublant. M. Bettini n'a pas complètement tort quand il affirme que le « fantôme animé », qu'Héra aurait confié à Pâris au lieu de la vraie Hélène, n'est pas, à proprement parler, un précédent de l'*Amphitruo*, car les personnages identiques ne se rencontrent pas⁶⁹ ; néanmoins, la tragédie d'Euripide porte sur scène une « situation romanesque » dans laquelle l'être et le paraître se confondent, de sorte qu'un mari et une femme, victimes de farces inimaginables des dieux, n'osent plus se reconnaître⁷⁰, et que c'est « avec une espèce de pressentiment de l'étonnement comique de Sosie que le Ménélas d'Euripide refuse de reconnaître Hélène »⁷¹.

Le je narrateur de *Morella*, célèbre *Histoire extraordinaire* d'Edgar Poe, après la mort de la femme mystérieusement savante qu'est son épouse, l'imaginative Morella, imprégnée d'étranges lectures philosophiques, constate avec étonnement la ressemblance croissante entre la défunte et la fille de leur mariage :

*... chaque jour je découvrais de nouveaux points de ressemblance
entre l'enfant et sa mère, la mélancolique et la morte. Et,*

68. Ainsi R. ONIGA, dans son commentaire de la pièce, p. 199.

69. M. Bettini, *art. cit.*, p. 44.

70. Cf. J. DE ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, 1986, p. 146.

71. G. PADUANO, « Edipo, e altre favole di alienazione », in G. Ferroni (éd.), *La semeiotica...*, p. 285.

d'instant en instant, ces ombres de ressemblance s'épaississaient, toujours plus pleines, plus définies, plus inquiétantes et plus affreusement terribles dans leur aspect. Car, que son sourire ressemblât au sourire de sa mère, je pouvais l'admettre ; mais cette ressemblance était une « identité » qui me donnait le frisson ; - que ses yeux ressemblassent à ceux de Morella, je devais le supporter ; mais aussi ils pénétraient trop souvent dans les profondeurs de mon âme avec l'étrange et intense pensée de Morella elle-même. (trad. C. Baudelaire)

Plus proche de la situation de notre Sosie, comme l'a remarqué M. Bettini⁷², est William Wilson, protagoniste d'un autre conte de Poe ; héros d'une *Nouvelle histoire extraordinaire*, hanté depuis les années scolaires par l'existence d'un identique *alter ego*, homonyme et angoissant, il décrit de la manière suivante la découverte qu'il fait de sa propre image chez l'autre :

Une nuit ... je me levai de mon lit, et, une lampe à la main, je me glissai ... de ma chambre à coucher vers celle de mon rival. ... Certain qu'il était bien endormi, ... je pris ma lampe, et je m'approchai ... du lit ... une lumière vive tomba en plein sur le dormeur, et en même temps mes yeux s'arrêtèrent sur sa physionomie. Je regardai ; - et un engourdissement, une sensation de glace pénétrèrent instantanément tout mon être. Mon cœur palpita, mes genoux vacillèrent, toute mon âme fut prise d'une horreur intolérable et inexplicable. Je respirai convulsivement, - j'abaissai la lampe encore plus près de la face. Étaient-ce, -étaient-ce bien là les traits de William Wilson ? Je voyais bien que c'étaient les siens, mais je tremblais, comme pris d'un accès de fièvre ... Le même nom ! les mêmes traits ! entrés le même jour à l'école ! ... Frappé d'effroi, pris de frisson, j'éteignis ma lampe, je sortis silencieusement de la chambre, et quittai une bonne fois l'enceinte de cette vieille école pour n'y jamais revenir.

(trad. C. Baudelaire)⁷³

72. Cf. M. BETTINI, *art. cit.*, p. 12-14, mais son analyse vise à souligner les différences entre les deux situations.

73. On reconnaîtra sans difficulté le recours que William Wilson fait aux critères « aristotéliens » de l'identité : le même nom (la substance), les mêmes traits (la qualité), le même jour à l'école (le temps, catégorie d'autant plus significative que les deux *simillimi* sont nés le même jour). Les catégories qui ne figurent pas dans le passage cité, sont également évoquées par-ci par-là dans l'histoire.

Avec ces phrases dominées par l'angoisse que provoque toute situation inacceptable par la raison, commence le drame de William Wilson, persécuté jusqu'à sa perte par ce double, impitoyable et mystérieux.

– Les ressources comiques de Mercure

Loin de répondre à nos questions, ce double tragico-philosophique est là, dirait-on, pour rendre plus difficile la tâche de Mercure, et aussi la nôtre. Mercure, porte-parole du poète, s'est engagé à transformer la tragédie en comédie, mais les éléments que nous avons jusque-là décelés vont tous dans le sens du tragique : d'une part ce double inquiétant, qui, à partir de Sosie, prend au piège l'un après l'autre tous les mortels présents sur scène ; de l'autre, l'utilisation de ce double tragique par une divinité insouciant qui s'en sert pour frapper des hommes innocents. Certes, on y a déjà fait allusion, le schéma habituel de la comédie plautinienne repose sur la *fallacia* et distingue les protagonistes « meneurs d'imbroglios » et leurs victimes ; mais normalement, ce qui assure le caractère « comique » de la fable, c'est que la « sympathie » sollicitée du public va aux trompeurs, alors que les trompés sont toujours les méchants qui, loin de mériter la compassion des autres, ont bien mérité leur sort. Dans l'histoire d'Amphitryon, à l'inverse, les victimes et les trompés, au rang desquels il faut aussi mettre Sosie, la seule *persona* sans conteste *comica*, sont des personnages absolument respectables : c'est le noble couple formé par le général qui doit sa victoire à sa vertu et à son courage, et la noble épouse, enceinte et dévouée, qui attend, nouvelle Pénélope, le retour du mari victorieux.

Il nous faut relire les paroles que Mercure prononce peu avant sa promesse littéraire et les prendre absolument au sérieux (vv. 38-40) :

*Nunc iam huc animum omnes quae loquar aduortite.
Debetis uelle quae uelimus : meruimus
Et ego et pater...*⁷⁴

74. « Et maintenant, prêtez tous attention à ce que je vais dire. Nos volontés doivent être les vôtres : nous en avons assez fait, mon père et moi, ... ».

Après avoir quelque peu tergiversé avec des plaisanteries destinées en tout cas à obtenir du public une *allegra complicità*⁷⁵, Mercure prépare avec ces vers son discours sur la tragicomédie : c'est là beaucoup plus qu'une simple *captatio benevolentiae*. À travers le recours à un procédé propre à la comédie et interdit à la tragédie, la divinité protatitue reste en dehors de la fiction scénique, gagne au préalable la complicité du public et inscrit dans le genre comique la pièce qu'il présente. Jupiter, explique plus loin Mercure, passionné comme il est pour l'objet dont il s'est une fois épris (v. 106), ne veut que prendre son plaisir avec celle qu'il aime (v. 114), ainsi que le ferait tout jeune homme de comédie. Plus tard, dans un monologue qui s'adresse au public en guise de deuxième prologue (vv. 463-498), Mercure revient sur la question et, s'appuyant toujours sur son rapport « privilégié » avec le public, anticipe les événements de l'intrigue en suggérant déjà une interprétation. Alcmène, qui, de surcroît, est le personnage tragique par excellence, d'après Aristote, puisqu'elle commet la faute sans le savoir⁷⁶, sera accusée injustement de choses honteuses (v. 477) ; mais ensuite « personne assurément n'en fera reproche à Alcmène ; car il serait injuste à un dieu de laisser retomber sur une mortelle le blâme de sa propre faute »⁷⁷ (vv. 492-495).

Les conditions indispensables pour qu'un texte théâtral soit un texte comique, réclamées au tout début de la pièce, sont répétées dans ce morceau qui, loin d'être une variation quelque peu inutile du vrai prologue, est là pour assurer la transformation comique promise : la volonté des spectateurs doit correspondre d'un bout à l'autre du texte à celle de l'auteur et des personnages qui le représentent. Mais puisque les Romains, au théâtre, nous dit-on, était bruyants et peu attentifs⁷⁸, et, plus encore, parce que les « nobles » victimes, au fur et à mesure que la ruse divine progresse, se font de plus en plus susceptibles de susciter la compassion, après Mercure, voici Jupiter lui-même se présentant sur scène pour dialoguer avec le public et le rassurer. Certes, c'est l'occasion, pour le souverain des dieux, « l'architecte » (v. 45) de la *fallacia*, de s'amuser une fois de plus, puisqu'avant la conclusion heureuse, il veut « encore une fois se faire passer pour Amphitryon et jeter toute la maison dans une

75. L'expression est de R. ONIGA, dans son commentaire à propos des v. 1-16, p. 180.

76. Cf. Arst., *Poet.*, 54a 1-4.

77. ... *nemo id probro / Profecto ducet Alcumenae : nam deum / Non par uidetur facere, delictum suum / Suamque [ut] culpam expetere in mortalem sinat.*

78. Cf. R. ONIGA, *éd. cit.*, p. 180.

confusion inimaginable »⁷⁹. Toutefois, c'est d'abord pour le public qu'il apparaît sur scène (« Maintenant je viens à cause de vous, pour ne pas laisser cette comédie inachevée »⁸⁰), puis « pour prêter son aide à Alcmène, que son mari accuse injustement de s'être déshonorée »⁸¹ : c'est ainsi qu'il découvre ses vraies intentions et prépare les esprits à une heureuse issue de l'histoire, car « je serais bien coupable, dit-il, si je laissais retomber sur cette innocente le poids d'une faute que j'ai été seul à commettre »⁸².

À cet endroit de la pièce, que Jupiter désigne sans hésitation comme *incohatam ... comædiam* (v. 868), la transformation de la tragédie en comédie est achevée⁸³ : la ruse des dieux, que souvent la tragédie veut présenter comme une forme de justice supérieure, est qualifiée ici de *culpa*, alors que la victime, d'ordinaire concernée par les problèmes de la démesure dans des contextes tragiques, est acquittée par avance en tant qu'innocente. C'est ainsi que Plaute-Mercure, aidé par le fallacieux créateur de l'univers, a construit autour de sa *fabula* sérieuse un cadre comique ; c'est ainsi que le public peut rire des mésaventures de Sosie, de la colère d'Amphitryon, des équivoques entre les époux, et s'amuser des prouesses amoureuses de Jupiter.

Le merveilleux de l'intrigue s'insère dans un contexte comique et le poète laisse ses illustres personnages libres de s'adapter comme ils peuvent aux nouvelles conditions théâtrales. Des quatre *personae* tragiques, c'est bien le couple des « sycophantes divins » qui s'adapte le plus élégamment au comique. Déjà par leur rôle, qui les situe du côté des héros comiques « triomphateurs », ils profitent de la double complicité qu'ils entretiennent avec le public et avec

79. V. 874-875, *Esse adsimulabo atque in horum familiam / Frustrationem hodie iniciam maxumam.*

80. V. 867-868, *Nunc huc honoris uestri uenio gratia, / Ne hanc incohatam transigam comædiam.*

81. V. 869-870, *Simul Alcumenae, quam uir insontem probri / Amphitruo accusat, ueni ut auxilium feram.*

82. V. 871-872, *Nam mea sit culpa, quod egomet contraxerim, / Si id Alcumenae innocenti expetat.*

83. À travers une fine analyse du vocabulaire G. PETRONE, *op. cit.*, p. 156-158, souligne que dans son monologue Mercure, en qualité de « dieu qui trompe », s'exprime encore à la manière des tragiques, puisque l'*error* et la *dementia* (v. 470-471) dont il agite la menace, ont « toutes les connotations sémantiques de la tragédie » ; puis, quand Jupiter reprend ce même discours et annonce qu'il jettera toute la famille d'Amphitryon dans une *frustrationem ... maxumam* (v. 875), le lexique, devenu proprement comique, témoigne de la transformation désormais accomplie en comédie (*incohatam ... comædiam*).

l'auteur : grâce à leurs pouvoirs divins, ils sont bien conscients qu'une délicate opération littéraire est en cours et, en habiles metteurs en scène, ils en font part aux spectateurs. Mercure, en particulier, est si souvent chargé de transmettre la parole de l'auteur qu'on lui permet de jouer tous les rôles typiques de la *palliata*, et d'aller même plus loin, lorsqu'en *seruus currens* (vv. 984-990) il finit par faire la parodie de la comédie dans des vers que l'on voudrait qualifier de « paracomiques ». Jupiter, quant à lui, ajoute à son rôle de trompeur, d'autant plus comique qu'il s'agit de cocuage, une complicité constante avec le public : il y a toujours un dialogue entre lui et les spectateurs qui crée une situation d'« ironie » comique dont les autres personnages sont exclus. Seul le *seruus diuinus* Mercure peut capter le dialogue privilégié qui a lieu entre son père et le public et il en profite volontiers pour s'y insérer en troisième interlocuteur, et compliquer le jeu des doubles sens de l'ironie comique. Dans les vives tirades paratragiques de Jupiter l'idée sous-entendue est la suivante : « Regardez moi, le père des dieux, qui fait la parodie de moi-même ».

Plus difficile est l'adaptation comique des personnages mortels, dont l'impuissance face à la toute puissance divine se répercute de deux manières. C'est leur « ignorance » absolue qui fait leur faiblesse : d'abord victimes d'un pouvoir impénétrable, qui les fait se débattre dans une histoire à rendre fou, ils sont de surcroît inconscients du miracle que les hauts pouvoirs des dieux sont en train d'accomplir, à savoir la création d'une tragicomédie.

C'est *in absentia* qu'Amphitryon demeure sans conteste le personnage sérieux de la tradition : le *canticum* de Sosie, si ironico-parodique qu'il soit, laisse transparaître la figure du grand général, profondément romain, dont le courage lui a valu le triomphe ; pareillement, le *canticum* d'Alcmène, dans lequel de surcroît la caricature est loin d'être évidente, fait un éloge sans réserve de la *uirtus* du chef militaire qui revient chargé de gloire. La renommée héroïque que la tradition lui accorde alimente les discours des autres personnages, lorsqu'il faut évoquer sa personne et ses exploits. Une fois présent lui-même sur scène, c'est sans en être conscient qu'il finit par s'accorder au nouveau contexte avec le concours de deux facteurs. Le premier de ces facteurs est offert par l'histoire elle-même, quelque peu paradoxale, qui attribue au héros de la guerre le rôle d'antagoniste trompé, ou, pour mieux dire, de mari cocufié, jaloux et colérique ; quant au second facteur, c'est la présence de Sosie presque constante à côté de lui (et quand ce n'est pas le vrai Sosie, c'est le Sosie-Mercure) : tous les deux sont victimes sans le

savoir d'une seule et même ruse et devant ce Sosie qui parle un langage incompréhensible, qui tient des propos inconcevables, qui lui raconte des histoires complètement aberrantes, Amphitryon se trouve, malgré lui, sur un plan comique qui efface de ses discours tout élément sérieux ou solennel.

Nous revenons maintenant au personnage le plus problématique, cette Alcmène qui a déjà alimenté nos doutes. À plus d'un titre victime innocente (Jupiter nous l'assure), absolument inconsciente d'un contexte comique qui n'a aucune incidence sur sa conduite, Alcmène conserve tout au long de la pièce son attitude de personnage « sérieux ». Est-ce vraiment de la parodie, comme le veut L. Perelli, que son langage plein de fierté et de noblesse ? Alcmène est toujours fidèle à elle-même. Lorsque son époux Jupiter-Amphitryon est sur le point de se séparer momentanément d'elle, ses paroles « crues » qui dénoteraient son avidité sexuelle, ne font que répondre au code stylistique de la poésie d'amour. *Prius abis quam lectus ubi cubuisti concaluit locus*, (v. 513). Nous n'avons pas là des paroles brutales, mais une expression recherchée, rendue plus précieuse par l'ordre des mots qui crée une double allitération en chiasme, complétée par l'archaïsme du génitif *lectus* avec allongement. Il s'agit d'un *topos* de la poésie érotique grecque qui aura un grand succès chez les poètes latins postérieurs à Plaute⁸⁴. Certes, après avoir passé une *nux makra* avec Jupiter le résultat est comique, mais ce n'est pas l'insatiabilité du personnage qui fait rire, c'est plutôt son ignorance, qui la met en décalage avec le code de la comédie et lui conserve son statut de personnage sérieux. Lorsque l'Amphitryon divin lui fait cadeau de la coupe, elle parle bien sûr le langage d'une grande dame : plus précisément, elle parle le langage d'une reine dont le mari est revenu victorieux pour lui offrir le gage de son exploit. Finalement, c'est peut-être avec une froideur rationnelle qu'Alcmène développe le *topos* platonicien vite répandu dans la philosophie populaire ; mais, en même temps, comment ne pas penser au monologue qui ouvre les *Trachiniennes* de Sophocle, où Déjanire, héroïne de la douceur et de l'amour conjugal, recourt au même schéma tragique et énonce d'abord une vérité tirée de la sagesse populaire, pour l'appliquer ensuite à l'expérience de sa propre douleur ?

Si une longue tradition critique a fait l'éloge de la *grauitas* et de la *dignitas* d'Alcmène, c'est parce que ses paroles sont toujours de

84. Cf. sur le v. 513 la belle note de R. ONIGA, *éd. cit.*, p. 210, où sont signalées les références de la poésie érotique gréco-latine.

bon ton, toujours mesurées. La parodie, dans le sens de l'exagération du langage tragique, n'est jamais manifeste dans ses discours. Le comique dérive tout simplement du fait qu'un personnage qui serait cohérent dans une tragédie se trouve, malgré lui et sans aucune médiation, dans une comédie.

Comme le suppose L. Perelli, le public romain aura peut-être ri, lorsqu'Alcmène chante les louanges de sa *pudicitia* suivant le modèle des épitaphes funèbres⁸⁵ ; mais Alcmène, l'innocente, était réellement l'héroïne de la pudeur, d'une pudeur qu'elle viole dans l'ignorance et donc à la manière des tragiques. Ce public romain, qui s'amuserait des mauvaises plaisanteries que le gros ventre d'Alcmène lui suggère, n'était pas par ailleurs complètement insensible aux grandes vertus féminines. Environ deux siècles plus tard, Tite-Live (I. 58. 10) rappelle à ce même peuple l'image exemplaire de la vertueuse Lucrece, qui choisit la mort pour qu'aucune femme, par son exemple, ne vive *impudica* ; pareillement, si, face aux habitudes libertines de Clodia, le moralisme de Cicéron se scandalise plus pour des intérêts politiques que pour de véritables raisons éthiques, le désespoir de Catulle, le poète amoral, est absolument sincère, lorsqu'il renonce à demander aux dieux que sa Lesbie veuille finalement être *pudica* (76. 24). Pour une fois Plaute aussi, le maître de la parole sarcastique et agressive, devant son personnage, chaste et innocent dans les faits, si proche de l'incarnation de la chasteté de la femme romaine⁸⁶, renonce à la dérision démystifiante et laisse éclater le rire du choc des genres littéraires. Mais en même temps, l'honneur de la noble Alcmène est sauvé.

Nicoletta PALMIERI
Université de St-Étienne

85. W. B. SEDGWICK, *éd. cit.*, p. 115-116, signale à propos des v. 839-842, que Plaute se fonde peut-être sur une source tragique grecque mais qu'il anime son passage d'esprit romain et que le dramaturge qui plaît en raison de ses bouffonneries, est capable de les oublier quand la noblesse d'un caractère l'exige. Voir aussi le *comm. ad loc.* de R. Oniga, *éd. cit.*, p. 220.

86. Comme le signale P. GRIMAL, « Existe-t-il... », p. 496, « le monologue d'Alcmène, où elle exalte la *uirtus*, est à prendre au pied de la lettre. Il n'est aucunement parodique. Le public, représentant de la 'morale' traditionnelle – c'est-à-dire celle qui relève de la conscience sociale des citoyens - ne l'aurait pas souffert ».

LA PRÆTEXTA REPUBBLICANA E LA FONDAZIONE DELLA MEMORIA

par Gianna PETRONE

Per una valutazione della *praetexta* e dei suoi rapporti con il dramma latino « regolare » ovvero di *ritus Graecus* può fare fede il giudizio oraziano di *Ars* 285 ss. : *nihil intemptatum nostri liquere poetae, / nec minimum meruere decus vestigia Graeca / ausi deserere et celebrare domestica facta, / vel qui praetextas vel qui docuere togatas*. Vi si esprime un apprezzamento evidente, che non manca di stupire da parte di un intellettuale restio nei confronti del teatro repubblicano. Soprattutto da questi versi viene delineato un quadro sintetico e chiaro di un genere letterario. Orazio parla infatti di una sorta di « sperimentalismo » (*nihil intemptatum*), che fa provare ai poeti drammatici una nuova materia, quella dei *domestica facta*, sulla falsariga tuttavia dell'esempio drammaturgico tratto dalle *vestigia Graeca*, orme evidentemente calcate e seguite, prima d'essere abbandonate (*ausi deserere*) con un atto di coraggio e d'emancipazione, destinato al successo e al raggiungimento di risultati non trascurabili (*nec minimum meruere decus*). Molto garbata, attraverso il procedere quasi sottovoce delle due litoti e della doppia negazione, non per questo l'affermazione di valore oraziana, che riguarda generi teatrali in fondo « minori », risulta perciò meno perentoria. Infatti tutta la prudenza dispiegata nella sequenza delle negazioni (*nihil intemptatum... / nec minimum...*) serve in definitiva a rafforzare l'orgogliosa rivendicazione di una raggiunta autonomia nei confronti della « materia » del dramma, e dunque a gettare piena luce letteraria sulla *praetexta* (oltre che, naturalmente, sulla *togata*). Senza naturalmente che ne vengano ribaltate le gerarchie acquisite. Orazio reclama per il dramma d'argomento latino una posizione letteraria di prestigio, nonostante abbia l'ovvia consapevolezza di come esso sia « minoritario ». Da ciò la forma con cui è espresso il giudizio : netto e positivo ma con l'attenuazione della litote.

D'altronde la prospettiva che il poeta augusteo qui assume è quella di un contrasto tra interno e esterno, tra quel che è greco e quel che è latino¹. Un richiamo all'identità, sensibile già in quella qualifica *nostri* attribuita ai poeti drammatici, che funziona già di per sé come una lode implicita. La questione, posta in questi termini, nel momento in cui *praetexta* e identità romana si trovano dalla stessa parte, non può che produrre un giudizio fortemente elogiativo.

La *praetexta* rappresentava dunque, come sappiamo, argomenti romani, del mito antico o della storia recente, in ciò distaccandosi, come dice Orazio, dai modelli greci: viene abbandonato un repertorio (*deserere*) per « frequentarne » (*celebrare*) un altro più vicino a sé, una frequentazione assidua e amorosa che è evidentemente anche una celebrazione della propria storia. L'opposizione su cui si staglia il giudizio oraziano non è tuttavia un'opposizione forte: si capisce che il dramma d'argomento romano non nasce in contrasto con quello d'argomento greco ma deriva piuttosto da quest'ultimo come una sua conseguenza. L'immagine delle orme rende perspicuo il percorso letterario dall'uno all'altro e il debito contratto dalle nuove forme con il sistema drammaturgico. La scrittura teatrale, a lungo esercitata sulle tracce greche, acquisita una sua tecnica, si prova infine ad instaurare uno stesso rapporto con una diversa materia da rappresentare: *docuere* è verbo tecnico per la composizione drammatica².

Non facciamo quindi che seguire ancora Orazio, se possiamo infine affermare che la *praetexta* è il punto estremo del processo di « Romanisierung » che coinvolge la scena latina. Non più confinata nella dimensione formale e nelle ragioni di gusto del *vertere* latino, l'identità romana nella *praetexta* prende il sopravvento anche nel contenuto. Tutta la grande esperienza teatrale, con i suoi ritrovati, per esempio le agnizioni, i sogni rivelatori del futuro, gli oracoli ecc., viene provata e messa al lavoro intorno all'argomento della propria storia, passata e recente. Da Nevio, il fondatore del genere, in poi l'attività di scrittura di *praetextae*, affiancata a quella di traduzione/composizione di drammi che si iscrivevano nella linea tradizionale, costituisce un momento abbastanza eccezionale, ma costante e ripetuto di costruzione della memoria storica, di

1. Come nota C.O. BRINK, *Horace on Poetry*, New York, 1971, p. 319, « the notion is 'home', with its emotional overtones; the contrast is externa, aliena, peregrina, and here Graeca comes in the same category ».

2. Cf. Cic. *Brut.* 72, *Livius primus fabulam docuit*; 229, *Accius... ait se et Pacuvium docuisse fabulam*. Per il significato di *docere fabulam* cfr. Th. l. L. s. v.

fondazione di miti nazionali, di creazione di figure ed eventi monumentali.

Attorno ad alcuni miti, quello di Romolo e Remo, quello delle Sabine ecc. il dramma svolge un'opera di chiarificazione e di interpretazione, fissandone una volta per tutte le linee paradigmatiche³. Allo stesso modo, le grandi vittorie della contemporaneità e i loro protagonisti, grazie all'esaltazione di cui erano fatti oggetto, si fissavano con enfasi nell'orizzonte storico, secondo un procedimento parallelo a quello dell'epica⁴.

Rimane piuttosto un dubbio: come si conciliava quest'esigenza celebrativa con le leggi del dramma? Come poteva diventare teatro l'esaltazione nazionale? La direzione univoca dell'intento di autoglorificazione non era d'ostacolo con lo statuto tragico, dove non c'era mai una sola verità ma si scontravano più ragioni?

Penso che il limite della *praetexta* si situasse proprio qui, nell'impaccio che alla lunga il patriottismo di un epos drammatizzato doveva porre allo scrittore, nella difficoltà di fare convivere la dimensione « monologica » dell'epica con quella « dialogica » propria della tragedia.

Una delle tesi di maggiore spicco, quella che designava la *praetexta* come « un seme non germogliato »⁵, aveva forse in questo un suo aspetto di corrispondenza con la realtà. In effetti non è vero che questo dramma non abbia presa nella storia letteraria, tanto è vero che continuerà per secoli fino in età imperiale e Tacito, nel *Dialogus de oratoribus* potrà far dire a Curiazio Materno che nello scrivere tragedie che si intitolano *Cato* o *Domitius* si guadagnano spazi di libertà di parola non più concessi dalla grande retorica forense⁶. Il prosieguo della letteratura latina, dove ha posto

3. Un esame molto interessante del legame tra i frammenti della *praetexta* e gli ideali etici e politici della *respublica* in A. LA PENNA, « Funzione e interpretazioni del mito nella tragedia arcaica latina », in *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, p. 49 ss.

4. Tra il piano della leggenda e quello della contemporaneità l'elemento di coesione è l'intento di celebrazione nazionale. Su questo, come su tutta la problematica relativa alla *praetexta* è fondamentale lo studio di N. ZORZETTI, *La praetexta e il teatro latino arcaico*, Napoli 1980.

5. Cfr. Di questa opinione di FRANK « *The declin of Roman Tragedy* », *CJ*, 1916, 7, p. 176 ss.) rimane traccia anche nell'impostazione di W. BEARE, quando afferma: « Dobbiamo concludere che l'introduzione di Nevio del dramma storico si rivelò relativamente sterile » (*I Romani a teatro*, trad. it. Bari, 1986, p. 51).

6. Cf. per il nostro assunto Tacito, *dial. de or.* 3,4, dove è proprio sottolineato il contrasto tra la storia « propria » della *praetexta* e quella 'esterna' del mito greco: « ...etiam si no novum tibi ipse negotium importasses, Domitium et Catonem, id est nostras quoque historias et Romana nomina, Graeculorum fabulis adgregare ? »

un'*Octavia* pseudosenecana insieme ai testi composti da Curiazio Materno, di cui Tacito fa menzione, s'incarica di farci sapere come alla fin fine il dramma nazionale resista sino all'età imperiale, quando anzi si accresce di nuovo senso. E tuttavia questo stesso esito della *praetexta*, dramma retorico d'ispirazione senatoria, teatro d'opposizione d'ambiente declamatorio, ci fa percepire come il seguito sia in fondo perfettamente coerente con l'inizio. Legato alla celebrazione di sè in epoca repubblicana, luogo della fondazione della memoria storica, il dramma d'ispirazione nazionale diventa in epoca imperiale la cassa di risonanza dove ha voce il disagio dei nostalgici cultori dei valori repubblicani. Il genere drammatico che aveva coltivato il patrimonio mitico e storico, era stato il depositario delle leggende delle origini e aveva fortemente contribuito alla mitizzazione di alcuni grandi eventi storici continuava, nel nuovo ordine imperiale, a farsi garante dell'identità storica e a richiamare la coscienza del passato⁷.

Come avviene nell'epos, in questa forma drammatica domina la presenza del piano soprannaturale. Che non si può limitare tuttavia al solo fenomeno letterario. C'è infatti un profondo senso del divino, che si può ancora leggere negli scarsi frammenti, soprattutto nella motivazione religiosa dell'*imperium*: gli dei non solo stanno a guardare ma intervengono a favore del comandante, ne proteggono l'esercito, favoriscono la vittoria. Tra il cielo e la terra, tramite la mediazione dell'*imperator* si stabilisce un accordo che porta al trionfo in battaglia⁸.

Come questa prospettiva fosse una dimensione consueta alla *praetexta* si può evincere da molti segnali: più frammenti si caratterizzano come preghiere agli dei, alcuni versi ne richiedono esplicitamente l'aiuto, altri, con formula solenne, esprimono l'augurio per un futuro prospero del popolo romano, altri ancora rappresentano un tentativo di dialogo con la divinità. Si respira dovunque, nei frustoli che possediamo, un forte ed autentico afflato religioso.

Soprattutto si può leggere la comunicazione tra terra e cielo istaurata dal comandante, la ricerca del consenso divino, che

7. Su questa « coerenza » del genere qualche osservazione, anche se con intento divulgativo, nella storia del teatro latino da me curata in U. ALBINI-G. PETRONE, *Storia del teatro. I Greci - i Romani*, Milano 1992, p. 461 ss.

8. Questa centralità dell'*imperium* e dell'*imperator* nel dramma nazionale come strumenti di mediazione tra gli uomini e gli dei si deve allo studio citato di ZORZETTI (*La Praetexta e il teatro, op. cit.*), che ridiscute completamente le questioni sino ad allora poste dalla critica.

assicurerà all'esercito romano il trionfo in battaglia e al popolo il suo destino provvidenziale. Se nel *Paulus* di Pacuvio si invocava il sommo Giove (*Pater supreme, nostrae progenii patris*, fr. 1, p. 280 R.²) nel dramma *Aeneadae sive Decius* di Accio si pregava solennemente la divinità affinché concedesse un prospero svolgimento dei fatti (*Te sancte venerans precibus, invicte, invoco, / Portenta ut populo patriae verruncent bene*, fr. 5 s., p. 282 R.²). Sempre in quest'ultima tragedia si capisce che un responso richiesto alla divinità doveva ad un certo punto tardare: un verso ci trasmette il senso di un'attesa che non dà ancora risultati, il fuoco è acceso sull'altare ma c'è « pigrizia » da parte degli dei e ci si interroga sul perché essi non inviino l'aspettato segnale (*Et nunc quo deorum segnitas ? ardet focus*, fr. 5, p. 282 R.²). Sempre nel *Decius* un altro frammento descrive, secondo una modalità cara all'epica, una comunicazione tra terra e cielo a proposito di una battaglia: le grida e i gemiti fanno risuonare del terribile rumore della guerra la sede degli dei (*Clamore et gemitu templum resonit caelitem*, fr. 2, p. 281 R.²)⁹.

Altrove, nel *Paulus* di Pacuvio la descrizione di un combattimento viene data nei termini « atmosferici » dei fenomeni che vengono dal cielo (*nivit sagittis, plumbo et saxis grandinat*, fr. 3, p. 280 R.²).

Queste descrizioni di battaglie, che adottano gli stessi accenti dell'epica, possono confrontarsi anche con le narrazioni che trovavano posto nelle rappresentazioni drammatiche « alla greca ». Dal resoconto di Sosia dell'*Amphitruo*, per esempio, un pezzo da tragedia inserito nella cornice comica, possiamo farci infatti più che un'idea di come la tragedia repubblicana facesse raccontare le battaglie¹⁰. La narrazione che Sosia fa della battaglia del suo padrone contro i Teleboi mette in opera una « romanizzazione » delle procedure, per cui ci imbattiamo in quella stessa prassi che la

9. La vicinanza tra la *praetexta*, l'epopea e la storia è ora ribadita da J. DANGEL, secondo cui le due *praetextae* di Accio comprovano il legame tra questi diversi generi letterari (*Accius, Œuvres (Fragments)*, par J. DANGEL, Paris 1994, p. 45 s.). Sull'eco che questa edizione ha suscitato cfr. R. DEGLI INNOCENTI PIERINI, *Accio tra Filologia e Poesia*, in « Bollettino di studi latini » 1995, 25, p. 570 ss. e M. ROSELLINI, « Fortuna e sfortune di Accio negli anni Novanta », *RFIC*, 1996, 124, p. 110 ss.

10. Su questo celebre passo cfr. G. PASCUCCHI, « La scelta dei mezzi espressivi nel resoconto militare di Sosia (Plauto, Amph. 186-261) », *Scritti scelti*, Firenze 1983, II, p. 1081 ss.; qualche nota anche nel mio *Teatro antico e inganno; finzioni plautine*, Palermo 1991², p. 163 s. Adesso c'è anche il commento di R. ONIGA, in *Tito Maccio Plauto Anfitrione*, Venezia 1991.

praetexta doveva rappresentare; infatti troviamo che, alla maniera di un comandante romano, prima di attaccare, Anfitrione rivolge preghiere a Giove (Pl. *Amph.* 229 s., *imperator ...Iovi / vota suscipere*). Anche in questo celebre passo, come sarà poi nel frammento esaminato del *Decius* di Accio, il fragore della battaglia sale sino al cielo (*Amph.* 232 s. *...tela frangunt, boat / caelum fremitu virum...*). E' una « retorica » della battaglia che ha un suo parallelo, per es., in un passo tragico di Ennio : *aes sonit; franguntur hastae...*(*Scaen.* 181 V.2).

Si potrebbe dire dunque, parafrasando un'affermazione antica fatta ad alto proposito, che la *praetexta* doveva essere un dramma « pieno di Ares », nel senso che vi prevalgono le armi, le battaglie, l'etica militare. Con attenzione, probabilmente, a quelli che erano i comportamenti riconosciuti come esemplari. Alcune modalità proprie dell'azione dell'*imperator* vi divenivano oggetto problematico e vi erano sottoposte a riflessione. E' quanto ricaviamo, per esempio, da un verso dell'*Ambracia* enniana, *Bene mones : tute ipse cunctato : o vide fortem virum* (368 V.2), citato da Nonio per la particolarità dell'uso di *cunctare* al posto di *cunctari*. Il tema del verso appare proprio una definizione del *cunctari*, l'indugiare nell'intraprendere l'azione militare che è virtù riconosciuta di un valoroso *imperator*, la cui forza non sta, diremmo, nell'esibizione e nell'ostentazione di potenza ma nella prudente attesa delle condizioni opportune. Il frammento sembra voler codificare l'arte di *cunctari* come un positivo espediente militare, come del resto affermava un celebre verso degli *Annales* a proposito di Fabio Massimo, il *Cunctator* per eccellenza, divenuto esempio proverbiale, *Unus homo nobis cunctando restituit rem* (370 V.2)¹¹. Dunque un *imperator* romano, come sappiamo del resto dal celebre *Cunctator* di cui ci parla la storia romana, deve all'occorrenza saper attendere.

Già, ma fino a quando ? Qual è il confine che separa questa virtù militare dal difetto opposto, l'inerzia, il lasciar trascorrere troppo tempo, con il rischio che cali la tensione e le forze si illanguidiscano ? Se prendiamo sempre un altro verso di *praetexta*, di un altro tempo e di un altro autore, vediamo come questo problema fosse suscitato : *Fateor : sed saepe ignavavit fortem in spe expectatio* (Accio, *Decius*, fr. 7, p. 282 R.2). Ci informa ancora Nonio che *ignavit* significa *ignavum fecit* : dunque si parla qui di un'aspettativa che smorza la forza, di un'attesa eccessiva che finisce

11. Per le molteplici citazioni antiche di questo celebre verso cfr. I. VAHLEN, *Ennianae Poesis Reliquiae*, Lipsiae 1928, p. 66.

con l'essere controproducente. Come nel 'Deserto dei Tartari' di Buzzati, ci può essere una guerra snervante proprio perché non la si comincia mai. Mi pare che si possa quindi affermare come un'idea centrale all'etica militare, quella che metteva in relazione la forza con la prudenza dell'attendere, l'idea insomma del *cunctari* fosse uno dei temi su cui il dramma romano riflettesse, fissandone il significato tra gli estremi opposti. Un tema non estraneo peraltro alla *cothurnata*, se pensiamo al coro di soldati nell'*Iphigenia* di Ennio (un coro che sostituisce quello euripideo delle ragazze di Calcide). Qui infatti i soldati si lamentavano degli indugi, riprendendo quella protesta contro la mancanza d'iniziativa del comandante che nel testo greco era pronunciata da Achille: *em neque domi nunc nos nec militiae sumus eqs.* (239 ss. V.2)¹².

Dunque, anche su questo piano, la *cothurnata* aveva aperto la strada e la *praetexta* ne aveva seguito le orme, accentuando tuttavia le connotazioni relative al tema dell'*imperium*: l'aspetto del favore divino, il senso provvidenzialistico della storia, da un lato, la celebrazione dei valori militari dall'altro.

Questa vicinanza forte della *praetexta* con le strutture e i meccanismi compositivi elaborati dalla tragedia e al contempo la sua differenza si avvertono nel frammento più bello e più lungo, il sogno di Tarquinio del *Brutus* di Accio tramandatoci da Cicerone in *de divinatione* I,44 s. L'argomento di questo dramma era, com'è noto, la cacciata dei re e la fondazione della repubblica in cui aveva avuto gran parte Lucio Giunio Bruto, il primo console. Nei versi che possediamo vi è prima il racconto, in senari giambici, da parte di Tarquinio di un suo sogno e poi, in settenari trocaici, la spiegazione che ne dà un interprete: il sogno di Tarquinio preannunzia il prossimo mutamento dello stato, salutato nei versi finali con una solenne formula di augurio e con un'esaltazione della grandezza a venire della *res publica*. La *praetexta* doveva fissare la versione del racconto leggendario destinata ad imporsi nella storia, dove anche la parte svolta dalla monarchia aveva una sua collocazione politicamente equilibrata e vedeva i suoi meriti riconosciuti¹³. Non vi è dubbio tuttavia che lo scopo fosse la celebrazione dell'atto fondante e definitivo, quello appunto dell'istituzione della *res publica*.

12. Su questo frammento ha scritto pagine molto acute A. TRAINA, « Pathos ed ethos nelle traduzioni tragiche di Ennio », in *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1970, p. 113 ss.

13. Come ha dimostrato E. GABBA, « Il Brutus di Accio », *Dioniso*, 1969, p. 377 ss.

L'intento celebrativo crea nel testo che noi possediamo un'evidente discrasia, il che dà una risposta alla domanda che ci eravamo posti, quella riguardo al conflitto tra la forma tragica e i motivi propagandistici, ovvero tra la problematicità della tragedia e la sicurezza della verità propria dell'epos e di un epos drammatizzato.

Il tema del dialogo che il frammento ci propone rientra nelle tipologie drammatiche: il sogno premonitore e la sua interpretazione trovavano spesso posto nella tragedia greca, ne costituivano anzi un luogo ripetuto, al punto che persino la commedia erediterà questa forma e ne darà una versione parodica, come accade, per esempio per i sogni plautini del *Mercator* e della *Rudens*¹⁴, dove il sogno è « profetico » dello svolgimento della trama, nel senso che preannunzia l'attuarsi degli avvenimenti, attraverso il linguaggio delle facili associazioni poste in essere dalla descrizione del sogno. Dunque una stessa modalità presiede all'elaborazione di queste parti e alla creazione del racconto di Tarquinio nella *praetexta*; questo si svolge infatti secondo la norma consueta al dramma del « racconto di un sogno ».

D'altra parte basterà far riferimento al contesto della citazione ciceroniana, dove l'episodio del sogno di Tarquinio fa seguito alla citazione del famoso sogno di Ecuba tratto dall'*Alexander* di Ennio, per rendersene conto: la narrazione di un sogno e la sua interpretazione configurano una sequenza che appartiene alla norma tragica.

Le cose cambiano invece per la parte della spiegazione dell'indovino. Questi si comporta inizialmente come, diremmo, un Tiresia o un Calcante, ma assai più moderno. Infatti dà prima una risposta di tipo razionalistico, riconducendo in genere i sogni a un riflesso della vita di tutti i giorni che fanno gli uomini e mostrando dunque una consapevolezza filosofica ignota ai personaggi del mito. Poi invece riconosce al sogno di Tarquinio un carattere di eccezionalità, riconducendolo alla categoria dei segnali inviati dalla divinità per significare il futuro¹⁵. Ed è a questo punto, quando spiega appunto il sogno come un presagio della *commutatio rerum*, del cambiamento del regime dello stato, che da personaggio teatrale l'indovino esce in qualche modo dalla finzione scenica. Infatti, dopo aver messo in guardia Tarquinio dalla minaccia rappresentata dal

14. Cfr. Plauto *Merc.* 225 ss; *Rud.* 593 ss.

15. Sull'interpretazione tradizionale del sogno, come intervento della divinità, che riceve immediatamente la fiducia del sognatore, si esercita infatti la critica della filosofia (una cui eco sembra cogliersi nel nostro passo): cfr. C.BRILLANTE, « La realtà del sogno da Omero a Platone », *QUCC*, 1996, 53, 2, p. 7 ss.

sogno, rivelandogliene il significato, l'interprete prorompe poi, del tutto incoerentemente, nell'augurio e nell'esaltazione nei confronti della *res publica* la cui prossima istituzione il sogno preannuncia. Da un lato dunque l'indovino avverte il suo re, *vide ne... // teque regno expellat* ; dall'altro non esita, con brutale franchezza, ad esprimere un'enfatica e, direi, « faziosa » gioia per quanto il presagio promette : *pulcherrume / auguratum est*. Il segnale, secondo l'indovino, è straordinariamente positivo per il popolo e per lo stato. Ma non certo, potremmo aggiungere, per il suo interlocutore, Tarquinio per l'appunto, a cui sta profetizzando un futuro di sventura con il commento che si tratta di un bellissimo augurio.

La contraddizione è flagrante e la finzione scenica sicuramente messa a dura prova : non è facile conciliare le ragioni della scena con quelle della celebrazione.

Il frammento più bello e sicuramente poetico della *praetexta* ci dà anche la prova dei limiti che non potevano permettere a questo genere un grande sviluppo.

Un'ultima osservazione, per concludere. Se in fondo la « differenza » di questo genere ci è parso si lasciasse cogliere, secondo il giudizio oraziano, nell'argomento dei *domestica facta*, se la *praetexta* vive in questa dicotomia tra greco e latino, la citazione ciceroniana sembra ulteriormente dimostrare questo assunto nel taglio e nella cornice che la riquadra, dove appare ancora una volta che è proprio questo il terreno in cui questo genere si muove. Come introduce infatti Cicerone il sogno di Tarquinio del *Brutus* ? Con la frase *Sed propiora videamus* (Cic. *de div.* 44). E' una procedura di avvicinamento che ha portato il nostro autore dalla citazione del sogno di Ecuba alla menzione dei sogni di Enea narrati da Fabio Pittore e quindi alla citazione del *Brutus* : dal mito greco, agli annali scritti in greco da un autore romano sino alla storia più vicina nel tempo e nello spazio. Con *propiora* si allude evidentemente alla storia meno remota nel tempo ma anche più vicina « etnicamente ». Come conferma l'*explicit* della citazione del *Brutus*, dove la formula di passaggio ad altro argomento è la seguente : *Age nunc ad externa redeamus* (*div.* 46). E' come se la citazione della *praetexta* si portasse appresso la specificità e l'identità romana dei suoi temi.

Prima di Orazio, Cicerone sembra anche lui inserire dunque questo genere nella cornice dei *domestica facta*.

Gianna PETRONE
Université de Palerme

POUR UNE VISION GLOBALE DE LA COMÉDIE *TOGATA*

par Andrés POCIÑA – Aurora LÓPEZ¹

À l'occasion de deux précédents travaux orientés vers l'élaboration d'une définition la plus précise possible de la comédie latine et de ses divers sous-genres², nous avons défini la *togata* comme une comédie sans modèle grec direct, au cadre et aux personnages romains ou italiques, ayant un thème complexe de nature festive et marquée par un intérêt prioritaire pour l'expression littéraire face à l'expression corporelle. Cette définition coïncide en termes généraux avec l'idée que l'on se fait aujourd'hui de ce type de comédie. Une idée qui ne remonte cependant pas avant la fin du XIX^e siècle. En effet, il n'existait pas auparavant de notion claire à propos des limites de la *togata* : un exemple illustrant cet état de choses nous est offert par le premier éditeur de *togata*, I.H. Neukirch, qui en 1833 inclut sous ce terme les fragments de la tragédie jouée avec des vêtements romains (*fabulae praetextae*) à côté de ceux des comédies que nous connaissons aujourd'hui comme *togatae*³. C'est à partir des éditions des fragments des comédies latines d'Otto Ribbeck ainsi que de la thèse d'E. Courbaud sur la

1. Ce travail s'inscrit dans le cadre des activités du Projet de recherche PB98-1327, subventionné par la DGICYT, Ministère espagnol de l'Éducation et de la Culture. Il a été traduit en français par Inmaculada Mairena Fernández, Nicolas Juge et A. Javier Pérez Martínez.

2. A. POCIÑA, « Comedia », dans C. Codoñer (éd.), *Géneros literarios latinos*, Salamanca, 1987, p. 191-211 ; ID., « La comedia latina : definición, clases, nacimiento », dans D. ESTEFANÍA - A. POCIÑA (éds.), *Géneros literarios latinos. Aproximación a su estudio*, Madrid, 1966, p. 1-26.

3. Ioannes Henricus NEUKIRCH, *De fabula togata Romanorum. Accedunt fabularum togatarum reliquiae*, Leipzig, 1833. Cette question est expliquée en détail dans A. LÓPEZ, *Fabularum togatarum fragmenta*, Salamanca, 1983, p. 16 s. (par la suite nous citerons cette œuvre au moyen de l'abréviation *Fab. tog.*).

comédie *togata* soutenue à Paris en 1899⁴, que l'on s'est mis d'accord sur la nature de ce type de comédie selon les termes précédemment cités. De son côté, Aurora López, dans son édition des fragments de *togatae*, conclut son parcours par cette problématique en offrant ainsi une définition plus précise : « On appelle *togatae* les comédies qui furent écrites conformément aux coutumes et aux vêtements des 'togados', c'est-à-dire des Romains, à l'exception des héros, des généraux, des militaires et des rois, à la façon des comédies *palliatae*. Nous nommerons *togatae* avec précision, par opposition à la formulation de Diomède, les comédies composées par Titinius, L. Afranius et T. Quinctius Atta »⁵.

Le développement de la *togata* pose un problème chronologique ardu et très controversé concernant sa date d'apparition, c'est-à-dire l'époque à laquelle Titinius vécut et composa ses comédies. Un tel problème est dû, en quelque sorte, à la grande pauvreté des données antiques, qui ne manquent cependant pas entièrement : au VI^e siècle, l'érudit byzantin Lydus⁶, dans un passage de son *De magistratibus populi Romani*, situe la représentation d'une comédie de Titinius à l'époque où Annibal envahit l'Italie, c'est-à-dire en 219 av. J.-C.⁷. D'après l'information donnée par Lydus, avec laquelle concordent très bien les traits linguistiques des fragments conservés, Titinius aurait été un contemporain de Plaute.

Malgré cela, on a souvent soutenu que notre auteur devrait être situé à une période postérieure à celle de Térence, surtout si l'on se base sur une thèse établie en 1899 par Edmond Courbaud et que nous considérons comme erronée. Selon cette thèse, la *togata* ne serait apparue qu'après la décadence de la comédie *palliata*, précisément dans le but de la remplacer sur la scène. En marge de l'information apportée par Lydus et évoquée auparavant, et sans prendre en considération d'autres données offertes par les fragments, Courbaud réussissait à placer la naissance de Titinius entre celles de Cécilius Statius et de Térence, c'est-à-dire les deux auteurs de comédies qui commencent à connaître des échecs au théâtre⁸.

4. E. COURBAUD, *De comædia Togata*, Lutetia Parisiorum, 1899.

5. J.A. LÓPEZ, *Fab. tog.*, p. 19 s. ; cf. aussi A. LÓPEZ LÓPEZ, « El adjetivo *togatus* y la comedia *togata* », *Helmantica* 28 (1977) 331-341.

6. Ou Jean le Lydien, cf. J.-C. DUMONT et M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, *Le Théâtre à Rome*, Paris, LGF, 1998, p. 84.

7. J. Lydus, *De mag.* I 40 W.

8. E. COURBAUD, *De comædia Togata*, cit., p. 17-27 (cf., par ex. : « *ex morientibus Palliatis, ut ita dicam, Togatae natae sunt, neque ulla alia causa*

Cependant, des voix s'élèvent très vite contre une telle affirmation : en 1922, G. Przychocki, philologue bien connu pour ses recherches sur le théâtre latin, tente de situer Titinius à une époque plus reculée, se basant pour cela sur l'analyse des fragments de la *togata* intitulée *Barbatus* où il découvre des thèmes en rapport avec la *lex Oppia* de l'année 215, abolie en 195, laquelle a provoqué d'importants remous sociaux dans sa prétention de mettre un terme aux dépenses somptuaires des matrones⁹. Titinius est également considéré comme un contemporain de Plaute par des voix habilitées comme celles de St. Weinstock¹⁰, W. Beare¹¹, H. Bardon¹², J.-C. Dumont et M.-H. François-Garelli¹³.

Mais, celui qui a défendu avec le plus de rigueur et de force de persuasion la datation ancienne de Titinius est Edmond Vereecke, dans deux importants travaux. Le premier d'entre eux¹⁴ se fonde sur les contenus des fragments des comédies où se reflètent, d'après ce philologue, certains événements de la Rome du début du II^e siècle av. J.-C. L'étude de la langue dont le degré et les modes d'expression sont tout à fait parallèles à ceux de Plaute, le conduit à la même conclusion¹⁵. Si la datation de Titinius comme contemporain de Plaute ne contredit pas l'information ancienne de Lydus, elle peut être défendue beaucoup mieux que la datation tardive, très conjecturale et aprioristique, à l'aide d'arguments plus solides.

Après Titinius, ses deux successeurs ne posent pas de problèmes chronologiques : L. Afranius, comme nous le verrons plus tard en détail, se situe dans la seconde moitié du II^e siècle av. J.-C., à une période postérieure à celle de Térence, qu'il admire et dont il suit les pas. T. Quinctius Atta, le dernier et le moins important des trois, est

quaerenda est. Si palliata enim comædia diutius vixisset, fieri poterat ut Togata non nasceretur... »).

9. G. PRZYCHOCKI, « De Titinii aetate », dans *Charisteria Casimiro de Morawsky septuagenario oblata ab amicis, collegis, discipulis*, Cracovie, 1922, p. 180-188.

10. St. WEINSTOCK, s. v. *Titinius*, *RE VI A 2* (1937), col. 1540-1546.

11. W. BEARE, « The fabula togata », *Hermatena* 55 (1940) 35-55 (l'auteur lui-même est en revanche très ambigu de par son indécision dans *La escena romana*, Buenos Aires, 1964, p. 109).

12. H. BARDON, *La littérature latine inconnue. Tome I : L'époque républicaine*, Paris, 1952, p. 39.

13. J.-C. DUMONT, M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, *Le Théâtre à Rome*, cit., p. 84 s.

14. E. VEREECKE, « Titinius, témoin de son époque », *RecPhL* 2^e s. (1968) 63-92.

15. E. VEREECKE, « Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata* », *AC* 40 (1971) 165-185.

en revanche le seul dont nous connaissons une date fiable : la *Chronique* de saint Jérôme situe sa mort en 77 av. J.-C.¹⁶.

Nous observons, par conséquent, que le développement de la *togata* couvre un intervalle de temps peu étendu, sans être pour autant inférieur à celui de la *palliata*, et qui dans ce cas couvre également plus ou moins un siècle et demi¹⁷. Cependant le nombre de ses auteurs paraît beaucoup plus restreint, ce qui laisse évidemment penser à une production assez rare de ce genre comique.

Si nous admettons et défendons la datation précoce de Titinius, et que nous considérons avec E. Vereecke que la période la plus importante de sa production se situe entre les années 200 et 190 av. J.-C.¹⁸, nous devons nous intéresser aux causes de la naissance de la *fabula togata*¹⁹, qui allait précisément avoir lieu à un moment où la *palliata* était à son apogée et connaissait le plus favorable accueil de la part du public romain.

Il est clair, en premier lieu, que nous ne nous trouvons pas devant un substitut de la *palliata*, cette dernière n'ayant pas encore connu les échecs qu'elle devait essayer plus tard et ne pouvant donc être arrivée à son épuisement. C'est pourquoi nous devons écarter cette position très souvent reprise cependant en raison de son apparente logique.

Une seconde possibilité consisterait à supposer que la naissance de la *togata* fut provoquée par une réaction de type nationaliste, pour ainsi dire, face à la *palliata*, la comédie grecque qui était représentée à Rome depuis quelques années déjà ; quelque chose de semblable, en somme, à ce que dut être la création de la *praetexta* romaine à côté de la tragédie à thème mythologique grec. L'idée peut séduire et elle a parfois été abordée, par exemple par A. Rostagni (bien que comme simple possibilité)²⁰. Cependant les

16. Jérôme, *Chron.* p. 152 Helm.

17. Nous ne connaissons pas d'auteur de *togata* après T. Quinctius Atta, même si nous savons que des représentations de ce type d'œuvre ont eu lieu au moins jusqu'au I^{er} siècle de l'Empire : ainsi, sous le règne de Néron l'on met en scène l'*Incendium*, œuvre de L. Afranius (cf. Suet., *Nero*, 11).

18. E. VEREECKE, « Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata* », p. 181.

19. Thème que nous avons traité, il y a déjà de cela quelques années, dans A. POCIÑA, « Naissance et originalité de la comédie *togata* », *AC* 44 (1975) 81-88, travail dont les propositions qui y sont faites continuent en général à nous paraître valides, et ce malgré le temps écoulé depuis sa publication.

20. A. ROSTAGNI, *Storia della letteratura latina*, vol. I, Turin, 1964, p. 338 : « Nell'intodurre il nuovo genere si ubbidiva soltanto ad esigenze artistiche ?

restes des comédies de Titinius ne permettent pas de fonder une telle théorie. De son côté L. Afranius, qui se montre un fervent imitateur de Ménandre et un admirateur de Térence, comme nous pourrions vite le voir, ne pourrait par conséquent avoir basé sa décision de se consacrer à la comédie *togata* sur aucun type de réaction anti-hellénique.

De plus, il serait faux de penser que la création de la *togata* pût être due à la volonté de rapprocher les personnages en scène des spectateurs, dans l'intention d'offrir une comédie plus proche de la vie quotidienne et qui puisse en quelque sorte servir de leçon, si ce n'est de critique sociale ou politique. Les fragments vont aussi dans ce sens et parlent d'eux-mêmes ; nous n'y trouvons en effet aucune critique sociale, qui ait pu suggérer à Titinius l'utilité de placer les Romains sur la scène. Ses attaques envers eux, s'il est vrai qu'elles ont existé, n'ont jamais eu une portée supérieure à celle des plaisanteries de Plaute aux dépens du *barbarus*, terme par lequel le comique de Sarsina désigne parfois le Romain dans ses comédies dont l'intrigue a lieu en Grèce²¹. Pensons à Naevius qui avait déjà pu manifester auparavant ses inquiétudes politiques dans ses *palliatae* mais sans éprouver le besoin de convertir ses personnages en Romains. Nous ne voyons pas de quelle façon, si telle avait été l'intention de Titinius, aurait pu prospérer une comédie de la sorte sur les scènes romaines, après le dur châtement imposé à Naevius pour une tentative similaire. Il paraît encore plus improbable que quelqu'un, individu ou groupe, ait exercé une pression, ou une protection sur Titinius, pour le pousser à créer le type de comédie qu'il réalisa.

En conclusion, l'impression qui se dégage après un examen soigneux des fragments du créateur de la *togata*, est que nous nous trouvons devant une comédie très proche de la *palliata*, mais avec un ensemble de types et de coutumes plus latins que romains et opposés aux grecs de la *palliata*. Les choses étant ainsi, notre avis est que Titinius n'a jamais prétendu créer un type de comédie complètement nouveau et original, mais plutôt voulut rajouter à la plus populaire *palliata* de son époque, celle de Plaute, un élément en plus : l'élément italique et romain – déjà utilisé très fréquemment par Naevius et Plaute – qui l'aiderait à gagner la faveur du public.

Pour agir de la sorte, il dut avoir non pas une mais plusieurs raisons. En premier lieu, il ne faut pas écarter un désir d'originalité

Oppure influivano anche ragioni di opportunità nazionale, movimenti e stimoli della reazione antiellenica già agitata da Catone ? ».

21. Cf. A. POCIÑA, « El *barbarus* en Plauto : ¿crítica social ? », *Helmantica* 27 (1976) 425-432.

de la part de Titinius, un auteur qui, même s'il nous paraît mystérieux et peu connu, révèle une préoccupation pour l'originalité dans le domaine de la langue : il utilise par exemple fréquemment des *hapax legómena*²². À cela pourrait peut-être s'ajouter une prévision particulière de notre dramaturge devant le risque que les comédies de ses prédécesseurs et contemporains (Livius Andronicus, Naevius, Plaute, Licinius Imbrex, Aquilius, Trabea, Atilius, et peut-être beaucoup d'autres, auteurs anonymes des comédies *non Varronianae* qu'on attribuait injustement à Plaute, d'après une indication d'Aulu-Gelle 3, 3), finissent par saturer la scène romaine, en lassant les spectateurs. De plus, à tout cela pourrait s'ajouter la possibilité que des comédies *palliatae*, de Cécilius Statius ou d'autres auteurs de comédies, aient déjà pu connaître relativement tôt quelque échec ; ou simplement, s'il n'en fut pas ainsi, la prévision d'un épuisement de la *palliata* traditionnelle, fait qui eut effectivement lieu une génération plus tard.

Quelle qu'elle ait été, la réforme de Titinius ne dut pas être très profonde ; c'est pourquoi nous ne croyons pas que la *togata* ait représenté une grande innovation pour le théâtre latin, affirmation que nous étendons non seulement aux œuvres écrites par leur créateur Titinius, mais aussi et de forme particulière à celles de tendance hellénisante que composa L. Afranius.

En arrivant au premier élément que nous utilisons pour définir les sous-genres de la comédie latine, c'est-à-dire, à l'existence ou non de modèles grecs²³, il convient d'avoir clairement à l'esprit ce que nous prétendons affirmer quand nous disons que la *togata* en manque. En effet, contrairement à la *palliata*, chacune des *togatae* écrites par Titinius, Afranius et Quinctius Atta manquaient d'une comédie grecque concrète qui leur serve de modèle. Il semble cependant évident que dans la construction dramatique de cette nouvelle catégorie d'œuvres les trois auteurs de la *togata* suivent des règles marquées par la Née grecque. C'est sur ce point qu'insiste Aurora López lorsque, dans la définition de la *togata* que nous rappelions plus haut, elle souligne que les pièces étaient « composées à la manière des comédies *palliatae* »²⁴. Il s'agit d'un élément dont nous devons absolument tenir compte non seulement pour comprendre la nature dramatique de ce type d'œuvre, mais aussi

22. E. VEREECKE, « Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata* », p. 166 s.

23. Cf. A. POCIÑA, « La comedia latina : definición, clases, nacimiento », p. 12 s.

24. LÓPEZ, *Tog.*, p. 19.

pour expliquer des faits concrets, tels que, d'une part, l'accusation que ses contemporains firent à Afranius d'avoir emprunté à Ménandre beaucoup d'éléments, à laquelle il aurait répondu par l'affirmative²⁵ ou, d'autre part, l'affirmation de Cicéron qu'Afranius dépend de Ménandre de la même manière qu'Ennius dépend d'Homère, chose que l'orateur considérait comme totalement licite et appropriée : *locos quidem quosdam, si uidebitur, transferam, et maxime ab iis quos modo nominavi, cum inciderit ut id apte fieri possit, ut ab Homero Ennius, Afranius a Menandro solet* (CIC. Fin. 1, 7).

Nous en venons au problème du cadre et de l'origine des personnages de la *togata*, qui soulèvent aussi quelques difficultés. La question se pose en effet dans l'*Histoire de Rome* de Theodor Mommsen²⁶, lequel insiste sur le fait que « l'action tire son sujet des coutumes des habitants des petites villes latines », pour affirmer enfin que tant dans la *togata* que dans la *palliata* « la scène est transportée à l'étranger, la ville et le peuple de Rome étant interdits au comique latin ». Edmond Courbaud s'oppose avec force à cette thèse, car après une étude minutieuse du thème, il arrive à la conclusion que non seulement les villes latines, mais aussi Rome elle-même et ses habitants servirent de cadre et de personnages aux *togatae*²⁷. La théorie de Courbaud a généralement été acceptée et défendue par les recherches entreprises par la suite²⁸, si bien qu'aujourd'hui on admet généralement que l'action de la *togata* se déroulait dans les milieux italiques ou à Rome, et qu'elle mettait en scène des personnages provenant de différentes villes italiques tout comme de Rome.

Quant au développement historique de la comédie *togata*, son parallélisme total avec celui de la *palliata* est si surprenant qu'on peut y trouver une justification dans le fait qu'on avait coutume, au moins depuis les débuts de la recherche du siècle précédent, de comparer Titinius avec Plaute, Afranius avec Térence. À cette liste nous ajoutons la comparaison de T. Quinctius Atta avec Turpilius.

Titinius coïncide en effet avec Plaute non seulement sur la date, comme nous l'avons signalé, mais aussi sur la similitude des usages linguistiques et métriques, ce qui est dû, en particulier, à la riche

25. Cf. Macr. *Sat.* VI 4.

26. T. Mommsen, *Historia de Roma*, trad. esp. de A. García Moreno, Madrid, Turner, 1983, t. IV p. 244 s.

27. E. COURBAUD, *De comædia Togata*, cit., p. 16.

28. Cf. A. LÓPEZ LÓPEZ, « El adjetivo *togatus* y la comedia *togata* », *passim*.

polymétrie qui leur est commune et plus encore à un parallélisme entre des conceptions du comique qui les rapproche énormément. Nous avons toujours insisté sur cet aspect parce que nous considérons qu'il faut, tout particulièrement, voir en Titinius un « plautinien » poussé à l'extrême, puisque c'était un auteur de comédies qui cherchait la popularité en se fondant sur les prémices du comique de Plaute.

Quant au parallélisme qui existe entre Afranius et Térence, il fut admis par ce dernier dans le prologue de sa comédie *Comptalia*, et a connu un large écho auprès de nombreux chercheurs. Après avoir établi l'importance d'Afranius dans le courant comique qui s'inspire de Ménandre et l'avoir défini comme le Térence de la *togata*²⁹, nous comprenons parfaitement qu'avec lui ce sous-genre ait vu ses heures comptées et que son dernier auteur, T. Quinctius Atta, n'ait été qu'un épigone qui assista à la disparition de cette comédie.

TITINIUS

Nous ne savons rien de certain sur la vie de Titinius. Nous avons déjà suffisamment rappelé que sa chronologie génère de grandes controverses entre, d'une part, ceux qui soutiennent qu'il s'agit d'un contemporain de Plaute en se fondant sur l'information de Lydus³⁰ tout comme sur sa langue, sa métrique et les allusions à des événements du début du II^e siècle av. J.-C. et, d'autre part, ceux qui préfèrent le situer à l'époque de Térence ou à l'époque immédiatement postérieure, pour des raisons utilitaires, afin d'expliquer plus aisément la création de la *togata*. Pour appuyer la thèse de la date ancienne on a souvent recours à un passage du *De lingua latina* de Varron, conservé par Charisius³¹, où apparaissent en séquence prétendument chronologique Titinius, Térence et Atta. Grâce à ce passage on considère aujourd'hui comme bien établie l'antériorité du premier par rapport au second. En somme, il paraît assez probable que nous nous trouvions face à un auteur de

29. Cf. A. POCIÑA, « Lucio Afranio y la evolución de la *fabula togata* », *Habis* 6 (1975) 99-107.

30. J. Lydus, *De mag.* I 40. Le texte n'est cependant pas sûr puisque dans l'original on peut lire l'inadmissible τό τεπίνιος, corrigé par Fuss dans τότε τιτίνιος, correction qui n'est pas unique et qui n'a pas été acceptée universellement.

31. Char. p. 315 B. : ἦθη, ut ait Varro de Latino sermone libro V, nullis aliis seruare conuenit, inquit, quam Titinio Terentio Attae; πάθη uero Trabea, inquit, Atilius Caecilius facile mouerunt.

comédies qui développe sa production à Rome au début de la seconde guerre punique (à l'époque où Annibal envahit l'Italie). Nous sommes donc, en termes d'histoire du théâtre romain, à l'époque de pleine floraison de Naevius et Plaute, c'est-à-dire à un moment où la comédie *palliata* occupe depuis au moins deux décennies les scènes romaines.

Ne connaissant ni son *praenomen* ni son *cognomen*, il ne nous paraît pas fondé de déduire du simple nom Titinius que notre auteur ait appartenu à une importante famille plébéienne³², et ce en raison de l'existence d'un certain Marcus Titinius, tribun de la plèbe en 449 av. J.-C., d'un Sextus Titinius qui exerça la même charge en 439 av. J.-C. et d'autres personnages qui occupèrent des postes majeurs pendant la République³³. Selon le même procédé, et en supposant que nous manquions d'informations supplémentaires, nous aurions pu arriver à l'absurde conclusion que le créateur du théâtre latin ait fait partie de la *gens Livia*. D'une manière similaire l'hypothèse de sa naissance à Rome se révèle aléatoire et sans importance³⁴.

Quant à l'œuvre de Titinius, nous commencerons par rappeler son état de conservation : notre édition offre 124 fragments parmi lesquels se répartissent 180 vers ou fragments de vers ; parmi ces vers, 152 correspondent aux quinze comédies suivantes : *Barbatus*, *Caecus*, *Fullones*, *Gemina*, *Hortensius*, *Insubra*, *Iusperita*, *Prilia*, *Priuigna*, *Psaltria siue Ferentinatis*, *Quintus*, *Setina*, *Tibicina*, *Varus*, *Veliterna* ; les 28 vers restants correspondent aux comédies impossibles à déterminer »³⁵.

Il nous est impossible de déterminer, même avec un minimum de précision, l'argument d'une seule *togata* de Titinius, étant donné leur énorme fragmentation : ainsi, des *Fullones*, la comédie la mieux conservée, il ne nous reste que vingt vers libres dont plusieurs sont incomplets. Au contraire, nous pouvons supposer avec suffisamment de sécurité, que la voie qu'il suivait pour obtenir le comique consistait à présenter dans ses œuvres des personnages des classes populaires, appartenant à la plus humble échelle sociale, sous leurs aspects les plus bouffons et burlesques : c'est ce que nous voyons

32. Ainsi St. WEINSTOCK, s. v. *Titinius*, *RE VI A 2* (1937) col. 1540 s. ; A. DAVIAULT, *Comedia Togata. Fragments*, Paris, 1981, p. 31 s.

33. Cf. Liv. III 54, 13 ; IV 16, 5 ; etc., ainsi que le mot *Titinius* dans *RE VI A 2* (1937) col. 1540 s.

34. Cf. A. DAVIAULT, *op. cit.*, p. 32 ; les arguments présentés dans la note 2 servent plutôt à prouver le caractère aléatoire de ce point de vue.

35. LÓPEZ, *Tog.*, p. 23.

dans ce défilé de femmes qui donnent leur titre à un pourcentage très élevé de ses comédies. Ces femmes peuvent provenir de villes de province (*Insubra, Psaltria siue Ferentinatis, Setina, Veliterna*) ou exercer des professions peu réputées comme la *Psaltria* ou la *Tibicina*. À leur côté, nous ne savons pas avec certitude ce que représentaient des personnages célèbres par leur aspect physique, et parfois même à cause d'un défaut (*Barbatus, Caecus, Varus*) ; en revanche, toujours parmi les restes de la comédie *Fullones*, nous découvrons comment on composait une œuvre festive et organisée autour des représentants d'une des professions les moins respectables de Rome, celle des teinturiers. Ces derniers se dédiaient à un métier certainement indispensable mais au sujet duquel un éditeur de la *togata*, T. Guardí écrit : « mestiere umile e sporco, la *fullonia ars* era praticata da servi e liberti, costretti a lavorare quasi sempre immersi nell'acqua e a contatto con sostanze maleodoranti, quale la urina umana o animale, raccolta in grandi vasi di terracotta disposti nelle vie »³⁶.

Les fragments des *Fullones* nous rappellent des passages des comédies de Plaute, représentées désormais dans une rue des faubourgs de Rome, où nous assistons à la typique dispute entre une *uxor dotata* qui se plaint du manque d'attention de la part de son mari, lequel se consacre à gaspiller un patrimoine qui comprend également, ce qui est pire, la dot de sa femme :

*ego me mandatam meo uiro male arbitror,
qui rem disperdit et meam dotem comest* (v. 15-16 López)

Naturellement, celle qui se lamente ainsi reçoit à son tour la juste réplique, peut-être de son mari, ou plus probablement de quelqu'un qui intervenait dans leur dispute :

*uideram ego uirginem te
formosam esse, sponso superbam esse, forma
ferocem* (v. 18-20 López)

Soudain, au travers d'un sentier de fragments, nous nous voyons transportés à l'extérieur de la teinturerie où un personnage distribue le travail aux teinturiers :

*da pensam lanam ; qui non reddet temperi
putatam recte, facito ut multetur malo* (v. 27-28 López)

36. T. GUARDÍ, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milan, 1985, p. 111.

Et nous assistons ensuite à une dispute entre une tisseuse et plusieurs teinturiers : elle est accusée d'être lente comme une Pénélope dans son travail :

quae inter decem annos nequisti unam togam detexere
(v. 29 López)

Ce à quoi elle réplique que sans le travail des tisseuses, les teinturiers pourraient fermer boutique :

ni nos texamus, nihil siet, fullones, uobis quaesti
(v. 30 López)

Sans avoir besoin d'analyser d'autres fragments, il paraît assez clair que nous nous trouvons devant une comédie de nature populaire, sans grandes prétentions ni fondements sérieux d'aucune sorte, qui prétend conduire ses spectateurs, non pas jusqu'aux rues d'une ville grecque vers lesquelles ils étaient transportés par la *palliata*, mais plutôt dans des rues plus proches et plus connues, où ils assistaient à une scène de la vie quotidienne interprétée sur le mode comique. C'était sans doute un procédé approprié pour obtenir le succès sur scène.

Quant à la langue et à la métrique de Titinius, la comparaison avec celles de Plaute est une tradition, et même pour ceux qui le considèrent comme postérieur à Térence : ainsi, Neukirch, même s'il le situait entre Cécilius Staius et Térence, ne manquait pas de signaler : *quod ad sermonem eius et metra attinet, plus similitudinis habuisse uidetur cum Plauto, quam cum Terentio*³⁷. La comparaison entre la langue des deux auteurs de comédies ne peut être plus utile ni plus fructueuse. Titinius présente un langage populaire, familier, direct, rempli de termes et d'expressions identiques ou semblables à celles de Plaute, mais aussi d'*hapax legómena* qui, maintes fois, nous conduisent indubitablement au latin parlé par les Romains et les Romaines de son époque.

Pour ce qui est de la métrique, la difficulté que suppose le fait de mesurer les courts fragments de Titinius est compensée par l'intéressante vérification qu'on utilise bien les vers iambiques et trochaïques dans le dialogue – comme chez Plaute ou n'importe quel autre auteur romain de comédies. Mais nous y trouvons en plus différents mètres bacchiaques, anapestes, reizianus qui nous évoquent les mètres des *cantica* de Plaute, et point du tout la métrique de

37. I.H. NEUKIRCH, *De fabula togata Romanorum...*, cit., p. 101.

Térence. Toujours dans ce sens n'en est pas moins significatif le fait que, malgré son nombre considérablement inférieur de vers, Titinius présente une richesse de mètres très supérieure à celle que nous trouvons dans tous les fragments de son plus illustre successeur, L. Afranius.

Deux mots, pour conclure, sur l'infortune de Titinius. Le silence des écrivains romains sur notre dramaturge concorde parfaitement avec l'image que nous avons tenté de broser de lui à partir de ses fragments : en effet, on ne pourrait pas espérer qu'il ait été bien vu de faire des citations de l'œuvre d'un auteur de comédies populaires – tel que Plaute – et qui, pour comble, osait innover en composant des comédies sans modèle grec. C'est sous cet aspect qu'apparaît Titinius dans un commentaire de Varron dans son *De lingua latina* (Char. 315 B.). On ne le trouve pas une seule fois, pourtant, dans l'œuvre si abondante d'un auteur très attaché à tout type de citations et d'allusions comme le fut Cicéron. Selon un commentateur, il semblerait qu'Horace ait fait référence à un personnage de Titinius dans un vers de ses *Épîtres* (I 13, 14), chose que nous n'aurions jamais pu deviner sans lui. Les références au sujet de notre auteur à l'époque antique ne sont complétées que par une allusion de Q. Serenus Sammonicus (v. 1044 et s.) et par l'hypothétique information chronologique que donna Lydus et que nous avons plusieurs fois commentée. Heureusement les grammairiens latins, qui, en règle générale, sont guidés par des idées de nature linguistique en marge d'autres types de considérations ont sauvé quelques fragments de son œuvre : aux œuvres grammaticales de Festus, Porphyryon, Charisius, Nonius Marcellus, Servius, Priscien et Paul Diacre nous devons le « trop » peu d'éléments que nous possédons aujourd'hui au sujet d'un auteur comique latin dont les pièces étaient dignes d'intérêt et assez originales.

Bibliographie :

R. TABBACO, « Il problema della *togata* nella critica moderna », *BStudLat* 5 (1975) 33-57 ; A. LÓPEZ LÓPEZ, « Los estudios sobre la *fabula togata* en el decenio 1970-1980 », *Actas del I Congr. Andaluz de Estudios Clásicos*, Jaén, 1982, p. 225-259 ; ID., « Los estudios sobre la *fabula togata* en el decenio 1980-1990 », *Actas del VII Congr. Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1994, vol. II, p. 719-725.

Éditions :

O. RIBBECK, *Scaenicae romanorum poesis fragmenta*, vol. II, *Comicorum fragmenta*, Leipzig, 1873², reprint Hildesheim, 1962, p. 157-193 ; LÓPEZ, *Tog.*, p. 62-89 ; A. DAVIAULT, *Comœdia togata. Fragments*, Paris, 1981, p. 91-140 ; T. GUARDÍ, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, Milan, 1984, p. 29-87.

Études :

G. PRZYCHOCKI, « De Titinii aetate », dans *Charisteria Casimiro de Morawsky septuagenario oblata ab amicis, collegis, discipulis*, Cracovie, 1922, p. 180-188 ; St. WEINSTOCK, « Titinius », *RE VI A 2* (1937) coll. 1540-1546 ; W. BEARE, « The Fabula Togata », *Hermathena* 55 (1940) 35-55 ; E. VEREECKE, « Titinius, témoin de son époque », *RecPhL* 2e s. (1968) 63-92 ; E. VEREECKE, « Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata* », *AC* 40 (1971) 165-185 ; M. CACCIAGLIA, « Ricerche sulla fabula togata », *RCCM* 14 (1972) 207-245 ; T. DENES, « Quelques problèmes de la *Fabula togata* », *BAGB* (1973) 187-201 ; A. POCIÑA, « Naissance et originalité de la comédie *togata* », *AC* 44 (1975) 79-88 ; A. LÓPEZ LÓPEZ, « El adjetivo *togatus* et la *fabula togata* », *Helmantica* 28 (1977) 331-342 ; M. MARTINA, « Sulla cronologia di Titinio », *QFC* 1 (1978) 5-25 ; T. GUARDÍ, « Note sulla lingua di Titinio », *Pan* 7 (1981) 145-165 ; L. STANKIEWICK, « Zrodla antyczne o Titiniuszu-Przycznek do chronologii togaty », *Meander* 39 (1984) 207-212 ; J.-C. DUMONT – M.-H. FRANÇOIS-GARELLI, *Le Théâtre à Rome*, Paris, 1998, p. 83-85.

L. AFRANIUS

Les écrivains latins furent un peu plus généreux dans leurs références à L. Afranius, le second promoteur et aussi le plus grand représentant de la *togata*. Nous pouvons donc, par chance, parler de lui avec une plus grande sécurité, du moins en ce qui concerne sa chronologie. En effet, Velleius Paterculus l'évoque en termes élogieux dans deux de ses digressions littéraires³⁸, le situant tantôt à l'époque de l'auteur de tragédies L. Accius et des auteurs de comédies Cécilius et Térence (I 17), tantôt à côté des auteurs de

38. Au sujet de l'interprétation des digressions littéraires de Velleius, en rapport surtout avec son comportement particulier à propos de certaines citations et omissions d'auteurs théâtraux latins, cf. A. POCIÑA, « La ausencia de Enio y Plauto en los excursos literarios de Veleyo Patérculo », *CFC* 9 (1976) 231-240.

tragédies Pacuvius et Accius et du satirique Lucilius (II 3 s.). Nous avons donc d'entrée un auteur du II^e siècle av. J.-C., qui tend plutôt, si nous tenons compte de ses références à Cécilius Staius et à Térence, vers la seconde moitié. Afranius lui-même admet en effet être postérieur à Térence dans sa comédie *Compitalia* (v. 29), où il signale que l'Africain était le meilleur des comiques romains. D'autre part Cicéron nous offre une chronologie un peu plus concrète en faisant référence au rôle d'orateur du chevalier C. Titius, que notre auteur de comédies essayait d'imiter (*Brut.* 167). Il y a, par conséquent, assez d'éléments pour le situer, comme nous le disions, dans une deuxième moitié déjà bien entamée du II^e siècle av. J.-C. C'est pourquoi on continue généralement à admettre la chronologie établie par Neukirch, selon lequel il faudrait situer la maturité d'écriture de L. Afranius entre 104 et 94 av. J.-C.³⁹ ; chronologie qui sera plus tard reprise par Courbaud⁴⁰ et par d'autres auteurs.

En revanche l'hypothèse totalement gratuite faite par Neukirch sur la naissance de L. Afranius à Rome, ne convainc pas, tout comme ne nous persuadent pas non plus les suppositions sans fondement au sujet de son origine sociale. Bardon, lui, semble être plus dans le vrai lorsqu'il affirme purement et simplement que « de sa vie, tout est mystère »⁴¹. Quintilien apporta cependant un fait nouveau qui, s'il éclairait un peu la méconnaissance de notre auteur, en salissait surtout le nom, s'agissant d'une dure critique à son égard : Quintilien, en effet, se lamentait du fait que dans les comédies de L. Afranius, comme dans sa vie, apparaisse le thème de la pédérastie : *togatis excellit Afranius : utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus, mores suos fassus* (X 1, 100). Cette nouvelle serait plus tard évoquée dans un épigramme d'Ausone (*Epigr.* 71) ; comme il fallait s'en douter, on en parle fréquemment lorsqu'on aborde Afranius, et presque toujours comme s'il était obligatoire de le défendre d'une telle accusation. Beare, par exemple, écrit que « supposer que la vie privée d'un dramaturge correspond nécessairement à celle de certains de ses personnages paraît être infondé »⁴². Il apparaîtrait également sans fondement d'essayer de contredire une information de Quintilien et d'Ausone sur laquelle nous n'avons aucune référence – et qui, si on nous autorise à le dire, ne nous produit pas du tout le même malaise qu'elle causait à

39. I.H. NEURKICH, *De fabula togata Romanorum...*, cit., p. 165 s.

40. E. COURBAUD, *De comædia Togata*, cit., p. 36.

41. H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, cit., Tome I, p.138.

42. W. BEARE, *La escena romana*, cit., p.111.

Courbaud⁴³. Peut-être vaut-il mieux seulement signaler que dans les fragments que nous conservons on ne trouve pas de restes de ce qui aurait dû être une thématique audacieuse sur les scènes romaines.

Tel est l'état de conservation des *togatae* d'Afranius : notre édition présente 300 fragments, parmi lesquels se répartissent 432 vers ou bouts de vers ; de ces vers, 400 correspondent aux 44 comédies suivantes : *Abducta, Aequales, Auctio, Augur, Brundisinae, Cinerarius, Compitalia, Consobrini, Crimen, Deditio, Depositum, Diuortium, Emancipatus, Epistula, Exceptus, Fratritiae, Ida, Incendium, Inimici, Libertus, Mariti, Materterae, Megalensia, Omen, Panteleus, Patellea, Pompa, Priuignus, Prodigus, Proditus, Promus, Prosa – uel Rosa –, Purgamentum, Repudiatus, Sella, Simulans, Sorores, Suspecta, Talio, Temerarius, Thais, Titulus, Virgo, Vopiscus*. Les 32 vers restants correspondent à des comédies impossibles à déterminer⁴⁴.

Les titres sont à eux seuls très évocateurs⁴⁵. Nous sommes conduits vers l'atmosphère romaine ou italique, attendue de l'œuvre du principal représentant de la *togata*, par des titres comme *Augur, Brundisinae, Compitalia, Megalensia, Omen* ; quant à l'activité juridique de Rome, d'autres titres tels que *Auctio, Crimen, Deditio, Depositum, Talio* nous la présentent comme mouvementée. Il y a des comédies qui semblent tourner autour de personnages qui ont un emploi humble (*Cinerarius, Promus*), qui semblent définis soit par un trait de caractère qui n'est pas positif (*Prodigus, Simulans, Temerarius*), soit par une circonstance vitale déterminante (*Emancipatus, Exceptus, Libertus, Proditus, Repudiatus, Suspecta*). Mais les plus frappant sans aucun doute, compte tenu surtout de leur fréquence, sont les titres qui font allusion à une relation familiale ou amicale. Ils nous introduisent aussi dans le cadre de la comédie bourgeoise à laquelle nous avait habitués la *palliata* et dont l'ambiance est maintenant romaine : *Aequales, Consobrini, Diuortium, Fratritiae, Mariti, Materterae, Priuignus, Sorores, Vopiscus*.

Nous arrivons ainsi au trait le plus frappant de la comédie d'Afranius, l'influence exercée par Ménandre et Térence. L'influence de Ménandre sur Afranius devait être si forte qu'elle avait déjà attiré l'attention de Cicéron : au début du *De finibus* (I, 7) en effet,

43. E. COURBAUD, *De comædia Togata*, cit., p. 36.

44. LÓPEZ, *Tog.*, p. 26.

45. Une excellente analyse du contenu des comédies d'Afranius à partir de leur titre peut être consultée chez H. BARDON, *Lit. lat. inc. I*, cit., p. 138 s.

l'orateur-philosophe signalait qu'il ne voyait pas le moindre inconvénient à prendre des théories d'autres auteurs, comme avaient l'habitude de le faire Ennius chez Homère et Afranius chez Ménandre. Quelques temps après, les contemporains d'Horace experts en littérature continuaient à penser de la même façon : *dicitur Afrani toga conuenisse Menandro* (*Epist.* II 1, 57). Mais c'est Macrobe qui nous donne l'information la plus satisfaisante à ce sujet⁴⁶ ; il signale, en effet, qu'Afranius lui-même dut faire face à de nombreuses attaques pour ses emprunts fréquents à Ménandre. Pour se défendre, il utilisa le prologue de sa comédie *Compitalia* :

. . . fateor, sumpsi non ab illo modo,
sed ut quisque habuit conueniret quod mihi,
quod me non posse melius facere credidi,
etiam a Latino. (v. 25-28 López)

La confession d'Afranius ne pouvait être plus transparente : il reconnaît avoir emprunté à l'œuvre de Ménandre tout ce qui lui a paru utile, ou ce qu'il ne se croyait pas capable d'améliorer ; pas seulement à Ménandre, mais à tout autre auteur, même latin.

De ce point de vue, sa ressemblance avec Térence peut apparaître comme surprenante car tout comme l'a été ce dernier, Afranius est accusé par ses contemporains de copier des dramaturges qui l'ont précédé ; et de la même manière également que Térence, l'auteur de *togatae* répond aussi aux critiques qui lui sont faites au moyen du prologue de ses comédies. Si nous comparons le fragment transmis par Macrobe avec les prologues de Térence, la similitude est évidente.

Dans ce sens, un autre fragment du prologue de la même comédie, conservé cette fois par Suétone dans sa *Vita Terenti* (p. 7 Wessner), revêt un intérêt spécial puisqu'Afranius y raconte, sans doute en réponse à ses détracteurs, qu'il préfère Térence à tous les autres auteurs de comédies. Il exprime cette idée dans ce vers :

Terenti numne similem dicent quempiam ? (v. 29)

Le ménandrisme de Térence, qui avait sans doute contribué en grande partie à ses échecs devant les foules romaines, ressurgissait

46. Plus tard Cassiodore (*De amic., prol.*) reprend l'information et la raconte à son tour de cette façon : *iterum in libro Saturn. Afranius togatar. scriptor in ea togata quae 'Compitalia' inscribitur, suis respondens detractoribus dicentibus eum de libro Menandri non solum sententias, sed uerba integra transsumpsisse, 'transsumpsi', inquit, 'sed ea quae melius me posse inuenire non credidi'.*

ainsi sous la plume de L. Afranius, d'une façon profondément étonnante et difficilement explicable mais apparemment avec succès. Bardon signale en effet très justement, et en se basant sur la grande quantité de titres que nous conservons des comédies d'Afranius, que « cette abondance implique une étonnante fécondité, et un réel succès auprès du public »⁴⁷.

Quant à la langue et à la métrique d'Afranius, Neukirch signalait déjà en 1833 que même si on ne trouve dans ses fragments rien qui certifie qu'ils soit empruntés à Térence, la langue et les mètres du premier ne sont guère différents de ceux du second⁴⁸. Cette idée a souvent été reprise dans les recherches postérieures. Cependant, dans une étude détaillée sur la langue d'Afranius, fondée sur le vocabulaire, Anna Pasquazi Bagnolini arrive à une conclusion différente. Après avoir trouvé non seulement un bon nombre d'*hapax* et de termes apparus pour la première fois chez Afranius, mais aussi une abondance de termes plautiniens, elle en déduit que, contrairement à ce que l'on pouvait espérer et à ce que l'on a parfois soutenu, la langue d'Afranius entretient des relations plus étroites avec celle de Plaute qu'avec celle de Térence⁴⁹. Cela nous fait donc penser que notre dramaturge, probablement aussi influencé par Ménandre que par Térence dans sa conception de la comédie, eut le bon sens de ne pas renoncer à Plaute en tant que modèle de l'expression linguistique, obtenant ainsi une combinaison qui dut contribuer à l'indiscutable succès que nous avons déjà signalé.

En ce qui concerne la métrique, il ne fait en revanche aucun doute qu'il soit proche de Térence, puisqu'il présente une majorité claire de sénaires, de septénaires, d'octonaires iambiques et de septénaires trochaïques, c'est-à-dire les mètres habituels du dialogue et du récit ; mètres qui pourraient correspondre aux *cantica* de Plaute et qui ne sont qu'une exception dans les fragments conservés aujourd'hui.

Les vers d'Afranius font immédiatement penser aux fragments de Cécilius Staius et aux comédies de Térence. Même si le petit nombre de ces vers, connus en grande partie à travers les citations rapides de grammairiens, ne permet pas une connaissance exacte des situations, des personnages ou des thèmes, une analyse attentive nous permet d'y trouver des restes d'un pénétrant caractère sentencieux. Or, il semble que cet aspect soit celui qui ait le plus attiré l'attention des

47. H. BARDON, *Lit. lat. inc. I*, cit., p. 138.

48. I.H. NEUKIRCH, *De fabula togata Romanorum...*, cit., p. 174.

49. A. PASQUAZI BAGNOLINI, *Note sulla lingua di Afranio*, Florence, 1977, p. 70-71.

auteurs latins, non grammairiens, qui nous transmettent et nous commentent quelques vers d'Afranius :

Apulée (*Apol.* 12) trouvait très élégante (*pereleganter*) cette sentence qui, comme nous le savons grâce à Nonius, était prononcée dans la comédie *Omen* :

Amabit sapiens, cupient ceteri (v. 219 López)

Pour sa part Aulu-Gelle (*XIII* 8, 1) considérait qu'Afranius avait formulé *eximie atque uerissime* cette opinion proverbiale sur l'origine de la sagesse ; opinion qui est curieusement exprimée dans une comédie, intitulée *Sellae* :

*Vsus me genuit, mater peperit Memoria ;
Sophiam uocant me Grai, uos Sapientiam* (v. 297-298 López)

Cicéron, enfin, allait jusqu'à citer par trois fois⁵⁰ la scène d'un père se réjouissant de la souffrance d'un fils qui regrettait son comportement dissolu :

*heu me miserum ! -- dum modo doleat aliquid, doleat
quidlibet.*
(v. 408)

Cicéron affirme que le dramaturge semble avoir tiré cette scène de la vie quotidienne (*e uita ductum ab Afranio*), ce qui nous fait évidemment penser à cette célèbre phrase d'un grand admirateur et connaisseur de Ménandre, Aristophane de Byzance : ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο⁵¹ ;

Mais ce qui surprend le plus c'est le calme et la réflexion avec lesquels semblent agir les personnages d'Afranius. Bon nombre de ses fragments mettent en scène quelqu'un qui médite sur lui-même ou explique à un autre personnage sa façon de se comporter ou les raisons qui le poussent à agir d'une façon particulière. Voici un bel exemple de comportement humanitaire qui nous rappelle évidemment l'*homo sum* de Térence :

*quanto facilius
ego, qui ex aequo uenio, adducor ferre humana humanitus*
(v. 288-289 López)

50. Cf. Cic., *Tusc.* IV 45 ; IV 55 ; *Att.* XVI 2, 3.

51. Syrianus, *In Hermog.* 2, 23 Rabe.

Sans nous attarder davantage sur l'examen des fragments, nous dirons que l'impression générale est que nous nous trouvons face à un type d'approche comique – très semblable à celui de la *palliata stataria* – transposée dans un cadre italique ou romain que l'on devine dans un bon nombre de titres, mais qu'il est plus difficile de découvrir dans les textes conservés. Tout comme dans le cas de Titinius, ou peut-être plus encore, le caractère proprement romain de la *togata* se situe toujours chez Afranius dans son aspect externe ; ce qui a changé d'un auteur à l'autre, c'est la façon de traiter la thématique et les situations du drame. Dans ce sens, les mots d'Ettore Paratore, grand spécialiste du théâtre latin, paraissent très appropriés : « L'interpretazione di Menandro in chiave di pensosa eticità raggiunge il culmine proprio in questo autore di togatae »⁵².

Quant à la survivance d'Afranius, il semble évident que sa manière raffinée d'aborder le fait comique en suivant les modèles de Ménandre et de Térence lui assura l'intérêt d'une série d'écrivains, à la différence de ce qui arriva, comme nous l'avons vu, à Titinius. En premier lieu Cicéron l'évoque et le cite au moins à six reprises⁵³ en employant généreusement le qualificatif d'*homo perargutus* (*Brut.* 167). C'est pour cette raison qu'il n'hésite pas à inclure par trois fois des textes d'Afranius dans ses écrits philosophiques. Un intéressant passage du *Pro Sestio* nous apprend d'autre part que la comédie *Simulans* d'Afranius fut représentée à Rome longtemps après la mort du dramaturge, et ce dans les *Ludi Apollinares* de l'année 57 av. J.-C. Horace, pour sa part, se lamente de la survivance à son époque des vieux poètes républicains parmi lesquels se trouve un Afranius que les contemporains du poète de Venouse prétendent élever à la hauteur de Ménandre (*Epist.* II 1, 57). L'historien Velleius Paterculus fait d'Afranius une des figures les plus importantes de la littérature latine d'époque républicaine et se réfère à lui dans deux de ses mentions des grands écrivains de Rome (I 17 ; II 3 s.). Quintilien, après avoir évoqué, dans son rapide résumé de la littérature latine, Plaute, Cécilius Staius et Térence comme des figures clés de la *palliata* (X 1, 99 s.), n'oublie pas de parler d'Afranius comme du représentant de la *togata* ; et ce malgré la critique – que nous avons déjà commentée plus haut – exercée contre le dramaturge au sujet de sa prétendue homosexualité.

52. E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milan, 1957, p. 200. Sur le ménandrisme dans la comédie latine, A. POCIÑA, « L'évolution vers le Ménandrisme. De la perte progressive d'originalité dans la comédie latine », *Cahiers du GITA* 9 (1996) 119-131.

53. Cic. *Att.* XVI 2, 3 ; *Brut.* 167 ; *Fin.* I 7 ; *Sest.* 117 s. ; *Tusc.* IV 45 ; IV 55.

Suétone, quant à lui, nous révèle qu'on jouait encore à l'époque de Néron, c'est-à-dire entre les années 54 et 68 ap. J.-C., une *togata* d'Afranius intitulée *l'Incendium* et dont le montage scénique était vraiment spectaculaire : « la comédie *togata* d'Afranius intitulée *L'incendie* fut représentée et on autorisa les acteurs à saccager et piller la maison qui était en proie aux flammes lors de la représentation même »⁵⁴. Telle est la dernière information que nous possédons sur une représentation ; cependant Aulu-Gelle (XIII 8, 1) et Apulée (*Apol.* 12) continueront à citer Afranius en termes élogieux, alors qu'Ausone (*Epigr.* 71) critiquera à nouveau la supposée pédérasie de notre auteur, en se fondant peut-être sur l'information de Quintilien.

Disons, en dernier lieu, que nous connaissons de nos jours une quantité non négligeable de fragments de *togatae* d'Afranius. Ces derniers sont dus à un grand nombre d'auteurs, grammairiens ou pas, qui le citent au long de toutes les époques : Varron, Cicéron, Probus, Suétone, Apulée, Aulu-Gelle, Festus, Charisius, Diomède, Donat, Nonius Marcellus, Servius, Ausone, Macrobe, Cledonius, Priscien, Cassiodore, Isidore de Séville, Paul Diacre⁵⁵.

Bibliographie :

Voir tous les travaux inclus chez Titinius.

Éditions :

O. RIBBECK, *Com.*, p. 193-266 ; LÓPEZ, *Tog.*, p. 91-150 ; A. DAVIAULT, *Comoedia togata. Fragments*, p. 141-252.

Études :

En plus des études générales dans Titinius, F. MARX, s. v. 5) *Afranius*, *RE* I, 1 (1983) col. 708-710, H. BARDON, *Lit. lat. inc.*, I (1952), p. 138-143 ; B. BADER, « Ein Afraniuspapyrus ? », *ZPE* 12 (1973) 270-276 ; J. DINGEL, « Bruchstück einer römischen Komödie auf einem Hamburger Papyrus (Afranius ?) », *ZPE* 10 (1973) 29-44 ; N. ZORZETTI, « Una citazione di Pacuvio in Afranio », *QTTA* 3 (1973) 71-75 ; A. POCIÑA, « Lucio Afranio y la evolución de la *fabula togata* », *Habis* 6 (1975) 99-107 ; A. PASQUAZI BAGNOLINI, *Note sulla lingua di Afranio*, Florence, 1977.

54. Suet. *Nero* 11.

55. Cf. LÓPEZ, *Tog.*, p. 95.

T. QUINCTIUS ATTA

En arrivant au dernier auteur de la *togata*, nous nous trouvons une fois de plus face à une pénurie d'informations qui rappelle le cas de Titinius. Grâce à Charisius (*Gramm.* I 241) nous savons que Varron, contemporain du dramaturge, considérait comme magistral son maniement de l'ἄθος, bien que nous ne le trouvions pas une seule fois cité dans son *De lingua Latina*. Horace lui consacre un rapide jugement négatif que nous commenterons plus tard ; Fronton, en revanche, une appréciation positive. Heureusement, face à ce manque d'intérêt de la part des écrivains, Jérôme lui consacre quelque attention dans sa *Chronique*, grâce à laquelle nous pouvons connaître avec précision la date de sa mort survenue à Rome en 77 av. J.-C. Il fut enterré à côté du second milliaire de la voie de Préneste⁵⁶. Quant à sa vie, même si nous ne savons rien de précis, il n'en est pas moins intéressant d'insister sur le fait que nous connaissons ses *tria nomina*, le *nomen* indiquant ici qu'il s'agissait d'un membre de la *gens Quinctia*, famille patricienne qui avait compté parmi ses membres de très importants représentants dans l'histoire de la Rome républicaine⁵⁷.

Les restes de son œuvre, qui ne fut probablement pas abondante, sont rares. Notre édition offre le petit nombre de 16 fragments, regroupant 21 vers ou parties de vers parmi lesquels 17 correspondent aux onze comédies suivantes : *Aedilicia*, *Aquae caldae*, *Conciliatrix*, *Gratulatio*, *Lucubratio*, *Materterae – siue Matertera –*, *Megalensia*, *Satura*, *Socrus*, *Supplicatio*, *Tiro proficiscens*. Les 4 vers restants nous sont parvenus sans indication sur la comédie à laquelle ils appartenaient⁵⁸.

Nous ne pouvons déduire que très peu de choses de ces rares restes dont le nombre, pour chaque titre, ne s'élève jamais à plus de deux ou trois vers. Cependant, ils nous démontrent au moins que la langue d'Atta n'intéressa pas de façon particulière les grammairiens, tout comme sa personne et son œuvre n'attirèrent pas non plus l'attention des écrivains. E. Paratore a signalé⁵⁹ que certains de ses titres sont identiques à ceux des *togatae* d'Afranius, fait qu'il interprète comme une preuve de la monotonie dans laquelle était

56. Jérôme, *Chron.* p. 77 Helm : *Titus Quinctius Atta scriptor togatarum Romae moritur sepultusque via Praenestina ad miliarium II.*

57. Cf. A. PIGANIOL, « Romains et Latins. I : La légende des Quinctii », *MEFR* (1920) 285-316.

58. LÓPEZ, *Tog.*, p. 28.

59. E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, cit., p. 201 s.

tombé ce type de comédie. En réalité il est indiscutable que T. Quinctius Atta ne représente que l'agonie de la *fabula togata*.

La survie de l'œuvre d'Atta paraît minime. De ses contemporains nous avons déjà rappelé que seul Varron le cite lorsqu'il le compare à Titinius et à Térence dans l'approche de l'ἥθος ; en revanche, Cicéron ne le considéra pas comme meilleur que Titinius, puisqu'il ne le nomme pas une seule fois. Au contraire, Horace, lui, mentionne le dramaturge : celui qui connaît la position de l'écrivain de Venouse envers les poètes archaïques peut conjecturer facilement de la façon dont Horace évoque T. Quinctius Atta :

*Recte necne crocum floresque plerambulet Attae
fabula si dubitem, clament periisse pudorem
cuncti paene patres... (Epist. II 1, 79 s.)*

Le fait qu'il y ait encore des personnes qui apprécient les comédies de Quinctius Atta paraît à Horace aussi incompréhensible que le fait de continuer à lire en pleine époque d'Auguste le *carmen Saliare*. Nous sommes donc devant une dure critique esthétique, formulée à moins d'un siècle d'écart avec la composition des *togatae* de notre auteur, mais qui nous indique en même temps que Quinctius Atta avait encore des partisans.

Avec la renaissance du goût archaïsant au II^e siècle ap. J.-C., on essaie de défendre le comique ancien. Fronton signale qu'Atta s'était distingué par un traitement approprié du langage des femmes⁶⁰. Alors qu'il le loue, il nous donne paradoxalement l'impression d'être en train de parler d'une œuvre déjà morte et oubliée.

Bibliographie :

Voir tous les travaux inclus chez Titinius.

Éditions :

O. RIBBECK, *Com.*, p. 188-193 ; LOPEZ, *Tog.*, p.151-158 ;
A.DAVIAULT, *Comoedia togata. Fragments*, p. 253-261 ;
T. GUARDÍ, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti*, p. 89-99.

60. Fronton, p. 57 Van den Hout (= 63 Naber) : *Nam praeter hos partim scriptorum animaduertas particulatim elegantis, Nouium et Pomponium et id genus in uerbis rusticanis et ioculariis, Attam in muliebribus.*

Études :

En plus des études générales dans Titinius, H. GUNDEL, s. v. 21) *T. Quinctius Atta*, *RE* XXIV (1963) col. 1009-1010 ; A. DAVIAULT, « Pour une édition critique de la *comoedia togata*. Présentation des fragments du poète Atta », *CEA* 1 (1972) 7-51 ; A. POCIÑA, « El teatro latino durante la generación de Sila », *Helmantica* 27 (1976) 293-314.

ANDRÉS POCIÑA – AURORA LÓPEZ
Université de Grenade

EPIGRAMMA E MIMO : IL « TEATRO » DI MARZIALE

par Alberto CANOBBIO

1. « Poétique du réel » : la formula con la quale Pierre Laurens¹ ritiene di poter sintetizzare il senso complessivo dell'operazione poetica compiuta da Marziale sembra effettivamente coglierne il tratto forse più caratteristico, vale a dire l'intenzione da parte del massimo epigrammatista latino di conferire piena dignità letteraria a una poesia che abbia per oggetto una rappresentazione realistica della vita quotidiana del proprio tempo. Su questo filone dell'opera di Marziale richiama autorevolmente l'attenzione anche Mario Citroni : « La parte più caratteristica della produzione di Marziale, e la ragione del suo successo, è l'epigramma comico-realistico su tipi e comportamenti sociali, che, muovendo da una finalità di intrattenimento divertente e pungente, viene a dare di fatto, nella vastità dell'opera, un quadro vivo e impietoso della società del tempo, rivelandone le molteplici assurdità e contraddizioni, quali si manifestano nei gesti e nei comportamenti dei diversi ceti sociali »².

Adottando una poetica « realistica » Marziale recepisce e asseconda una precisa istanza del pubblico, il quale, insofferente nei riguardi dei triti soggetti mitologici proposti dall'epica e dalla tragedia contemporanee, chiede alla poesia di essere in primo luogo un'interpretazione artistica delle proprie esperienze quotidiane. Sfruttando la sua versatilità di poeta e, sul piano prettamente letterario, i confini ancora piuttosto indistinti del genere, Marziale fa

1. P. LAURENS, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, 1989, p. 229.

2. M. CITRONI, *Marziale e la tradizione dell'epigramma latino*, introduzione a Marco Valerio Marziale, *Epigrammi*, saggio introduttivo e introduzione di M. Citroni, traduzione di M. Scàndola, note di E. Merli, I-II, Milano, 1996, vol. I p. 88, edizione da cui sono ricavati il testo latino e la traduzione italiana degli epigrammi di Marziale citati nel corso del presente contributo.

dell'epigramma uno strumento duttile e quindi perfettamente adatto per rappresentare la molteplicità del reale in tutta la sua varietà³.

Il carattere « aperto » del genere epigrammatico consente altresì a Marziale di attingere a più filoni di poesia realistica: infatti l'epigramma del poeta spagnolo, pur essendo per molti aspetti erede dell'epigramma satirico di Lucillio, autore greco attivo a Roma in età neroniana, deve molto anche alla tradizione giambica, che nella letteratura latina è per noi rappresentata soprattutto da Catullo, e a quella della satira; si tratta di apporti noti e già ampiamente studiati⁴.

Minore attenzione è stata invece riservata all'influsso del mimo e questo nonostante non pochi epigrammi attestino in maniera inequivocabile l'impiego – e l'apprezzamento – da parte di Marziale di tale genere teatrale: l'unico studio che affronti il tema è, a quanto mi risulta, la dissertazione di dottorato di George Gaffney⁵, una ricerca che propone una diligente ma spesso superficiale rassegna della documentazione e che, nel suo complesso, ha un'impostazione piuttosto dispersiva, fatto che nuoce anche all'efficacia delle conclusioni, non sempre del tutto convincenti; di contro, nelle opere di carattere generale, quali ad esempio, per il mimo, la fondamentale monografia di Hermann Reich, per Marziale, quella di John Sullivan, all'argomento viene invece dedicato uno spazio estremamente esiguo⁶.

Il rapporto tra l'epigramma comico-realistico e il mimo, considerando la mancanza di un'adeguata bibliografia specifica e, per altro verso, l'importanza del filone realistico nell'opera di Marziale,

3. Sarà proprio l'opera di Marziale, col suo successo, a imporre una canonizzazione, tanto che le caratteristiche dell'epigramma di Marziale diventeranno quelle dell'epigramma *tout court*; al riguardo vedi, da ultimo, M. Puelma, « Epigramma: osservazioni sulla storia di un termine greco-latino », *Maia*, 49, 1997, p. 189-213 spec. 203 s.

4. Per Marziale e Lucillio cf. W. BURNIKEL, *Untersuchungen zur Struktur des Witzepigramms bei Lukillios und Martial*, Wiesbaden, 1980; per Marziale e Catullo B.W. SWANN, *Martial's Catullus. The Reception of an Epigrammatic Rival*, Hildesheim-Zürich-New York, 1994, con ulteriore bibliografia; per i rapporti con la satira C.W. MENDELL, « Martial and the Satiric Epigram », *CPh*, 17, 1922, p. 1-20; H. SZELEST, « Martials satirische Epigramme und Horaz », *Altertum*, 9, 1963, p. 27-37; R.E. COLTON, *Juvenal's Use of Martial's Epigrams. A Study of Literary Influence*, Amsterdam, 1991; più in generale, sulla rappresentazione della realtà nella letteratura latina vedi M. CITRONI, « Musa pedestre », in G. CAVALLO, P. FEDELI, A. GIARDINA (dirr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, *La produzione del testo*, Roma, 1989, p. 311-341.

5. G.E. GAFFNEY, *Mimic Elements in Martial's Epigrammaton Libri XII*, Diss. Vanderbilt Univ., Nashville, Tennessee, 1976, 173 p. [microfilm].

6. H. REICH, *Der Mimus*, I-II, Berlin, 1903 (rist. Hildesheim-New York, 1974), vol. I p. 57-60; J.P. SULLIVAN, *Martial: the unexpected classic. A literary and historical study*, Cambridge, 1991, p. 112 s.

appare quindi come un ambito di ricerca promettente e meritevole di considerazione ; obiettivo del presente contributo sarà una messa a punto di tale questione.

2. Le testimonianze di cui disponiamo non consentono di definire in termini precisi la portata dell'influsso del mimo sull'epigramma di Marziale : troppo pochi e troppo brevi i frammenti mimici conservati – meri frustuli e talora addirittura lemmi isolati – per poter svolgere una soddisfacente analisi intertestuale⁷ ; troppo comuni e diffusi certi tipi comici – il *parasitus*, lo *scurra*, l'*heredipeta*, il medico assassino, il barbiere maldestro, la beona e altri ancora –, presenti in Marziale e nel mimo⁸, ma appartenenti anche alla tradizione della commedia, della satira e dell'epigramma stesso⁹. Di fatto si può essere sicuri di un rapporto diretto solo quando Marziale utilizza un termine appartenente al campo semantico che gravita attorno a *mimus* oppure quando menziona un personaggio che, da altre fonti o da Marziale stesso, sappiamo collegato a questo genere teatrale ; diversamente un eventuale influsso del mimo sarebbe difficilmente individuabile e tanto meno dimostrabile.

L'epigramma V 61 esemplifica bene questa situazione :

*Crispulus iste quis est, uxori semper adhaeret
qui, Mariane, tuae ? crispulus iste quis est ?
nescio quid dominae teneram qui garrit in aurem
et sellam cubito dexteriore premit ?*

7. I frammenti dei mimi latini e i *testimonia* relativi sono stati editi da M. BONARIA, *Romani Mimi*, Roma, 1965² (= Genova 1955) ; il più recente studio d'insieme sul mimo a Roma si deve a L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, 1988.

8. Cf. GAFFNEY, *o.c.*, p. 63-67 ; Cicu, *o.c.*, p. 57-60 ; 137 ; 143 ; 148 s. ; 162 ; 170 s. ; in particolare per lo *scurra* vedi P. SAGGESE, « Lo *scurra* in Marziale », *Maia*, 46, 1994, p. 53-59 ; per l'*heredipeta* L. CICU, « *Componere mimum* (Petr. *sat.* 117, 4) », *Sandalion*, 15, 1992, p. 103-141 spec. 124 s.

9. Sulla presenza di queste figure tipiche nella tradizione comico-satirica cf. F.J. BRECHT, *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms*, *Philologus Supplementband 22*, Heft 2, Leipzig, 1930, p. 45-49, medico e barbiere ; 66, beona ; P. EHRHARDT, *Satirische Epigramme auf Ärzte. Eine medizinhistorische Studie auf der Grundlage des XI Buches der Anthologia Palatina*, Diss. Erlangen-Nürnberg, 1974 ; D. SCHMID, *Der Erbschleicher in der Antike Satire*, Tübingen, 1951 ; H.-G. NESSELRATH, *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Berlin-New York, 1985 ; Ph. CORBETT, *The scurra*, Edinburgh, 1986 ; G. MAZZOLI, « Etimologia e semantica dello *scurra* plautino », in AA.VV., *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, Urbino, 1987, vol. II p. 73-92 ; G. GUASTELLA, *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa, 1988, p. 81-109 ; C. DAMON, « Greek parasites and Roman Patronage », *HSPH*, 97, 1995, p. 181-195.

per cuius digitos currit levis anulos omnis, 5
crura gerit nullo qui violata pilo ?
Nil mihi respondes ? « Uxoris res agit » inquis
« iste meae ». Sane certus et asper homo est,
procuratorem voltu qui praeferat ipso :
acrior hoc Chius non erit Aufidius. 10
O quam dignus eras alapis, Mariane, Latini :
te successurum credo ego Panniculo.
Res uxoris agit ? res ullas crispulus iste ?
res non uxoris, res agit iste tuas.

Chi è questo riccioluto che sta sempre appiccicato a tua moglie, Mariano ? Chi è questo riccioluto che bisbiglia non so cosa al delicato orecchio della padrona e si appoggia col gomito destro alla sua sedia ? Che a ogni dito rigira un leggero anello e non ha neppure l'ombra di un antiestetico pelo sulle gambe ? Non mi rispondi ? « E' uno » mi dici « che sbriga gli affari di mia moglie. » Certo è un uomo affidabile e dall'aspetto rude ; ha scritto in faccia che è un amministratore : Aufidio di Chio non sarà più solerte di lui. Saresti proprio adatto per gli schiaffi di Latino, Mariano : penso che sarai il successore di Pannicolo. Lui sbriga gli affari di tua moglie ? Affari, questo riccioluto ? Lui non sbriga gli affari di tua moglie, sbriga gli affari tuoi.

In quest'epigramma la critica ha giustamente riconosciuto la presenza dei caratteri protagonisti del cosiddetto « mimo dell'adulterio », un soggetto appartenente al repertorio del genere, nel quale una *callida nupta* (l'*uxor* del nostro testo) si fa beffe di uno *stupidus maritus* (Mariano) che tradisce con un *cultus adulter* (l'anonimo *crispulus*)¹⁰. Alla luce di questa intenzione allusiva si apprezzano maggiormente certe movenze « teatrali » del componimento, come l'accento nel distico di apertura a una sorta di beffardo tormentone (*crispulus iste quis est ?*), la presenza del discorso diretto, sia pure in bocca al poeta stesso (ma è sufficiente togliere

10. Cf. Ov. *tr.* II 497-500 *Quid, si scripsissem mimos obscena iocantes / qui semper vetiti crimen amoris habent, / in quibus adsidue cultus procedit adulter / verbaque dat stulto callida nupta viro ?* ; 505 s. *Cumque fefellit amans aliqua novitate maritum, / plauditur et magno palma favore datur* ; Sen. *contr.* II 4, 5 ; Iuv. 8, 196 s. ; SHA *Ant.* 29, 1-3 ; R.W. REYNOLDS, « The Adultery Mime », *CQ*, 40, 1946, p. 77-84 ; P.H. KEHOE, « The Adultery Mime Reconsidered », in D.F. BRIGHT - E.S. RAMAGE (edd.), *Classical Texts and Their Traditions. Studies in Honour of C.R. Trahman*, Chico, California, 1984, p. 89-106 ; Cicu, *o.c.*, p. 135-138 ; Id., *a.c.*, p. 130-132 ; E. MIGNOGNA, « Narrativa greca e mimo : il romanzo di Achille Tazio », *SIFC*, 89, 1996, p. 232-242 spec. 237 s.

l'inquis del v. 7 per trasformare quest'epigramma, metro a parte, in una scena di commedia o di mimo), o ancora il fatto che la *pointe* prenda spunto dalle parole dell'interlocutore (« *Uxoris res agit* » v. 7), sapientemente distorte in un malizioso *Wortspiel* (vv. 13 s.); va notato altresì il carattere « visivo » della descrizione del *crispulus*, del quale Marziale, con rapidi tratti, suggerisce posizione (vv. 3 s.) e aspetto (vv. 5 s.). Tanto pertinente quanto arguta è poi la menzione di Latino, attore mimico che faceva la parte del *cultus adulter*, e di Pannicolo, lo *stupidus* sua « spalla » e vittima sulla scena (vv. 11 s.)¹¹, al quale Mariano viene assimilato: il mimo, teatro-verità, smaschera una finzione perpetrata nella vita reale. Si tratta – è chiaro – di un passaggio cruciale per l'interpretazione del testo, senza il quale è lecito supporre che il rapporto col mimo, pure così stretto e rilevante per quanto concerne la struttura e il meccanismo comico del nostro epigramma, ben difficilmente sarebbe stato notato.

Ispirato al « mimo dell'adulterio » è anche l'epigramma XI 7 :

*Iam certe stupido non dices, Paula, marito,
ad moechum quotiens longius ire voles,
« Caesar in Albanum iussit me mane venire,
Caesar Circeios. » Iam strophæ talis abit.
Penelopæ licet esse tibi sub principe Nerva : 5
sed prohibet scabies ingeniumque vetus.
Infelix, quid ages ? aegram simulabis amicam ?
haerebit dominae vir comes ipse suae,
ibit et ad fratrem tecum matremque patremque.
Quas igitur fraudes ingeniosa paras ? 10
Diceret hystericam se forsitan altera moecha
in Sinuessano velle sedere lacu.
Quanto tu melius, quotiens placet ire fututum,
quæ verum mavis dicere, Paula, viro !*

11. Cf. Iuv. 6, 41-4 *Quid fieri non posse putes, si iungitur ulla / Ursidio ? si moechorum notissimus olim / stulta maritali iam porrigit ora capistro, / quem totiens textit perituri cista Latini ?* e *Schol. ad loc. CISTA LATINI qui totiens superveniente marito sub cista celatus est, ut in mimo* (una scena analoga in *Apul. met. IX 5 mulier callida... hominem [temerarium adulterum] dolio... dissimulanter abscondit*; vedi anche 23; 24). Latino era un celebre mimo, caro a Domiziano, che pare se ne servisse anche come delatore (*Suet. Dom. 15, 3*); sulla scena faceva coppia con Timele, l'adultera (*Mart. I 4, 5*; *Iuv. 1, 36*; *6, 66*; *8, 196 s.*) e, astuto burlone (*Mart. XIII 1-3 Nasutus sis usque licet... et possis ipsum tu deridere Latinum...*), si beffava di Pannicolo (*Mart. II 72, 3 s. os tibi percisum quanto non ipse Latinus / vilia Panniculi percutit ora sono*; *III 86, 3*, discusso *infra p. 00*). Marziale, che apprezzava l'arte scenica di Latino, ha commemorato la sua morte con un bell'epitaffio (*IX 28*).

Adesso certamente non dirai più, Paola, a quello stupido di tuo marito, tutte le volte che vorrai allontanarti per raggiungere il tuo amante : « Cesare mi ha dato appuntamento per stamattina alla villa d'Alba, Cesare mi ha invitata al Circeo » : ormai queste scuse sono finite. Puoi fare la Penelope sotto il principato di Nerva, ma il tuo prurito e la tua inveterata abitudine te lo impediscono. Poveretta, che farai ? Inventerai un'amica malata ? Avrai sempre alle costole tuo marito in persona che accompagnerà la sua signora e andrà con te dal fratello, dalla madre e dal padre. Quali imbrogli ti suggerisce la tua ingegnosità ? Un'altra adultera si farebbe passare per isterica e manifesterebbe il desiderio di un soggiorno ai bagni di Sinuessa. Ma come ti comporti meglio tu che, ogni volta che hai voglia di andare a scopare, preferisci dire a tuo marito, Paola, la verità !

Il triangolo amoroso è subito dichiarato, unitamente all'espressione « tecnica » (*stupido... marito* v. 1) che fa scattare il meccanismo allusivo. Ritroviamo qui la movenza del discorso diretto riferito (vv. 3 s.) e la presenza di una serie di domande rivolte direttamente al personaggio chiamato in causa dal poeta (vv. 7-10) ; tratto pertinente al mondo del teatro è anche l'insistenza sul tema dell'inganno (*strophæ* v. 4 ; *simulabis* v. 7 ; *fraudes* v. 10 ; *diceret... se* v. 11), argutamente sviluppato nella *pointe* (vv. 13 s.).

A un altro tipo di rapporto sessuale illecito, l'incesto tra madre e figlio, allude l'epigramma II 4, che è giocato sull'impiego in accezione sessuale dei termini « fratello » e « sorella » : *O quam blandus es, Ammiane, matri ! / quam blanda est tibi mater, Ammiane ! / fratrem te vocat et soror vocatur* vv. 1-3 ; *matrem, quae cupit esse se sororem, / nec matrem iuvat esse nec sororem* vv. 7 s. Il tema dell'incesto, motivo tradizionale del teatro tragico, era stato rielaborato in chiave comica dal mimo di età cesariana, che si era ispirato, in particolare, al paradigma della Fedra euripidea¹² ; in Seneca l'eroina chiede al figliastro di chiamarla « sorella » e l'uso eroticamente connotato di *frater* e di *soror* ricorre anche nel primo dialogo tra Circe ed Encolpio-Polieno, nel contesto del « mimo » crotoniate¹³. Non è quindi da escludere che

12. Cf. LABER. *Belonistria* v. 25 s. B. *domina nostra privignum suum / amat efflictim* ; questo soggetto era utilizzato anche dalla novellistica milesia, cf. Apul. *met.* X 2-12 ; Cicu, *o.c.*, p. 126-132.

13. Cf. Sen. *Phaedr.* 609-612 *Matris superbum est nomen et nimium potens : / nostros humilius nomen affectus decet ; / me vel sororem, Hyppolite, vel famulam voca, / famulamque potius : omne servitium feram* ; Petr. 127, 2 *Si non fastidis... feminam ornatam et hoc primum anno virum expertam, concilio tibi, o iuvenis, sororem. Habes tu quidem et fratrem [Gitona]... sed quid prohibet et sororem adoptare ?* ; Cicu, *a.c.*,

anche in questo caso Marziale abbia tenuto presente un intreccio appartenente al repertorio del mimo.

Un'ascendenza mimica è possibile anche per la figura dell'*ardalio*, il trafficone perennemente affaccendato¹⁴, che compare in due epigrammi di Marziale (II 7 ; IV 78) e che, a giudizio di Reich, era un personaggio tipico del mimo, simile al *Maccus* dell'atellana e al Pulcinella della tradizione teatrale italiana. Il filologo tedesco attribuisce la paternità di *Ardalio* a Filistione, mimografo greco attivo a Roma in età augustea, che riformò il mimo assimilandolo strutturalmente alla commedia nuova¹⁵. Nell'epigramma IV 78 l'*ardalio* è un vecchio che, ad onta dell'età, attende ogni mattina alla faticosa incombenza della *salutatio*¹⁶ ; in II 7, invece, è un *bellus homo*¹⁷ che si diletta in molteplici attività, ma con scarsi risultati :

*Declamas belle, causas agis, Attice, belle ;
historias bellas, carmina bella facis ;
componis belle mimos, epigrammata belle ;
bellus grammaticus, bellus es astrologus,
et belle cantas et saltas, Attice, belle ; 5
bellus es arte lyrae, bellus es arte pilae.
Nil bene cum facias, facias tamen omnia belle,
vis dicam quid sis ? Magnus es ardalio.*

Declami con garbo, tratti con garbo le cause, Attico ; scrivi storie garbate, poesie garbate ; son composti con garbo i tuoi mimi, con garbo gli epigrammi ; sei un garbato grammatico, un garbato astrologo ; canti con garbo, Attico, e con garbo danzi. Sei un garbato suonatore di cetra, un garbato giocatore di palla.

p. 136-139 ; sul "mimo" crotoniate vedi di recente G. Mazzoli, « Eumolpo multimediale », in AA.VV., *Ars narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di L. Pepe*, Napoli, 1996, p. 49-53.

14. Il tipo è descritto in Phaedr. II 5, 1-4 *Est ardalionum quaedam Romae natio, / trepide concursans, occupata in otio, / gratis anhelans, multa agendo nil agens, / sibi molesta et aliis odiosissima* ; vedi anche Sen. *tranq.* 12, 2-7, dove però non compare il termine *ardalio*.

15. Cf. Reich, *o.c.*, p. 423-562 spec. su *Ardalio* 436-453 ; Cicu, *o.c.*, p. 16 s. ; 114 s. ; Marziale menziona i mimi di Filistione come esempio di spettacolo spassoso in II 41, *15 mimos ridiculi Philistionis*.

16. Cf. v. 14 s. *Haec faciant sane iuvenes : deformius, Afer, / omnino nihil est ardalione sene*.

17. Il damerino dall'eleganza raffinata, frequente oggetto di scommi nella tradizione comico-satirica, cf. e.g. Mart. I 9, con il commento di M. CITRONI, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber primus*. Introduzione, testo, apparato critico e commento, Firenze, 1975, ad loc.

Non v'è niente che tu faccia bene, eppure fai tutto con garbo.
Vuoi che ti dica che cosa sei ? Sei un grand'armeggiatore.

Tra i diversi generi letterari in cui si cimenta Attico, con tutta probabilità un personaggio fittizio, compaiono il mimo e l'epigramma, significativamente giustapposti a ridosso di cesura in *dispositio* chiastica con *belle* (v. 3) ; tale contiguità, che la stilizzazione pone ancor più in risalto, sembra una prolessi del passaggio, che si realizza all'altezza del *fulmen in clausola*, della figura dell'*ardalio* dal mimo all'epigramma.

Il tratto del *bellus homo* si riconosce anche nel protagonista dell'epigramma VI 44, Calliodoro, uno *scurra* che, a torto, si considera assai spiritoso :

*Festive credis te, Calliodore, iocari
et solum multo permaduisse sale.
Omnibus adrides, dicteria dicis in omnis ;
sic te convivam posse placere putas. 5
At si ego non belle, sed vere dixero quiddam,
nemo propinabit, Calliodore, tibi.*

Tu credi che siano di buon gusto, Calliodoro, i tuoi scherzi, e di essere tu l'unica persona di spirito. Ridi con tutti, hai da dire su tutti : pensi così di poter essere un gradevole commensale. Se io però dirò una cosa, non elegante, ma vera, nessuno, Calliodoro, berrà alla tua salute.

Tra le numerose espressioni appartenenti al campo semantico del *ridiculum* presenti nel testo, di particolare interesse è *dicteria*, lemma attestato nell'atellana, dove doveva essere d'uso comune, in Laberio, in un passo dell'Ὀνος λύρας varroniano¹⁸ e che pare etimologicamente

18. Cf. Macr. *Sat.* II 1, 14 *Novius vero Pomponiusque iocos non raro dicteria nominant* ; Laber. v. 181 s. B. *dictabolaria <iste>, immo dicteria / potius quam dicta confingit <mimis suis>*, con le note *ad loc.* (p. 129 s.) ; Varro *Men.* 352-355 B. (= 368 s. ; 349 s. C.) *neque orthopsalticum attulit psalterium / quibus sonant in Graecia dicteria / ut comici | nothidi | scenatici / qui fabularum conlocant exordia / valete et me palmulis producite* (secondo la ricostruzione di Cèbe, i *fr.* 353 s. dell'edizione Bücheler [*ut comici... exordia*] appartengono a un altro contesto e precisamente alla parte iniziale della menippea, mentre i *fr.* 352 ; 355 B. vanno collocati alla fine del testo, di cui il *fr.* 355 B. sarebbe appunto l'*explicit*, cf. J.-P. CÈBE, *Varron, satires ménippées*, édition, traduction et commentaire, Rome, 1990, vol. IX p. 1470 ; 1478 s., testo ; 1492-1496 ; 1544-1547, commento).

accostabile a *deikterifj*, vocabolo che in Polibio denota una *mima*¹⁹. La presenza di questo termine, che, stando almeno alla documentazione in nostro possesso, sembra avere una precisa connotazione teatrale, potrebbe essere una spia dell'intenzione da parte di Marziale di assimilare Calliodoro alle figure dei buffoni vittime di salaci beffe nei generi teatrali minori, vale a dire al *Maccus* dell'atellana e allo *stupidus* del mimo.

Il carattere sfuggente della presenza del mimo negli epigrammi di Marziale risulta confermato dall'analisi del cosiddetto *liber de spectaculis*, resoconto cortigiano dei giochi offerti da Tito in occasione dell'inaugurazione dell'anfiteatro flavio (80 d.C.). Numerosi epigrammi descrivono spettacoli di soggetto mitologico dall'esito per lo più cruento (in questi casi i protagonisti erano dei condannati a morte): l'accoppiamento di Pasifae con il toro (*spect.* 5); la crocifissione di Laureolo, paragonata al supplizio di Prometeo (*spect.* 7); la morte di Dedalo, sbranato da un orso (*spect.* 8); l'apoteosi di Ercole a cavallo di un toro (*spect.* 16; 16b); Orfeo ucciso da un orso insensibile al suo canto (*spect.* 21; 21b); Leandro risparmiato dalle acque dell'Ellesponto (*spect.* 25; 25b); la danza marina delle Nereidi (*spect.* 26). Si tratta, con tutta probabilità, di adattamenti di *pièces* di successo proposte dal mimo e dal pantomimo coevo, delle quali tuttavia, eccezion fatta per il *Laureolus*²⁰, non sappiamo nulla di più preciso²¹.

19. Cf. Polyb. XIV 11, 4 Καίτοι Μνησις μὲν αὐλητρὶς καὶ Μύρτιον δὲ μία τῶν ἀποδεδειγμένων καὶ κοινῶν δεικτηριάδων.

20. Il *Laureolus* era un mimo di Catullo, autore vissuto al tempo di Caligola, che rappresentava le vicende di un brigante condannato alla crocifissione; era una *pièce* truculenta e spettacolare, che richiedeva al protagonista una particolare agilità, cf. Iuv. 8, 187 s. *Laureolum velox etiam bene Lentulus egit, / iudice me dignus vera cruce*; Suet. *Cal.* 57, 4 *cum in Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scena abundavit*; Tert. *adv. Val.* 14, 4 *nec habens supervolare Crucem... quia nullum Catulli Laureolum fuerit exercitata*; vedi anche Ios. Flav. *ant. Iud.* XIX 94. Marziale menziona Catullo mimografo in V 30, 3 *facundi scaena Catulli* e probabilmente anche in XII 83 quando, definendo la portata dei motteggi del *derisor* Fabiano sugli erniosi, afferma: *quantum nec dicerent duo Catulli* (v. 4). Per un profilo di Catullo mimografo vedi L. DURET, « Dans l'ombre des plus grands: II. Poètes et prosateurs mal connus de la latinité d'argent », *ANRW*, II 32.5, 1986, p. 3222-3225, cui rimando per ulteriore bibliografia.

21. Spettacoli che proponevano accoppiamenti osceni sul tipo di quello di Pasifae non dovevano essere infrequenti: quest'episodio del ciclo cretese, insieme a quello, anch'esso cruento, della caduta di Icaro (un epigramma di Marziale, si noti, riguarda la morte di Dedalo) figurava *inter pyrricharum argumenta* al tempo di Nerone (Suet. *Nero* 12; sul rapporto tra la pirrica, antica danza d'armi cretese, e il mimo cf. Cicu, *o.c.*, p. 67; 190); celebre è poi l'accoppiamento con una donna condannata *ad bestias* cui si sottrae il protagonista del romanzo di Apuleio (*Apul. met.* X 29-34; in quest'occasione, nel programma degli spettacoli, l'esecuzione della condanna era preceduta da una

3. Esplicite allusioni al mimo ricorrono in vari testi di carattere programmatico nei quali Marziale, muovendosi tra il paragone e la metafora, evidenzia le affinità tra l'epigramma e il mimo, forma d'intrattenimento che godeva di grande successo presso il pubblico, allo scopo di accreditare la sua poesia comico-realistica ; si tratta di passi importanti per la definizione della poetica del nostro autore, anche perché il mimo risulta l'unico genere letterario estraneo alla tradizione epigrammatica al quale Marziale dichiara di rifarsi.

I epist. [1] Spero me secutum in libellis meis tale temperamentum ut de illis queri non possit quisquis de se bene senserit, cum salva infimarum quoque personarum reverentia ludant ; quae adeo antiquis auctoribus defuit ut nominibus non tantum veris abusi sint, sed et magnis. [2] Mihi fama vilis constet et probetur in me novissimum ingenium. [3] Absit a iocorum nostrorum simplicitate malignus interpret nec epigrammata mea scribat : inprobe facit qui in alieno libro ingeniosus est. [4] Lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam, excusarem, si meum esset exemplum : sic scribit Catullus, sic Marsus, sic Pedo, sic Gaetulicus, sic quicumque perlegitur. [5] Si quis tamen tam ambitiose tristis est ut apud illum in nulla pagina Latine loqui fas sit, potest epistola vel potius titulo contentus esse. [6] Epigrammata illis scribuntur qui solent spectare Florales. [7] Non intret Cato theatrum meum, aut si intraverit, spectet. [8] Videor mihi meo iure facturus si epistolam versibus clusero :

*Nosses iocosae dulce cum sacrum Florae
festosque lusus et licentiam volgi,
cur in theatro, Cato severe, venisti ?
an ideo tantum veneras, ut exires ?*

Graecanicam pyrricham [29] e dal mimo del "Giudizio di Paride" [30-33] ; al riguardo vedi Cicu, *o.c.*, p. 189-194 e, per una contestualizzazione storica di questo tipo di spettacolo, B. ZUCHELLI, « *Mimus halucinator...* il teatro-spettacolo del II secolo », in AA.VV., *Storia letteratura e arte a Roma nel secondo secolo dopo Cristo*, Atti del Convegno, Mantova, 8-9-10 ottobre 1992, Firenze, 1995, p. 295-319). Gli epigrammi di Marziale su Leandro e sulle Nereidi sono le prime testimonianze di mimo acquatico, chiamato dagli studiosi "tetimimo" o "idromimo", una forma di spettacolo d'origine siriana attestata ancora nella tarda antichità (la bibliografia sull'argomento è raccolta da Zucchelli, *a.c.*, p. 317 n. 106). Per i mimi e i pantomimi descritti nel *liber de spectaculis* vedi F. DELLA CORTE, "*Gli spettacoli*" di Marziale, tradotti e commentati, Genova, 1986, p. 12 s. (rist. di precedenti edizioni, *ibid.*, 1946 e 1969, ora con il testo di U. CARRATELLO, *M. Valerii Martialis. Epigrammaton Liber*. Introduzione e testo critico, Genova, 1980) ; G. MORETTI, « L'arena, Cesare e il mito : appunti sul *De spectaculis* di Marziale », *Maia*, 44, 1992, p. 55-63.

Spero d'aver rispettato nei miei libri tale misura da non potersene lagnare alcuno che abbia la coscienza pulita, perché vi si scherza senza mai mancare di rispetto nemmeno alle persone d'infimo rango ; rispetto di cui gli antichi scrittori erano talmente privi da far uso di nomi non solo autentici, ma anche illustri. Non vorrei la fama a così caro prezzo : lo spirito sia l'ultima dote da apprezzare in me. Stia alla larga dalla franchezza delle mie facezie chi interpreta malevolmente questi epigrammi e non li riscrive : è un disonesto chi esercita la propria arguzia sui libri altrui. Della scabrosità e della crudezza delle espressioni, vale a dire dello stile proprio degli epigrammi, io me ne scuserei se fossi il primo a darne l'esempio : così scrive Catullo, così Marso, così Pedone, così Getulico, così chiunque viene letto da cima a fondo. Se qualcuno tuttavia è così affettatamente pudico da non ammettere che si possa chiamar le cose col loro nome in alcuna pagina, può accontentarsi di questa premessa o, meglio ancora, del titolo. Gli epigrammi si scrivono per quelli che son soliti assistere alle feste di Flora. Non entri Catone nel mio teatro o, una volta entrato, assista allo spettacolo. Mi pare che rientri nei miei diritti chiudere questa premessa con dei versi :

Se conoscevi i riti cari alla gaia Flora,
 gli allegri scherzi e gli eccessi della folla,
 perché sei venuto a teatro, austero Catone ?
 O eri venuto soltanto per poterne uscire ?

Nell'epistola in prosa premessa al suo primo libro di epigrammi Marziale, con un atteggiamento tra il programmatico e l'apologetico, afferma il carattere inoffensivo della sua poesia, che si fa beffe solo di personaggi fittizi²², e ne giustifica la scabrosità delle situazioni e la crudezza del linguaggio con il richiamo alla tradizione epigrammatica e a quella del mimo, cui allude tramite la menzione dei *Floralia* e di Catone Uticense²³, arrivando in conclusione a definire la sua opera, che

22. Celebre al riguardo X 33, 9 s. *Hunc servare modum nostri novere libelli, / parcere personis, dicere de vitiis* ; vedi anche III 99, 1-3 *Irasci nostro non debes, Cerdo, libello : / ars tua, non vita, est carmine laesa meo. / Innocuos permittite sales.*

23. A Roma il mimo era istituzionalmente legato alla festa di Flora, dea italica della vegetazione, che si svolgeva dal 28 aprile al 3 maggio ; i primi cinque giorni erano dedicati ai *ludi scaenici*, costituiti da rappresentazioni di spettacoli mimici che si concludevano con l'attesissima *nudatio mimarum* (Ov. *fast.* IV 946 *scaena ioci morem liberioris habet* ; V 347 s. *scaena levis decet hanc : non est, mihi credite, non est / illa cothurnatas inter habenda deas* ; Auson. *ecl.* 16, 25 s. G. *nec non lascivi Floralia laeta theatri, / quae spectare volunt, qui voluisse negant*), l'ultimo a dei curiosi giochi circensi nei quali capre e lepri sostituivano gli animali feroci (Ov. *fast.* V 371-374 ; Mart. VIII 67, 4) e al posto dei gladiatori combattevano delle prostitute (Iuv. 6, 249-

intende rappresentare in modo scherzoso il costume della Roma del tempo, con una significativa ed eloquente metafora : *theatrum meum*²⁴.

Il mimo viene chiamato in causa al momento della scelta del destinatario, un gesto sempre indicativo di alta consapevolezza letteraria²⁵, che qui si compone di un duplice movimento : elezione del pubblico gradito, i tolleranti frequentatori degli allegri *Floralia*, e repulsione del pubblico sgradito, gli austeri emuli di Catone, a meno che non rinuncino a una severità che l'epigramma posto in calce all'epistola insinua essere soprattutto una forma di esibizionismo²⁶. L'identità di destinazione presuppone una similarità della proposta poetica e si lascia interpretare anche come un augurio che l'epigramma di Marziale possa riscuotere un successo di analoghe proporzioni.

L'appello al mimo, genere notoriamente lascivo, anche per definizione²⁷, rappresenta poi l'argomento più consistente per quanto

251). Una volta, secondo un famoso aneddoto, a causa della presenza in teatro di Catone Uticense, severo moralista, gli spettatori esitavano a chiedere la *nudatio* ; a quel punto Catone, informato del loro imbarazzo, si allontanò per consentire che il mimo avesse la conclusione consueta (Val. Max. II 10, 8 ; Sen. *epist.* 97, 8). Sui *Floralia* cf. Varro *rust.* I 2, 6 ; Ov. *fast.* IV 945-949 ; V 183 s. spec. 277-295 ; 327-334 ; 347-354 ; 371-374 ; Lact. *inst.* I 20, 5-10 Cicu, *o.c.*, p. 25-31.

24. La metafora del "teatro" di Marziale è stata ripresa da Marius Mercator (V d. C.) nella sua invettiva contro l'eretico Giuliano di Eclano (*Liber subnotationum in verba Iuliani = PL XLVIII*) : IV 1 (c. 126 s.) *Erubescere, infelicissime, in tanta linguae scurrilis, vel potius mimicae, obscenitate. Vulgares tu dignus audire acclamationes : "Unus tu, unus Philistion, unus Latinorum Lentulus, unus tibi Marullus comparandus"* [tre celebri mimi, cf. Hier. *adv. Rufin.* II 20, 16 e, per Filistione, anche *supra* p. 00] : *namque Martialis et Petronii solus ingenia superasti* ; V 1 (c. 133) *Eleganter scurra loqueris more tuo, et more quo theatrum Arbitri Valeriique detrusti* ; anche in questo caso il mimo e l'epigramma di Marziale sono associati in ragione della loro propensione per l'oscenità e come ulteriore termine di paragone viene menzionato il *Satyricon* di Petronio, altra opera che risente profondamente dell'influsso del mimo, cf. J.P. SULLIVAN, *The "Satyricon" of Petronius : A Literary Study*, London, 1968, p. 112-114 ; 219-225 ; Cicu, *a.c.*, con discussione della bibliografia precedente (p. 107-110) ; C. PANAYOTAKIS, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden, 1995.

25. Cf. e.g. Hor. *carm.* III 1-4 ; Ov. *am.* II 1, 3-6 ; Mart. V 2, 1-5 ; XI 2, discusso *infra* p. 00 ; 16, 1-4.

26. Il lettore severo e ostile è presentato come un *Cato* anche in Phaedr. IV 7, 21-4 *Quid ergo possum facere tibi, lector Cato, / si nec fabellae te iuvant nec fabulae ? / Noli molestus esse omnino litteris, / maiorem exhibeant ne tibi molestiam* ; Petr. 132, 15 v. 1 s. *Quid me constricta spectatis fronte Catones, / damnatisque novae simplicitatis opus ?* ; per quanto riguarda Marziale vedi ancora X 20 (19), 21 e XI 2, discusso *infra* p. 00 ; P. PECCHIURA, *La figura di Catone Uticense nella letteratura latina*, Torino, 1965, p. 98-100.

27. Cf. Diom. *GLK* I 491, 13 s. *Mimus est sermonis cuius libet <imitatio et> motus sine reverentia, vel factorum et <dictorum> turpium cum lascivia imitatio ; a Graecis ita definitus, μῖμος ἔστιν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα*

riguarda l'apologia della scurrilità²⁸. Secondo Marziale lo stile epigrammatico è caratterizzato da una franca libertà di linguaggio, della quale si dice pronto a scusarsi se non fosse confortato dall'esempio di illustri predecessori ; tuttavia, se la *lascivia* fosse effettivamente una componente costitutiva e necessaria del genere epigrammatico, facente parte cioè del suo statuto letterario, non ci sarebbe bisogno di scuse né tantomeno del ricorso all'*auctoritas* : in realtà l'epigramma ammette anche l'oscenità, ma solo raramente vi ricorre e, d'altra parte, negli *auctores* dichiarati da Marziale, a giudicare almeno da quanto conosciamo della loro produzione epigrammatica, l'oscenità è sì presente, ma come forma estrema di attacco personale e non come elemento di realismo. Nelle giustificazioni addotte da Marziale si può dunque cogliere, in filigrana, la sua strategia poetica intesa a riconfigurare la vasta e varia tradizione epigrammatica in funzione realistica, perseguendo *veritas, simplicitas* e *Latine loqui*.

Ora, a ben vedere, una forma letteraria che assume come oggetto tutti gli aspetti della realtà quotidiana, anche i più sordidi, e sceglie come forma espressiva un linguaggio libero e schietto, chiamando le cose con il loro nome e rifuggendo da eufemismi e da censure²⁹, trova nel panorama culturale di età flavia un termine di confronto più vicino, univoco e facilmente comprensibile per il pubblico negli spettacoli mimici piuttosto che nella tradizione letteraria dell'epigramma stesso. Non a caso quando in seguito Marziale tornerà a difendere il carattere lascivo dei suoi versi non nominerà più autori di epigrammi, bensì il mimo, costantemente, e, occasionalmente, altre forme espressive.

Nell'epigramma I 4, il primo indirizzato a Domiziano, *ensor perpetuus*, il poeta prega l'imperatore, che già ha tollerato i tradizionali lazzi dei *carmina triumphalia* (v. 3), di riservare ai suoi carmi la stessa benevola condiscendenza che dimostra quando assiste agli spettacoli

περιέχων. *Mimus dictus* παρὰ τὸ μίμεισθαι *quasi solus imitetur, cum et alia poemata idem faciant : sed solus quasi privilegio quodam quod fuit commune possedit.*

28. Il mimo gioca questo ruolo già nell'elegia ovidiana ad Augusto, cf. spec. tr. II 514-520 *Scaenica vidisti lentus adulteria. / Scribere si fas est imitantes turpia mimos, / materiae minor est debita poena meae. / An genus hoc scripti faciunt sua pulpita tutum, / quodque licet mimis scena licere dedit ? / Et mea sunt populo saltata poemata saepe, / saepe oculos etiam detinere tuos.*

29. Al riguardo vedi anche Mart. XI 20, dove un epigramma osceno di Augusto è ritenuto un esempio di *Romana simplicitas* (v. 10). Le espressioni utilizzate da Marziale in I *epist.* 3-5 denotano un'opzione di poetica realistica anche in Petr. 132, 15 v. 2 *novae simplicitatis opus ; Priap.* 3, 9 s. *simplicius multo est "da pedicare" Latine / dicere.*

mimici e lo invita a non sospettare di una poesia che scherza senza offendere nessuno e non rispecchia lo stile di vita del suo autore³⁰.

In I 35, epigramma successivo al primo testo osceno presente nel libro, Marziale, assimilando la sua poesia a una serie di realtà che, per loro natura, prevedono e richiedono un certo tasso di oscenità, afferma che un contenuto pruriginoso pertiene al genere epigrammatico non meno che la virilità ai mariti, la licenziosità ai carmi nuziali, la nudità ai ludi florali (*Quis Floralia vestit?* v. 8; si allude alla *nudatio mimarum*), l'impudicizia alle meretrici. E' una vera e propria *lex carminis* (v. 10), collegata alla natura stessa dell'epigramma; si tratta perciò di un elemento irrinunciabile, anche perché niente è peggio che contraddire la propria natura: *nec castrare velis meos libellos: / Gallo turpius est nihil Priapo* vv. 14 s.

In III 86 il mimo, come nell'epistola prefatoria, è l'unico termine di confronto:

*Ne legeres partem lascivi, casta, libelli,
praedixi et monui: tu tamen, ecce, legis.
Sed si Panniculum spectas et, casta, Latinum, –
non sunt haec mimis improbiora, – lege.*

Non leggere questa parte del licenzioso libretto, t'avevo detto e ripetuto, casta lettrice, e invece tu, ecco, la stai leggendo. Ma se, casta lettrice, vai a vedere Pannicolo e Latino, i miei versi non sono più osceni dei loro mimi: leggila pure.

Il testo allude al precedente epigramma 68 che segna l'inizio di una sezione contenente poesie licenziose e oscene; Marziale aveva invitato le donne morigerate a non procedere oltre nella lettura del *libellus*, ma,

30. Cf. v. 5 s. *Qua Thymelem spectas derisoremque Latinum, / illa fronte precor carmina nostra legas* (per Timele e Latino cf. *supra* n. 11); 7 s. *Innocuos censura potest permittere lusus: / lasciva est nobis pagina, vita proba*. Il motivo della distinzione tra la pagina e la vita è utilizzato da Marziale anche nell'epitaffio per il mimo Latino: IX 28, 5-7 *Sed nihil a nostro sumpsit mea vita theatro / et sola tantum scaenicus arte feror: / nec poteram gratus esse domino sine moribus esse*, dove il *dominus* è Domiziano. Sul suo programma di restaurazione della moralità e in particolare sulla sua censura a vita vedi T.V. Buttrey, « Domitian's Perpetual Censorship and the Numismatic Evidence », *CJ*, 71, 1975, p. 26-34; F. GRELLE, « La 'correctio morum' nella legislazione flavia », *ANRW*, II 13, 1980, p. 341-365; J. GARTHWAITE, « Martial, Book 6, on Domitian's Moral Censorship », *Prudentia*, 22, 1990, p. 13-22; B.W. JONES, *The Emperor Domitian*, London-New York, 1992, p. 106 s.

come egli stesso aveva maliziosamente previsto, il suo consiglio non è stato accettato³¹.

Una conferma dell'importanza, apologetica e programmatica, del richiamo al mimo per quanto riguarda il motivo della *lascivia* è fornita dall'epistola prefatoria al libro VIII il quale, essendo, come già il V, indirizzato ufficialmente a Domiziano, censore a vita e moralizzatore del costume³², per riguardo nei confronti dell'illustre dedicatario non contiene oscenità. L'autocensura che Marziale si impone è presentata infatti come una rinuncia a un tratto « mimico » dell'epigramma :

VIII *epist.* 4 *Quamvis autem epigrammata a severissimis quoque et summae fortunae viris³³ ita scripta sint ut mimicam verborum licentiam adfectasse videantur, ego tamen illis non permisi tam lascive loqui quam solent.*

D'altra parte, benché epigrammi siano stati composti dagli uomini più austeri e della più elevata condizione con uno stile che sembra volere emulare quello sfrenato dei mimi, tuttavia io non ho consentito che essi si esprimessero con la consueta scurrilità.

Il concetto è ribadito nell'epigramma che apre la raccolta, nel quale ricorre, come già in I *epist.* 6 s., il motivo della « scelta di campo », ora non più relativa al pubblico bensì, per così dire, al nume tutelare del *libellus* : VIII 1, 3 s. *Nuda recede Venus ; non est tuus iste libellus : / tu mihi, tu Pallas Caesariana, veni.* Non sorprende la scelta di Minerva, dea prediletta da Domiziano³⁴, più interessante invece il fatto che la divinità ricusata non sia *tout court* Venere, emblema dell'eros e tradizionale avversaria della vergine guerriera, ma una *nuda Venus*, connotazione che, pensando alla licenziosità degli spettacoli mimici e

31. Cf. III 68, 1-4 *Huc est usque tibi scriptus, matrona, libellus. / Cui sint scripta rogas interiora ? Mihi. / Gymnasium, thermae, stadium est hac parte : recede. / Exuimur : nudos parce videre viros ; 11 s. Si bene te novi, longum iam lassa libellum / ponebas, totum nunc studiosa leges.* Per i mimi Latino e Pannicolo cf. *supra* n. 11.

32. Cf. *supra* n. 30.

33. Marziale potrebbe alludere ad Augusto e a Lucano, dei quali cita dei versi epigrammatici licenziosi, rispettivamente in XI 20, 3-8 e in X 64, 6, oltre che al suo *auctor* Lentulo Getulico, console nel 26 d.C. e legato della Germania Superiore (cf. Duret, *a.c.*, p. 3171-3175 ; Sullivan, *o.c.*, p. 99 s.), e, verosimilmente, ad altri uomini illustri non identificabili (un lungo elenco di senatori e letterati famosi che composero per diletto carmi lascivi si legge in Plin. *epist.* V 3, 3-6 ; vedi anche IV 14, 4).

34. Cf. Suet. *Dom.* 15, 3 *Minervam, quam superstitiose colebat* ; Dio LXVII 1, 2 ; J.-L. GIRARD, « Domitien et Minerve : une prédilection impériale », *ANRW*, II 17.1, 1981, p. 233-245.

alla *nudatio* finale, pare intesa a suggerire un accostamento alla *iocosa Flora* di *I epist.* v. 1³⁵. In tal caso il cambiamento di posizione di Marziale a proposito della *lascivia* e del mimo risulterebbe enfatizzato al massimo grado perché, tramite l'allusività, verrebbero posti in comunicazione due contesti programmatici che al riguardo esprimono messaggi diametralmente opposti³⁶.

Dopo la morte di Domiziano, Marziale abbandona quest'impostazione, chiaramente opportunistica e cortigiana, tanto che il libro XI, il primo pubblicato sotto il regno di Nerva, è all'insegna della licenza più sfrenata e si può considerare senz'altro il più osceno dell'intero *corpus* epigrammatico³⁷. Questo libro segna il ritorno di Marziale alla linea di poetica illustrata nella prima epistola prefatoria, testo al quale, significativamente, allude l'epigramma XI 2, il primo di carattere programmatico presente nella raccolta :

*Triste supercilium durique severa Catonis
frons et aratoris filia Fabricii
et personati fastus et regula morum
quidquid et in tenebris non sumus, ite foras.
Clamant ecce mei « Io Saturnalia » versus : 5
et licet et sub te praeside, Nerva, libet.
Lectores tetrici salebrosum ediscite Santram :
nil mihi vobiscum est : iste liber meus est.*

Cipiglio severo e fronte accigliata dell'austero Catone, figlia di quel campagnolo di Fabrizio, maschere di ipocrisia e codice morale, e tutto quello che nelle tenebre noi non siamo, sgombrate ! Ecco che dai miei versi si leva un grido : « Evviva i Saturnali ! ». E' permesso e, sotto il tuo governo, Nerva, è ben accetto. Lettori severi, imparatevi a memoria quel mattone di Santra ; io non ho niente da spartire con voi : questo libro è tutto mio.

35. Le due divinità fanno coppia in Lucr. V 737-740, dove, nel corteggio della primavera, Venere segue Amore e Flora suo figlio Zefiro ; sul legame tra Flora e Venere vedi anche AL 3, 112 s. Sh. B. [*Carmen contra paganos*] *sola tamen gaudet meretrix te consule Flora, / ludorum turpis genetrix Venerisque magistra ; GLK VIII 241, 30 FLORALIA festa Florae deae, ministrae Veneris.*

36. Cf. spec. *I epist.* 4 *Lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam* in rapporto a *VIII epist.* 4 *non permisi tam lascive loqui quam solent* e *I epist.* 6 *Epigrammata illis scribuntur qui solent spectare Florales* in rapporto a *VIII 1, 3 Nuda recede Venus.*

37. Cf. XI 15, 1-4 *Sunt chartae mihi quas Catonis uxor / et quas horribiles legant Sabinae : / hic totus volo rideat libellus / et sis nequior omnibus libellis.*

Il ritorno alla poesia giocosa e licenziosa viene dichiarato riprendendo la metafora del « teatro » dell'epigramma, teatro nel quale, come detto, va in scena il mimo. L'epigramma XI 2 appare come la continuazione di I *epist.* 7 *Non intret Cato theatrum meum, aut si intraverit, spectet*; Catone, costantemente accigliato, ora è entrato nel teatro di Marziale il quale bruscamente lo caccia. Il poeta, diversamente che nell'epistola, si mostra intollerante nei confronti dell'austero moralista, il cui atteggiamento severo, già prima sospettato di esibizionismo³⁸, viene adesso presentato come una maschera di ipocrisia (vv. 3 s.) che non deve turbare con la sua presenza l'allegria dei Saturnali (v. 5)³⁹. *Personati* (v. 3), termine appartenente al lessico scenico, e – soprattutto – *ite foras* (v. 4) sono le spie dell'intenzione allusiva⁴⁰; i due testi in questione sono accomunati anche dal richiamo a una precisa ricorrenza festiva - i *Floralia* in I *epist.* 6, i *Saturnalia* in XI 2, 5 – e dalla presenza del motivo della scelta del destinatario (I *epist.* 6-8; XI 2, 7 s.).

4. Un'analogia metafora, sempre attinente il teatro, ricorre in un altro importante testo programmatico, ancora una volta un'epistola prefatoria :

Il *epist.* [1] « *Quid nobis* » inquis « *cum epistola ? parum enim tibi praestamus, si legimus epigrammata ? quid hic porro dicturus es quod non possis versibus dicere ?* [2] *Video quare tragoedia aut comoedia epistolam accipiant, quibus pro se loqui non licet : epigrammata curione non egent et contenta sunt sua, id est mala, lingua*⁴¹ : *in quacumque pagina visum est, epistolam faciunt.* [3] *Noli ergo, si tibi videtur, rem facere ridiculam et in toga saltantis inducere personam.* [4] *Denique videris an te delectet contra retiarium ferula.* [5] *Ego inter illos sedeo qui protinus reclamant* ». [6] *Puto me hercules,*

38. Cf. i v. 3 s. dell'epigramma posto in calce all'epistola.

39. Il libro è stato pubblicato in occasione dei Saturnali del 96. In Marziale la figura di Catone viene messa in relazione con il mimo anche nell'epitaffio di Latino, i cui spettacoli erano così divertenti che anche personaggi austeri come Catone, Curio Dentato e Fabrizio vi avrebbero assistito con diletto (IX 28, 3 s. ; sul mimo Latino cf. *supra* n. 11). Nell'epigramma che precede l'epitaffio, Cresto, moralista ipocrita, inveisce contro i teatri e la degenerazione dei costumi dei suoi tempi : IX 27, 9 *cum theatris saeculoque rixaris* ; 13 s. *puget fari / Catoniana, Chreste, quod facis lingua* ; con tutta probabilità *theatris* allude, una volta di più, al mimo.

40. Fraintende N.M. KAY, *Martial, Book XI : a commentary*, London, 1985, *ad loc.* s.v. *ite foras* : "a formula of divorce... and apposite in this context ; M. divorces himself from the aforementioned restraints".

41. Cf. I *epist.* 4 *lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam.*

Deciane, verum dicis. [7] Quid si scias cum qua et quam longa epistola negotium fueris habiturus ? » [8] Itaque quod exigis fiat. Debebunt tibi si qui in hunc librum inciderint, quod ad primam paginam non lassì pervenient.

« Che me ne faccio » mi dici « di un'epistola ? Ti par poco ch'io mi legga i tuoi epigrammi ? E poi che cosa intendi dirmi che tu non possa dire in versi ? Capisco il motivo per cui una tragedia o una commedia ammettono un'epistola, non potendo parlare a proprio nome : gli epigrammi invece non hanno bisogno di un portavoce, perché di lingua – una malalingua – gli basta la loro : in qualunque pagina gli pare fanno un'epistola. Non far dunque una cosa ridicola, mettendo in scena un ballerino in toga. Vedi infine se ti fa piacere affrontare un reziario con un frustino. Io sono di quelli che reclamano subito. » Per Ercole, credo che tu abbia ragione, Deciano. E sapessi con che razza di epistola, con che menata avresti avuto a che fare ! E così, sia come vuoi tu. Lo dovranno a te quelli che s'imbatteranno in questo libro se arriveranno senza accasciarsi alla prima pagina.

L'epistola nega sé stessa : l'epigramma non ha bisogno di essere introdotto da un'epistola e Marziale, con uno spiritoso paradosso, lo afferma ricorrendo proprio a un'epistola. Per bocca di Deciano, filosofo stoico amico del poeta, l'epigramma viene contrapposto ai generi teatrali « regolari », la tragedia e la commedia, che, per loro statuto, non possono esprimersi in modo altrettanto diretto, e, in forza di un procedimento di personificazione⁴², viene invece assimilato a un attore ballerino (*saltantis inducere personam*) e a un improbabile gladiatore che, armato solo di una *ferula*, è chiamato a misurarsi con un temibile *retiarius*, armato di rete e tridente⁴³ ; il gioco metaforico coinvolge anche il destinatario dell'epigramma, presentato non come un lettore di poesia, ma come un turbolento frequentatore del teatro o del circo (§ 5 *Ego inter illos sedeo qui protinus reclamant*).

L'espressione *persona saltantis* potrebbe riferirsi altrettanto bene sia al genere del pantomimo, una forma di « teatro a solo » puramente

42. Cf. *II epist. 3 contenta sunt sua... lingua ; epistolam faciunt*. Anche tragedia e commedia risultano personificate (*II epist. 2 epistolam accipiant... pro se loqui*).

43. Sul *retiarius* cf. M.G. MOSCI, Sassi, *Il linguaggio gladiatorio*, Bologna, 1992, p. 162-164. La retorica che insiste sull'inopportunità di associare elementi opposti o comunque fortemente contrastanti (*in toga saltantis... contra retiarium ferula*), costituisce la nervatura dell'argomentazione apologetica dell'epigramma I 35, discusso *supra* p. 00 ; cf. spec. v. 8 s. *Quis Floralia vestit et stolatum / permittit meretricibus pudorem ? ; 15 Gallo turpius est nihil Priapo*.

gestuale che a Roma si afferma a partire dall'età augustea, sia a un tipo particolare di mimo, detto « saltatorio », che consisteva in un balletto imitativo di un soggetto mitologico, come nel pantomimo, ma che, a differenza del pantomimo, era eseguito senza maschera e da più attori⁴⁴; in ogni caso, appare evidente che qui Marziale intende alludere a una forma di teatro basato essenzialmente sulla mimica.

Rappresentazioni teatrali di questo tipo e combattimenti gladiatorii erano, come è noto, le forme di divertimento collettivo più popolari al tempo di Marziale, il quale indicando questi spettacoli come termine di confronto per il suo epigramma ribadisce, dopo la prima epistola prefatoria, la sua intenzione di mirare al successo presso un pubblico

44. Per quanto riguarda il *saltare* risulta difficile tracciare un confine netto tra questi due generi teatrali: il verbo denota infatti la *performance* caratteristica del *saltator*, il pantomimo che interpretava una *fabula saltica*, tuttavia lo si trova attestato anche in riferimento all'azione scenica degli attori del mimo. *Saltare* allude senz'altro al pantomimo in Hor. *serm.* I 5, 63 *pastorem saltaret uti Cyclopa rogabat*; Vell. Pat. II 83, 2 *Plancus... cum... Glaucum saltasset*; Sen. *epist.* 121, 6 *saltandi peritos*; Iuv. 6, 63 *chironomon Ledam molli saltante Bathyllo*; verosimilmente anche in Ov. *ars* I 501 *plaudas aliquam mimo saltante puellam*; pertiene invece a un mimo in Petr. 64, 4 *Alioquin cum essem adulescentulus, cantando paene tisticus factus sum. Quid saltare? quid deverbia? quid tonstrinum? Quando parem habui nisi unum Apelletem?*, con Cicu, *o.c.*, p. 161 s.; Fest. p. 438, 7 L. C. *Pomponium libertinum mimum magno natu qui ad tibicinem saltaret*, si allude a una danza sacra che il vecchio mimo non interrompe nemmeno quando fu annunciato l'arrivo dei nemici, evitando così il *piaculum* (di qui il proverbio *salva res: saltat senex*, cf. Bonaria, *o.c.*, v. 1; Cicu, *o.c.*, p. 23 s.); CLE 411, 2 s. *adlectus scaenae, parasitus Apollinis idem, / quartarum in mimis saltantibus utilis actor*; Isid. *orig.* XVIII 43 *pulpitus orchestra vocabatur; ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi*; vedi anche Ov. *rem.* 755 *Illic [in teatro] adsidue ficti saltantur amantes*, che, anche per la somiglianza linguistica con *tr.* II 499 *in quibus adsidue cultus procedit adulter*, potrebbe alludere alla rappresentazione del "mimo dell'adulterio" (cf. *supra* n. 10), e ancora *tr.* II 518 s. cit. *supra* n. 28, dove Ovidio assimila i mimi licenziosi graditi al pubblico di Roma e ad Augusto stesso alle *fabulae salticae* tratte dai suoi *poemata*. Confermano l'osmosi tra mimo e pantomimo passi come Iuv. 6, 026 s. *personam docili Thais saltata Triphallo. / "quem rides? aliis hunc mimum!"*; Prud. *perist.* 2, 317-320 *"Inpune tantas, furcifer, / strofas cavillo mimico / te nexuisse existimas, / dum scurra saltas fabulam?"*, che, a un livello cronologico diverso, attestano un coinvolgimento in questo processo di assimilazione anche della tradizione della palliata, tanto terenziana quanto plautina. Sul mimo "saltatorio" cf. Cicu, *o.c.*, p. 181-194; sul pantomimo V. ROTOLO, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo, 1957 e, più di recente, G.F. GIANOTTI, «Sulle tracce della pantomima tragica: Alceste tra i danzatori?», *Dioniso*, 61, 1991, p. 121-149; sui rapporti con l'epigramma O. WEINREICH, *Epigrammstudien I. Epigramm und Pantomimus*, Heidelberg, 1948, che verte in gran parte sull'epigramma greco; su Marziale e il pantomimo Id., «Martial Grabepigramm auf den Pantomime Paris (XI, 13)», *SHAW*, 1, Heidelberg, 1941; M. BONARIA, «Nota a Marziale XI, 13», *Humanitas*, 11, 1959, p. 33-36.

più vasto e socialmente più eterogeneo rispetto a quello costituito dai circoli letterari e dai lettori abituali di poesia⁴⁵.

Un accostamento tra epigramma e commedia viene invece suggerito in alcuni epigrammi di polemica letteraria. Rovesciando una *communis opinio*, Marziale asserisce che veri *lusus* e veri *ioci* non sono gli epigrammi, a torto considerati frivoli e leggeri, bensì i poemi epici e le tragedie, opere accreditate, che però propongono al pubblico miti inverosimili; l'epigramma è la poesia veramente seria e utile, perché trae spunto da situazioni di vita reale dalle quali il lettore può ricavare anche un insegnamento di carattere morale:

IV 49, 1-4 *Nescit, crede mihi, quid sint epigrammata, Flacce, / qui tantum lusus illa iocosque vocat. / Ille magis ludit qui scribit prandia saevi / Tereos aut cenam, crude Thyesta, tuam ; 7 s. A nostris procul est omnis vesica libellis, / Musa nec insano syrmate nostra tumet.*

1-4 Non sa, credimi, che cosa siano gli epigrammi, Flacco, chi li definisce soltanto scherzi e passatempi. Scherza di più chi descrive i pasti del crudele Tereo o il banchetto, Tieste, che t'è rimasto sullo stomaco; 7 s. E' estranea ai miei libretti ogni esagerazione e la mia Musa non si gonfia in un delirante paludamento da tragedia.

VIII 3, 9-14 *Finieram, cum sic respondit nona sororum [Talia], / cui coma et unguento sordida vestis erat : / « Tune potes dulcis, ingrata, relinquere nugas ? / dic mihi, quid melius desidiosus ages ? / an iuvat ad tragicos soccum transferre cothurnos / aspera vel paribus bella tonare modis... ? » ; 19-22 « at tu Romano lepidos sale tinge libellos : / adgnoscat mores vita legatque suos. / Angusta cantare licet videaris avena, / dum tua multorum vincat avena tubas ».*

9-14 Io avevo concluso, quando così rispose la nona delle sorelle, che aveva i capelli e la veste intrisi di profumate essenze: « Puoi dunque, ingrato, abbandonare le piacevoli bagatelle? Dimmi, che farai di meglio nel tuo ozio? Oppure hai voglia di passare dal socco ai tragici coturni, o di celebrare

45. Cf. I *epist.* 6, passo discusso *supra*; su Marziale e il fenomeno dell'allargamento della base del pubblico letterario nella prima età imperiale vedi M. CITRONI, « I destinatari contemporanei », in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (dirr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, III, *La ricezione del testo*, Roma, 1990, p. 53-116 spec. 109 s.; Id., *Poesia e lettori in Roma antica*, Roma-Bari, 1995, p. 475-482.

solennemente, senza mai variare il ritmo, le aspre guerre... ? ;
 19-22 Tu invece condisci di sale romano i tuoi spassosi
 libretti : vi si rispecchia alla lettura la vita coi suoi costumi.
 Lascia pur credere che quello che tu suoni è un sottile zufolo,
 purché il tuo zufolo vinca le trombe di molti ».

X 4, 1-2 *Qui legis Oedipoden caligantemque Thyesten, /
 Colchidas et Scyllas, quid nisi monstra legis ? ; 7-12 quid te
 vana iuvant miserae ludibria chartae ? / hoc lege, quod possit
 dicere vita « Meum est. » / Non hic Centauros, non Gorgonas
 Harpyiasque / invenies : hominem pagina nostra sapit. / Sed
 non vis, Mamurra, tuos cognoscere mores / nec te scire : legas
 Aetia Callimachi⁴⁶.*

1-2 Tu che leggi di Edipo e di Tieste cui s'oscura la vista, di
 Medee e di Scille, che altro leggi se non mostruosità ? ; 7-12
 Che gusto ci provi per le illusorie fantasie di un misero foglio
 di carta ? Leggi piuttosto questo di cui la vita possa dire : « Mi
 appartiene ». Non troverai qui né Centauri, né Gorgoni, né
 Arpie : le mie pagine fanno di uomo. Ma tu non vuoi,
 Mamurra, comprendere i tuoi costumi, né conoscere te stesso :
 allora leggi le *Origini* di Callimaco.

Talia, Musa dell'epigramma, ma anche della commedia e, più in
 generale, della poesia minore⁴⁷, quasi fosse anch'essa un attore, rifiuta il
 paludamento e la recitazione enfatica tipici della tragedia (IV 49, 8) ; la
 Musa è presentata da Marziale come una *persona* teatrale, impegnata in
 una scena di dialogo col poeta, durante la quale evoca le calzature che
 simboleggiano la tragedia e la commedia (VIII 3, 13) ; inoltre, vedere i
 propri costumi fedelmente rispecchiati in quelli di un personaggio

46. Su questi epigrammi cf. M. CITRONI, « Motivi di polemica letteraria negli
 epigrammi di Marziale », *DArch*, 2, 1968, p. 274-280 ; E. SERGI, « Parodia del poeta
 ispirato ed autoironia in Marziale (Epigramma VIII 3) », *AAPel*, 63, 1988, p. 375-381 ;
 Ead., « Marziale ed i temi mitologici nella poesia epica e tragica dell'età argentea (*E*
p. 10, 4) », *GIF*, 52, 1989, p. 53-64.

47. Per l'epigramma cf. e.g. *nostra Thalia* in Mart. IV 8, 12 ; VIII 73, 3 ; IX 26, 8 ;
 anche IV 23 ; per la commedia Stat. *silv.* II 1, 113-116, la *lasciva Thalia* loda Glaucia
 che declama *Attica facundi... orsa Menandri* ; V 3, 96-98, i poeti tragici e comici sono
*qui furias regumque domos aversaque caelo / sidera terrifico super intonuere cothurno,
 / et quis lasciva vires tenuare Thalia* ; Anon. *AP* IX 504, 10 κομικὸν εὔρε Θάλεια
 βίον καὶ ἦθεα κεδνά, ogni Musa è abbinata a un genere letterario e Talia chiude la
 serie (Mart. VIII 3, 9 *nona sororum*) ; vedi anche, in contesto scherzoso, Mart. XII 94, 3
Transtulit ad tragicos se nostra Thalia cothurnos (al verso seguente si nomina la
syrma) ; per la poesia minore Verg. *ecl.* 6, 2 ; Ov. *ars* I 264.

letterario (X 4, 11 s.) è un tratto che la critica antica riconosce come caratteristico della commedia, il genere considerato *speculum vitae*⁴⁸.

Appare però evidente che Marziale propone il *soccum* come emblema del suo epigramma soprattutto in ragione della polemica contro la tragedia; in realtà la chiara assunzione, in positivo, della *vita* come oggetto della propria poesia (VIII 3, 20; X 4, 8), pensando anche alla situazione del teatro in età flavia, sembra rimandare, una volta di più, al genere che traeva nome dalla *imitatio vitae*⁴⁹ e che, a giudizio di Seneca, poteva svolgere, attraverso il ridicolo, proprio quella funzione morale che qui – e, significativamente, mai più altrove – Marziale rivendica per il suo epigramma⁵⁰.

5. Una traccia ulteriore dell'attenzione di Marziale per il teatro si può cogliere sul piano della forma dell'espressione.

L'epigrammatista, infatti, ricorre molto spesso a una serie di procedure di drammatizzazione del soggetto che trasformano quello che altrimenti sarebbe stato un semplice aneddoto in un carne vivace e pungente. Si tratta, in primo luogo, dell'impiego dell'*Anrede*, figura quasi sempre presente in Marziale, il quale in genere apostrofa una persona, reale o fittizia, un « tu epigrammatico » che, a seconda dello svolgimento del testo, gioca il ruolo di testimone, interlocutore o

48. Cf. Lucil. 1029 M. *ea quae speciem vitae esse putamus*, sono gli argomenti delle commedie; Cic. *S. Rosc.* 47 *Etenim haec [le commedie] conficta arbitror esse a poetis, ut effictos nostros mores in alienis personis expressamque imaginem vitae cotidianae videremus*; Quint. X 1, 69 [Menandro] *omnem vitae imaginem expressit*; Don. *de com.* 5, 1 s. *comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis... comoedia autem, quia poema sub imitatione vitae atque morum similitudine compositum est, in gestu et pronuntiatione consistit... atque esse comoediam cotidianae vitae speculum, nec iniuria. Nam ut intenti speculo veritatis liniamenta facile per imaginem colligimus, ita lectione comoediae imitationem vitae consuetudinisque non aegerrime animadvertimus*; ulteriori riscontri si possono trovare nel commento di Marx a Lucil. *l.c.*

49. Cf. Diom. cit. *supra* n. 27. Si noti che, con ardito procedimento retorico, in questi epigrammi la Vita stessa risulta personificata, tanto che, come se fosse un vero e proprio personaggio, Marziale le attribuisce anche una battuta.

50. Sulla moralità del mimo secondo Seneca vedi *brev.* 12, 8 *i nunc et mimos multa mentiri ad exprobandam luxuriam puta*; in particolare il filosofo dimostra di apprezzare i versi gnomici di Publilio Siro: *tranq.* 11, 8 *Publilius, tragicis comicisque vehementior ingeniis, quotiens mimicas ineptias et verba ad summam caveam spectantia reliquit, inter multa alia coturno, non tantum sipario fortiora et hoc ait: "cuius potest accidere quod cuiquam potest"*, sentenza citata anche in *Marc.* 9, 5, dove è definita *egregium versum et dignum qui non e pulpito exiret*; *epist.* 8, 8 *quantum disertissimorum versuum inter mimos iacet! quam multa Publilii non excalceatis sed coturnatis dicenda sunt!*; su Seneca e il mimo vedi G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, Milano, 1970, p. 201-205 spec. 204 s.

vittima (*epigramma in aliquem* ; *epigramma ad aliquem de aliquo*)⁵¹ ; spesso tra le *personae* dell'epigramma ha luogo un dialogo, che può contemplare battute sia dirette sia riferite, e talora l'arguzia scaturisce proprio da un meccanismo di domanda-risposta ; altri elementi che contribuiscono all'effetto di « messa in scena » sono il diffuso impiego di pronomi, personali e deittici, un tratto di *Umgangssprache*⁵², e il modulo, piuttosto frequente, dell' « invito a guardare » (*vide* ; *aspice*), che presuppone appunto uno *spectaculum*. Questi procedimenti stilistici, atti a produrre l'illusione della comunicazione diretta, *face to face*, caratteristica del teatro, non sono certo estranei alla tradizione epigrammatica, ma Marziale ne fa un uso che si potrebbe dire pressoché sistematico⁵³.

Un caso particolare di « teatralità » dell'epigramma di Marziale è rappresentato dal ciclo sulla *lex Roscia theatralis* contenuto nel libro V (epigrammi 8 ; 14 ; 23 ; 25 ; 27 ; 35 ; 38 ; 41). La *lex Roscia*, che riservava le prime quattordici fila della *cavea* alle persone di nascita libera titolari del censo equestre (400.000 sesterzi), da tempo negletta, era stata di recente restaurata da Domiziano⁵⁴ ; Marziale plaude all'iniziativa in maniera tipicamente epigrammatica e cioè facendosi beffe di chi, pur non avendo diritto a sedere tra i cavalieri, non si rassegna a rinunciare a un posto prestigioso e cerca in ogni modo di farsi passare per un *eques*.

In questi epigrammi, tutti ambientati a teatro, Marziale gioca sullo sfuggente confine che nelle rappresentazioni sceniche spesso si instaura tra realtà e finzione. La finzione ora si trasferisce dalla *scaena* alla *cavea*, dove gli abusivi « recitano la parte » degli *equites*, assumendo un atteggiamento superbo, ostentando abiti costosi, facendo conversazione su argomenti cari ai cavalieri (V 8 ; 23 ; 35 ; 41). Di più : in V 14

51. E' la distinzione tipologica che l'onnipresenza dell'*Anrede* in Marziale ha suggerito a Laurens, *o.c.*, p. 243.

52. Cf. J.B. HOFMANN, *La lingua d'uso latina*, introduzione traduzione italiana e note a cura di L. Ricottilli, Bologna, 1980, p. 240-243 ; 253 ; 339-343.

53. Per un'analisi più dettagliata e l'esemplificazione relativa rimando a J. ELMORE, « Notes on the Dramatic Element in Martial », *TAPhA*, 43, 1912, p. 71 s. ; E. SIEDSCHLAG, *Zur Form von Martials Epigrammen*, Berlin, 1977, p. 6 s. ; Laurens, *o.c.*, p. 242 s. ; 257 s. spec. 262 s. ; W. BURNIKEL, « Zur Bedeutung der Mündlichkeit in Martials Epigrammbüchern I-XII », in G. Vogt-Spira (ed.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen, 1990, p. 221-233.

54. Sulla *lex Roscia* cf. A. STEIN, *Der römische Ritterstand*, München, 1927, p. 22-30 ; U. SCAMUZZI, « Studio sulla *lex Roscia theatralis* », *RSC*, 17, 1969, p. 133-165 ; 259-319 continua in *ibid.*, 18, 1970, p. 5-57 ; 374-447 ; A. POCIÑA PÉREZ, « Los espectadores, la *lex Roscia theatralis* y la organización de la *cavea* en los teatros romanos », *Zephyrus*, 26-27, 1976, p. 435-442 ; S. DEMOUGIN, *L'ordre équestre sous les Julio-Claudiens*, Rome, 1988, p. 794 s.

ricorre il motivo, tipicamente teatrale, del « doppio »⁵⁵, dato che Nanneio, il protagonista dell'epigramma, cerca di apparire simultaneamente seduto e stante, con acrobazie degne di un servo plautino ; in V 35 *Euclides* perdendo una chiave svela la sua condizione servile ; secondo un canonico schema teatrale, la *perip_teia* produce l'agnizione (significativo anche il ricorso a un nome parlante, qui di tipo antifrastico, tecnica che pure fa parte del repertorio teatrale). All'interno del ciclo il componimento che presenta il maggior numero di elementi che suggeriscono un confronto con il teatro è l'epigramma V 25 :

« *Quadringenta tibi non sunt, Chaerestrato : surge,
Leitus ecce venit : sta, fuge, curre, late* ».
*Ecquis, io, revocat discedentemque reducit ?
Ecquis, io, largas pandit amicus opes ?
quem chartis famaеque damus populisque loquendum ?* 5
*quis Stygios non volt totus adire lacus ?
Hoc, rogo, non melius quam rubro pulpita nimbo
spargere et effuso permaduisse croco ?
quam non sensuro dare quadringenta caballo,
aureus ut Scorpi nasus ubique micet ?* 10
*O frustra locuples, o dissimulator amici,
haec legis et laudas ? Quae tibi fama perit !*

« Non hai quattrocentomila sesterzi, Cherestrato ; alzati, ecco che arriva Leito : in piedi, scappa, di corsa, nasconditi. » Orsù, chi lo richiama e lo riconduce al suo posto ? Orsù, quale amico mai gli mette a disposizione le copiose ricchezze ? Chi affido alle mie pagine, alla fama e ai discorsi della gente ? Chi non vuole sparire del tutto nelle acque dello Stige ? Non è meglio questo, ditemi, che inondare le scene di rosse nuvole e impregnarsi degli effluvi dello zafferano ? Che dare quattrocentomila sesterzi a un cavallo che non se ne renderà neanche conto, per vedere risplendere dovunque il naso d'oro di Scorpio ? O tu inutilmente ricco, o rinnegatore dell'amico, leggi questi versi e li approvi ? Che occasione di gloria ti sei lasciato sfuggire !

Il testo inizia con l'invito a Cherestrato, che occupa un posto riservato ai cavalieri pur non avendo il censo richiesto, a fuggire e a nascondersi perché sta arrivando Leito, addetto alla sorveglianza. La

55. Cf. M. Bettini (cur.), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma-Bari, 1991 ; Id., *Sosia e il suo sosia : Pensare il "doppio" a Roma*, introduzione a Tito Maccio Plauto, *Anfitrione*, a cura di R. Oniga, Venezia, 1991, p. 9-51 ; vedi anche Id., *Il ritratto dell'amante*, Torino, 1992, p. 16 s. ; 24 s.

fuga precipitosa dell'abusivo diventa occasione per un attacco all'indifferenza e all'avarizia dei ricchi : Marziale sollecita gli amici di Cherestrato a donare al fuggitivo parte delle loro ingenti ricchezze (v. 4) e promette di celebrare quest'atto di generosità nei suoi carmi, destinati a una fama universale e duratura (vv. 5 s.) ; si tratterebbe di un buon uso del denaro, altrimenti dilapidato dai più in spese futili (vv. 7-10). Chi approva questo suggerimento ma non lo mette in pratica è ricco invano, tradisce il valore dell'amicizia e si lascia sfuggire la fama poetica che avrebbe invece a portata di mano (vv. 11 s.).

L'epigramma è costituito da una battuta di dialogo⁵⁶, una sequenza incalzante di frasi interrogative enfatiche, che occupa quasi tutto il testo, un epifonema ; si tratta di forme e movenze espressive caratteristiche della poesia scenica (in particolare l'*interrogatio* ricorda da vicino le « tirate » teatrali), al pari dell'uso del deittico unito al nome del personaggio che si presenta sulla scena (*Leitus ecce venit* v. 2), stilema convenzionale nel teatro per rendere nota al pubblico l'identità di un personaggio che compare per la prima volta. La concitata serie asindetica degli imperativi (v. 2) ricorda analoghi passaggi plautini⁵⁷, così come il tentativo di Marziale di convincere, con un'abile perorazione, gli amici di Cherestrato a salvarlo da una situazione di pericolo imminente mettendogli a disposizione il loro denaro può ricordare l'astuto agire del *servus* plautino a favore dell'*adulescens*. Cherestrato poi è un idionimo comune per *personae* teatrali e in particolare era il nome del giovane innamorato nell'*Eunuchus* di Menandro e nell'*Hypobolimaeus* di Cecilio Stazio⁵⁸. Il teatro, del resto, viene nominato espressamente ai vv. 7 s., dove è designato, tramite la metonimia, da *pulpitum* (propriamente, il proscenio), termine che sembra avere una precisa connotazione mimica⁵⁹, e dove si accenna all'uso delle *sparsiones*⁶⁰. In un epigramma ambientato a teatro e

56. Il distico iniziale viene solitamente attribuito a un personaggio anonimo, diverso dal poeta, il quale prenderebbe la parola solo al v. 3 ; è un'interpretazione perfettamente plausibile, ma in realtà nulla vieta di attribuire la battuta a Marziale stesso, che risulterebbe così la *persona loquens* per l'intero epigramma.

57. Cf. Plaut. *Cist.* 286 I, *curre, equom adfer*, *Mil.* 1361 I, *sequere illos ; ne morere ; Pseud.* 138 s. *rape, clepe, tene, / harpaga, bibe, es, fuge ; Trin.* 289 *rape, trahe, fuge, late*.

58. Cf. *Schol. Pers.* 5, 162 *Hunc... locum de Menandri Eunucho traxit, in quo Davum servum Chaerestratum adolescens alloquitur ; Fest.* p. 180, 30 L. *Caecilius in Hypobolimaeo Chaerestrato ; da Cic. S. Rosc.* 46 apprendiamo che in questa commedia Cherestrato era il figlio del *senex* Ceciliano.

59. Cf. *Ov. tr.* II 517-519 cit. *supra* n. 28, dove *pulpitum* ricorre in relazione al mimo e al pantomimo (*saltata poemata*) ; *Sen. Marc.* 9, 5 cit. *supra* n. 50 ; *Schol. Iuv.* 3, 178, discusso da Cicu, *o.c.*, p. 78 s. ; *Id., a.c.*, p. 131 n. 96.

teatralmente connotato sul piano retorico, stilistico e referenziale il teatro figura quindi anche come esempio.

L'epifonema finale ospita un'interessante *Anrede*. Il genere epigrammatico contempla la possibilità di aprire in ogni momento un dialogo con un destinatario tramite un'allocuzione diretta; tuttavia il nostro caso è particolare perché l'epigramma prima si presenta « travestito » da poesia drammatica (Cherestrato è avvisato e fugge, quindi Marziale fa un appello in suo favore; si tratta di azioni, non di narrazione), ma poi il coinvolgimento di un ipotetico lettore (*haec legis* v. 12) infrange la barriera che separa il destinatario del testo dalle *personae* che vi agiscono e svela la vera natura dell'epigramma di poesia destinata alla lettura; argutamente, l'« agnizione » avviene tramite la rottura della finzione letteraria, procedimento che, come è noto, è quanto mai ricorrente nella palliata plautina⁶¹.

6. Istanza prioritaria della poetica di Marziale, suggerita o comunque conforme ai gusti del pubblico della Roma del suo tempo, si può senz'altro considerare l'intenzione di ridurre il più possibile lo stacco tra la realtà e la sua rappresentazione letteraria, di modo che la vita possa rispecchiarsi e riconoscersi nella poesia. In funzione di questa ricerca dell'immediatezza espressiva risulta del tutto naturale l'attenzione per il teatro che, in quanto poesia « drammatica » (nel senso etimologico del termine), appare come la forma letteraria che più delle altre è in grado di garantire, almeno potenzialmente, il massimo grado di realismo.

Il teatro di età flavia offriva al riguardo esempi antitetici ma altrettanto efficaci: il mimo esaltava il realismo, portando sulla scena, unico tra i generi teatrali antichi, anche le donne, ed era premiato dal successo; di contro, la tragedia scontava la lontananza dalla vita dei suoi soggetti di carattere mitologico con una perdita di popolarità presso ampie fasce di pubblico⁶² che si accompagnava all'indebolimento della sua identità di poesia drammatica. Le caratteristiche e i rapporti reciproci tra questi tre generi, epigramma, mimo e tragedia, si possono visualizzare nel modo seguente:

60. Durante gli spettacoli più importanti, per rinfrescare il pubblico veniva diffusa da apposite tubazioni una pioggia di acqua o vino aromatizzato con essenza di zafferano, cf. e.g. Lucr. II 416; Sen. *n.q.* II 9, 2; *epist.* 90, 15; Mart. *spect.* 3, 8; VIII 33, 3 s.; IX 38, 5; Apul. *met.* X 34.

61. Al riguardo vedi, di recente, L. CICU, « Spectator in fabula. *Ut aequae mecum sitis gnarures* (Poen. 47) », *Sandalion*, 18, 1995, p. 67-113.

62. Cf. Mart. IV 49, 9 s. "*Illa* [le tragedie e i poemi epici] *tamen laudant omnes, mirantur, adorant*". / *Confiteor*: *laudant illa, sed ista* [gli epigrammi] *legunt*, testo discusso *supra*.

TRAGEDIA *teatro* MIMO
letteratura *vita*
 EPIGRAMMA

L'epigramma di Marziale, poesia d'ispirazione realistica, accostandosi al teatro e acquisendo esso stesso, a vario titolo, come visto nel corso della trattazione e come ora si cercherà di sintetizzare, una connotazione « teatrale », viene a definire il suo assetto, innovativo rispetto alla tradizione del genere, per un verso polemizzando con il versante « letterario » del teatro contemporaneo, la tragedia che propone personaggi fantastici e vicende non credibili, e per l'altro assimilando elementi caratteristici del versante « biologico », il mimo appunto, la cui influenza si realizza, essenzialmente, secondo tre modalità che potremmo definire documentaria, programmatica e metonimica, secondo un ordine conforme alla gradualità del fenomeno e sostanzialmente rispettoso anche della sua diacronia.

Già al suo primo apparire l'epigramma di Marziale ha a che fare con il mimo e con il pantomimo, di cui ospita numerose descrizioni nel *liber de spectaculis* ; si tratta dei primi casi di presenza di tipo documentario del mimo nell'opera di Marziale, presenza che si manifesta nell'impiego, ora sicuro ora probabile ora semplicemente possibile, di soggetti (« mimo dell'adulterio » ; « mimo dell'incesto »), caratteri (*l'ardalio*) e locuzioni (*dicteria*) appartenenti al repertorio del genere.

Quando l'epigrammatista inizia a pubblicare regolarmente, numerandole, le sue raccolte, il rapporto col mimo si fa subito più stretto e diventa di tipo programmatico. La forma retorica scelta dal poeta per dichiarare quest'ascendenza oscilla tra il paragone, in genere apologetico e funzionale alla questione della tolleranza dell'osceno (I *epist.* ; 4 ; 35 ; III 86), e la metafora, che in quanto paragone abbreviato enfatizza ulteriormente il rapporto di affinità tra i due generi (I *epist.* ; II *epist.* ; XI 2) ; entrambe le figure, si noti, compaiono già nella prima epistola prefatoria. Occasionalmente, in contesti particolari, il *comparatum* risulta costituito, oltre che dal mimo, costantemente presente, anche da altri generi teatrali a esso accostabili per l'aspetto recitativo-gestuale (il pantomimo, al quale Marziale allude con un'immagine divertente, cf. II *epist.* 3 *in toga saltantis inducere personam*) e per la rappresentazione delle vicende della vita quotidiana (la commedia, nell'ambito della polemica con la tragedia mitologica, cf. VIII 3 ; X 4).

Le allusioni autoreferenziali presenti in parecchi di questi testi programmatici attestano la coerenza e la compattezza del progetto poetico perseguito da Marziale e, soprattutto, inducono ad attribuire un ruolo fondamentale alla prima epistola prefatoria, alla quale l'epigrammatista fa riferimento sia quando, per opportunismo cortigiano, rinuncia alla *lascivia* (VIII *epist.* ; 1) sia quando, morto Domiziano, concede ampio spazio alla libertà di linguaggio e di situazioni, assecondando l'entusiasmo legato all'ascesa al trono di Nerva e al clima festoso dei Saturnali (XI 2) ; non a caso è in quest'epistola che ricorre l'espressione chiave per quanto riguarda quest'aspetto della poetica di Marziale : *theatrum meum* (I *epist.* 7).

L'attenzione per il teatro e l'assimilazione al registro mimico contribuiscono infine a spiegare la diffusa e da tempo riconosciuta presenza negli epigrammi di Marziale, quasi per passaggio metonimico, di svariati elementi formali e strutturali riconducibili al codice scenico ; nel ciclo sulla *lex Roscia*, poi, la « teatralità » non è solo una cifra stilistica, dal momento che in questo caso particolare il rapporto di contiguità metonimica può far leva anche sull'ambientazione del testo. Non sorprende allora che un epigramma « teatrale », a teatro, giochi con la finzione, dislocandola, ancora una volta con procedimento metonimico, dalla scena alla cavea, e, in un caso limite ma molto significativo, l'epigramma V 25, lasciandosi addirittura attirare all'interno della finzione stessa, tanto da presentarsi al pubblico con i tratti della poesia scenica per poi rivelare la sua vera natura in un caratteristico finale nel quale si fondono insieme ἀπροσδόκητον epigrammatico e agnizione teatrale.

Alberto CANOBBIO
Université de Pavie

LA PANTOMIME ENTRE DANSE ET DRAME : LE GESTE ET L'ÉCRITURE

par Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS

Lorsqu'en termes modernes nous évoquons la « pantomime » antique, nous raisonnons la plupart du temps en fonction d'un consensus critique plus ou moins tacite : la pantomime faisait partie des genres dramatiques d'époque impériale dont on pourrait, grossièrement, établir la liste suivante : tragédie, comédie, mime, pantomime. Les deux premiers, genres classiques – dont nul ne saurait dire exactement jusqu'à quelle époque ils furent représentés¹ – apparaissant dès le II^e siècle ap. J.-C. comme des genres un peu archaïques, semblent avoir été supplantés, sous l'Empire, par les deux derniers, très populaires, le mime tenant lieu de comédie et la pantomime se substituant plutôt à la tragédie. Voilà pour l'opinion commune.

Mais on sait aussi, et là commence la difficulté, que, pour la période impériale, il faut revenir sur la répartition traditionnelle des genres dramatiques, qui se définissent de manière spécifique : que signifient exactement τραγωδία et κωμωδία dès le II^e siècle ap. J.-C.² ? Quels sont la place et le rôle de la citharôdie au théâtre ?

1. Les attestations sont claires au moins jusqu'au II^e siècle ap. J.-C. Cf. P. VEYNE, « Διασκευαί : le théâtre grec sous l'Empire (Dion de Pruse, XXXII, 94) », *R.E.G.*, 1989, p. 339-345 : 344 et les références ; Lucien, *Danse*, 2, atteste qu'on joue encore à son époque des comédies et des tragédies classiques mais précise ailleurs (*Éloge de Démosthène*, 27) qu'il n'y a plus à son époque de création de nouvelles pièces « ni tragédies ni comédies ». B. Schouler, « Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs », *Cahiers du Gita* n° 3, 1987, p. 273-294 : 278, montre qu'au IV^e siècle « l'ère des concours dramatiques est révolue ». Cela révèle surtout que le théâtre n'appartient plus au domaine civique mais ne permet pas, bien entendu, d'affirmer que ce théâtre classique cesse totalement d'être joué.

2. Le *tragædus*, τραγωδός, par exemple, désigne bien souvent un chanteur (cf. également la question du sens tardif du *cantor* latin) comme aussi le *comædus* : cf. Isidore, *Etym*, 18, 43 : *cantabant comici, tragici atque saltabant histriones et*

D'autre part, si notre classification moderne de la pantomime semble fondée sur une évidence, il n'en allait pas ainsi dans l'Antiquité. Les rhéteurs grecs, comme Lucien ou Libanios, qui se firent, à l'occasion, théoriciens de la danse, de même que les grammairiens, spécialistes des classifications, préféraient nommer l'acteur de pantomime plutôt que le genre, dont la désignation exacte restait souvent floue. Au IV^e siècle, Diomède³ ne classe pas la pantomime parmi les *poemata* appartenant au *genus dramaticon uel mimeticon*, qui comprend quatre genres : *tragædia*, *comædia*, *satyrica fabula*, *mimus*. Le *De fabula* d'Evanthius⁴ l'exclut de sa liste des *fabularum genera* et ne la traite pas en sous-genre tragique comme la *praetexta*. Les *Excerpta de comædia* qui figurent, chez Donat⁵, en annexe de sa *Vita Terentii* ne le citent pas non plus parmi les différentes formes de *fabulae*. L'absence de *poema*, c'est-à-dire d'un texte écrit de la *fabula*, devait, supposera-t-on, être à l'origine de ces omissions. La pantomime a donc connu un sort linguistique et théorique bien différent de celui

mimi. Cf. B. ZUCHELLI, *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia, 1964, p. 83-86 et B. SCHOULER, « Les sophistes... », p. 280-281 sur la proximité de fonctions du τραγωδός et du κωμωδός.

3. *De poematibus*, G.L. III, p. 487-492 Keil. Parmi les trois catégories de *poemata*, le *dramaticon* ou *mimeticon* est le premier. Diomède cite malgré tout la pantomime, ou plutôt le danseur, qui paraît le gêner dans sa classification. Il se livre, à propos du chœur, à un développement rapportant un témoignage de Suétone : *primis autem temporibus, sic uti adserit Tranquillus, omnia quae in scena uersantur in comædia agebantur. nam et pantomimus et pythaulæ et choraules in comædia canebant. sed quia non poterant omnia simul apud omnes artifices pariter excellere, siqui erant inter actores comædiarum pro facultate et arte potiores, principatum sibi artificii uindicabant. sic factum est ut nolentibus cedere mimis in artificio suo ceteris separatio fieret reliquorum. nam dum potiores inferioribus, qui in communi ergasterio erant, seruire dedignantur, se ipsos a comædia separauerunt, ac sic factum est ut exemplo semel sumpto usus quisque artis suae rem exequi coeperit neque in comædia uenire*. Le texte repose sur une série de désignations confuses (*canebant, actores comædiarum, mimi...*) dont nous concluons surtout que Diomède ne sait pas s'il doit définir la pantomime comme une pratique nouvelle prolongeant, après rupture entre les artistes, un genre déjà existant, *comædia*, ou s'il doit la traiter comme un mime d'un genre particulier. L'ambiguïté entre *comædia* et *mimus* rend délicate l'interprétation du texte. Sur ce point, cf. E.J. JORY, « The literary evidence for the beginnings of imperial pantomime », *BICS*, 28, 1981, p. 147-161 : 156.

4. 4,1. Cf. trad. et comm. de G. CUPAIUOLO, *Evanzio : De Fabula*, 1992 (2^e ed.) *ad loc.*

5. 6,1, (in *Aelii Donati quod fertur commentum Terenti*, rec. P. WESSNER, Leipzig, vol. I, 1902, réimp. 1963³) : *Fabula generale nomen est : eius duae primae partes, (tragædia), si Latina argumentatio sit, praetexta dicitur. comædia autem multas species habet : aut enim palliata est aut togata aut tabernaria aut Atellana aut mimus aut Rhintonica aut planipedia.*

de la tragédie, de la comédie, ou du mime (abondamment nommé par Cicéron). Pourtant, plusieurs témoignages latins désignent clairement les représentations de pantomimes comme des *fabulae*, ou parfois, nous le verrons, comme des *tragædiae*⁶. D'autre part, les danseurs de pantomime figurent souvent dans les listes de catégories d'acteurs aux côtés du *comædus*, du *tragædus* ou du *mimus*, classification qui laisse, bien entendu, supposer qu'elle se superpose à une série de genres dramatiques correspondants⁷. Il y a là un paradoxe qui nous paraît mériter un éclaircissement. S'agissait-il, dans l'Antiquité, d'un genre dramatique à part entière et, si tel était le cas, la pantomime se rangeait-elle dans l'une des deux grandes catégories, *tragædia* et *comædia*, sur le modèle du mime, clairement désigné par les grammairiens comme une variété de *comædia* ? S'agissait-il au contraire d'une pratique avant tout orchestrale, aboutissement particulièrement raffiné de la danse grecque ancienne définie par Platon et Aristote ? Dans ce cas, quel lien entretenait-elle avec le théâtre ?

6. *Fabula* est concurrencé, tardivement, par *historia* (qui désigne couramment aussi l'argument de la pantomime) et leur sens est voisin. Ces termes désignent presque toujours « l'histoire » ou le mythe représenté. Dans les textes littéraires, *fabula* semble justifié par la référence toujours possible aux grandes versions littéraires, épiques ou tragiques : cf. Arnobe, *Contre les païens* 7, 33 (*Attidis fabula*) ; Claudien, *Contre Eutrope* 2, 362-363 (si la *fabula* est dansée, ce qui est probable dans la mesure où le texte est confié à un chœur qui chante) ; Sidoine Apol. *Carm.* 23, 298-299 (*seu quod carminis atque fabularum / clausa ad Pergama dat bilustre bellum*) ; Macrobe, *Sat.* 5, 17, 5 (*fabula Didonis*). Mais *fabula*, désignant clairement la pantomime au sens de « pièce » chez Sénèque le Rhéteur (*Suas.* 2, 19 : *Silo qui pantomimis fabulas scripsit*) et dans la célèbre épitaphe de Timgad (J. BAYET, « Les vertus du pantomime Vincentius », *Libyca* 3, 1955 p. 103-121 ; A.E. 1956, 122 : *Notas qui semper cum saltaret fabulas*) honorant le pantomime Vincentius, indique que le sens dramatique de *fabula* pouvait être appliqué à la pantomime. L'exemple contredit en apparence les classifications des grammairiens. Pour *tragædia*, cf. les exemples *infra* (n. 10-11).

7. Cf. par ex., Apulée, *Apol.* 13, 20 : *si choragium thymelicum possiderem, num ex eo argumentarere etiam uti me consuessa tragædi syrmate, histrionis crocota, mimi centunculo ?* Les trois « genres » (*histrion* = pantomime) sont distingués, en référence peut-être à la tradition classique, par le costume. Isidore de Séville, *Etym.* 18, 43 (cf. *supra* n. 2) ; 18, 44 : *tragædi, comædi, thymelici, histriones, mimi et saltatores*, où *histriones* doit désigner, comme souvent sous l'Empire, les pantomimes et *saltatores* des danseurs d'un type différent, peut-être des danseurs de mime, ou des danseurs d'intermèdes...

Un genre sans nom ?

Deux passages, l'un de Suétone⁸, l'autre de Flavius Josèphe⁹, évoquant deux représentations de *Cinyras* données, l'une à l'époque de Philippe, l'autre à la fin du règne de Caligula, illustrent clairement la difficulté sémantique. *Tragædiam agere*, réservé aux représentations théâtrales classiques, devient, à l'époque impériale, chez Suétone, *tragædiam saltare*. Le nom de l'artiste et le verbe (c'est-à-dire le mode de représentation) sont modifiés, tandis que l'objet de la représentation et le genre de référence, *tragædia*, sont inchangés¹⁰. Flavius Josèphe procède un peu différemment : au lieu de faire varier le verbe, il conserve l'expression traditionnellement attachée aux représentations dramatiques, δράμα εἰσάγει pour modifier simplement le nom de l'artiste, devenu ὀρχηστής, ce qui revient au même : les premières pantomimes sont classées dans la catégorie des « tragédies ». Peut-on en conclure que, dès son apparition, la pantomime fut adoptée comme une tragédie nouvelle dont la forme, la gestuelle, variait sans modification du genre ? G. Boissier étudiait *tragædiam saltare* comme l'expression caractéristique de la pantomime à l'époque impériale. Cette affirmation doit être revue. On relève en réalité peu d'occurrences de *tragædia* au sens de pantomime, encore s'agit-il d'allusions à des événements du I^{er} siècle. L'une, bien connue, est celle de Suétone mentionnée plus haut, qui se réfère à l'époque de Caligula et, vraisemblablement, à une source du I^{er} siècle. Sénèque le Rhéteur appelle *tragædia* la pantomime sérieuse par opposition à la pantomime plus gaie, *comædia*¹¹. Son témoignage est contemporain de la constitution du genre, dont la nouveauté même impliquait une

8. Cal. 57 : *pantomimus Mnester tragædiam saltavit, quam olim Neoptolemus tragædus ludis, quibus rex Macedonum Philippus occisus est, egerat*. « Le pantomime Mnester dansa une tragédie qu'autrefois l'acteur tragique Néoptolème avait jouée lors des jeux au cours desquels Philippe, roi de Macédoine, avait été tué. »

9. Ant. juives 19, 94 : ὁ τε ὀρχηστής δράμα εἰσάγει Κινύραν, ἐν ᾧ αὐτός τε ἐκτείνεται καὶ ἡ θυγάτηρ Μύρρα.

10. G. BOISSIER en fit le thème d'un article fameux : « De la signification des mots *saltare* et *cantare tragædiam* », *Revue archéologique*, 1861, II, p. 333-343.

11. Sénèque le Rhéteur, *Contr.* 3, *Praef.* 10 : *Pylades in comædia, Bathyllus in tragædia multum a se aberant*. Il est évident, par exemple, que *comædia* n'est pas une référence à la comédie républicaine de Plaute et de Térence qui aurait servi de modèle à la pantomime. Il faut l'entendre au sens large de « représentation gaie », comme l'indique Athénée (I, 20 d-e) qui procède, au III^e siècle, à une opposition de nature différente : ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὀρχησις...ὀγκώδης παθητικὴ... ἡ δὲ Βαθύλλειος ἱλαρωτέρα. La référence aux genres classiques a alors disparu.

indétermination sémantique : pour rendre la diversité de styles et d'interprétations, l'orateur s'est référé à des genres dramatiques bien connus. Après cette période, *tragædia* n'est plus appliqué aux représentations de pantomimes. L'expression latine consacrée est plutôt, alors, *saltare* suivi du nom du personnage (ou du titre) à l'accusatif¹². *Tragædiam saltare*, guère usité en réalité et fort peu caractéristique, laisse la place à des constructions plus indéterminées où disparaît toute précision sur le genre. La synthèse de l'ensemble des témoignages révèle que, ni en grec ni en latin, la pantomime n'a été expressément désignée par les Anciens comme un genre, contrairement au mime : dans l'Antiquité, ce que nous nommons couramment aujourd'hui « pantomime » ne correspond pas réellement à un concept. Elle n'est appréhendée que par le biais de ses incarnations vivantes et tangibles : la danse et le danseur¹³. Il ne semble pas que les expressions *tragædia saltata* ou plutôt *fabula saltata*, plus plausible, aient été répandues comme génériques, et si l'expression *fabula saltica* apparaît chez Vacca, au VI^e siècle¹⁴, elle n'est répandue avant cette date ni dans les textes littéraires ni dans les inscriptions. Quant à *saltatio*, il reste très général et ne désigne pas le genre. En grec, la pantomime est désignée par une périphrase qui la définit comme une catégorie particulière de danse : τραγικὴ ὄρχησις ou κίνησις, danse ou évolution « à caractère tragique », « à sujet tragique ». Cette dénomination nous paraît d'ailleurs propre à l'épigraphie et au vocabulaire des concours, qui doit désigner la catégorie dans laquelle l'artiste a concouru en évitant les confusions avec des catégories moins nobles. Athénée lui-même introduit une légère réserve en définissant la pantomime comme danse « qu'on nomme tragique »¹⁵ et, lorsque le contexte permet d'éviter toute

12. Particularité que G. Boissier omettait d'étudier, traitant l'expression *tragædiam saltare* comme typique de l'époque impériale.

13. La critique a sans doute raisonné en fonction des similitudes du genre avec la « tragédie chantée » : *cantare tragædiam* paraît mieux attesté. H. KELLY, « Tragedy and the performance of tragedy in late Roman antiquity », *Traditio* 35, 1979, p. 21-44, qui la nomme *tragædia cantata*, appelle *tragædia saltata* la pantomime. Même dans le domaine du chant, l'expression est plus ambiguë qu'il n'y paraît : on trouve plutôt, chez un puriste comme Tacite, la périphrase *tragico ornatu* (*Ann.* 15, 65) ou *tragico habitu canere*, « chanter en costume de tragédien » : nous y lisons une répugnance à assimiler ces nouvelles pratiques à la tragédie classique.

14. *Vita Lucani*, éd. Karl Hosius, *Lucani Bellum ciuile*³, Leipzig, 1913, p. 334-336.

15. I, 20d-e : Τῆς δὲ... ὀρχήσεως τῆς τραγικῆς καλουμένης πρώτος εἰσηγητῆς γέγονε Βάθυλλος... : « Bathylle a le premier introduit la danse que

confusion, elle est simplement nommée, comme chez Lucien, ὄρχησις : c'est dire que la pantomime n'est pas perçue comme une création mais comme l'orientation particulière d'une pratique déjà connue et ancienne, ce que, pour des raisons idéologiques précises Lucien entend montrer dans sa défense de la danse¹⁶. La seule dénomination susceptible, selon nous, de relever d'une conceptualisation et s'approchant d'une définition du genre apparaît chez Lucien (*Danse* 34) dans l'expression ἡ νῦν ὄρχησις qui distingue la pantomime de la danse en général, pratiquée avant l'apparition de cette nouvelle catégorie de spectacle. Il faudrait traduire « la danse moderne ». Au Ve siècle, Zosime emploie l'expression périphrastique παντόμιμος ὄρχησις¹⁷, effet, vraisemblablement, d'une généralisation tardive du *pantomimus* latin.

L'acteur appartient, en revanche, à une catégorie précise : dès l'époque d'Auguste, les inscriptions le nomment systématiquement *pantomimus*, terme technique fréquemment usité aussi dans les textes littéraires¹⁸. Le παντόμιμος grec n'en est pas l'équivalent exact : rare, il semble plutôt lié aux débuts du genre et à une période où les artistes de pantomime n'étaient considérés que comme des mimes spécialisés dans la mimique dansée¹⁹. Le terme n'apparaît jamais,

l'on nomme tragique » (L'artiste est pourtant connu comme un danseur de type comique ou léger).

16. Ce qui entretient justement les confusions : le fait de danser est ancien, mais la forme originale de la pantomime, datant de l'époque d'Auguste, ne l'est pas. Au cours de son historique de la danse, Lucien passe insensiblement d'un sens premier d'ὄρχησις « danse », au sens plus précis, généralisé à son époque, de « pantomime ». C'est pourtant de la pantomime qu'il entend traiter, après l'avoir enracinée dans une tradition immémoriale. *Saltatio* qui, en latin, désigne des réalités diverses, n'est pas l'équivalent exact du substantif grec.

17. *Hist.* I, 6, 1. L'expression est reprise par la Souda, dans l'article qui porte ce titre.

18. La plus ancienne inscription connue est celle de Pompéi, *C.I.L.* 10, 1074 d7-9. Pour les autres, cf. DESSAU, XII, n° 5182 à 5197 : on verra que l'épigraphie n'emploie pas d'autre terme. Sénèque (*Ep.* 95, 56), Suétone (*Aug.* 45 ; *Cal.* 36), Macrobie (*Sat.* 22, 7), Saint-Augustin (cf. n. 21) emploient *pantomimus* sans nuance péjorative.

19. Les artistes mentionnés dans l'inscription de Priène 113 sur Ploutogenes (cf. L. ROBERT, « Pantomimen im griechischen Orient », *Hermes*, 65, 1930, p. 106-122 : 115) et de Delphes (L. ROBERT, *Etudes épigraphiques et philologiques*, 1938, p. 11-13 ; puis G. DAUX, « Inscriptions de Delphes », *B.C.H.*, 1939, p. 169-171) sur Philistion étaient des Grecs. E.J. JORY, « The literary evidence for the beginnings of pantomime », *BICS*, 1981, p. 147-161 : 158 n° 5, avance l'hypothèse, insuffisamment étayée, selon laquelle ces artistes étaient étrangers, sans doute liés à l'Italie. Le grec παντόμιμος peut apparaître sous l'Empire (dans un papyrus PFlor. 74, étudié par T. GRASSI, « Musica, mimica e

sous l'Empire, pour désigner l'artiste qui participe aux concours. Le passage de Lucien, souvent cité sur ce point²⁰, n'est guère révélateur : il confirme seulement que les latins utilisent *pantomimus* (qu'il traduit) alors que la désignation grecque a évolué. Les auteurs latins emploient également *histrion* et *saltator* sans distinction de sens²¹. *Saltator* revêt, chez certains auteurs comme Quintilien²², une valeur plus péjorative, héritée du sens républicain et cicéronien du terme (rapproché parfois de *cinoedus*).

En grec, les choses sont plus simples. Il en va de l'acteur comme du type de spectacle : le grec réutilise des termes anciens dont il renouvelle le sens. Un seul substantif désigne communément le danseur de pantomime, ὀρχηστής. C'est ainsi que Lucien le nomme, sans autre précision, tout comme Libanios²³. Là encore, les inscriptions précisent par une périphrase, ὀρχηστής μύθων (proportionnellement plus rare et peut-être limité à une période)²⁴ mais on trouve plus fréquemment : ὑποκριτῆς τραγικῆς ἐνρhythμου κινήσεως, « acteur de danse tragique rythmée ». Le sens de τραγική appliqué à la danse de pantomime est complexe. Le latin définit

danza », *Studi della scuola papirologica* III, 1920, p. 117- 135) mais dans le cadre de participations à des fêtes de village n'ayant rien à voir avec les grands concours sacrés : ils jouent alors le rôle de mimes.

20. *Danse* 67 : οὐκ ἀπεικότως δὲ καὶ οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὀρχηστὴν παντόμιμον καλοῦσιν, ἀπὸ τοῦ δρωμένου σχεδόν, « Ce n'est pas sans raison que les Italiens appellent le danseur pantomime, sans doute à partir de son jeu » : nous reviendrons sur cette remarque, essentielle à plusieurs titres.

21. Comme l'indique ZUCHELLI, *Denominazioni...* p. 48, *histrion* prend le sens de pantomime dans beaucoup de textes d'époque impériale. Il est impossible d'en citer ici les nombreuses occurrences. Cf. *TLL* s.v. *histrion* IA5. H. KELLY, « Tragedy and the performance... », p. 25, cite un passage du *De doctrina christiana* (2, 38, 97) où Saint Augustin emploie les trois termes comme des synonymes exacts : « *Illa enim signa quae saltando faciunt histriones, si natura, non instituto et consentione hominum ualerent, non primis temporibus saltante pantomimo praeco praenuntiaret populo Carthaginis quid saltator uellet intellegi* ».

22. *I.O.* 11, 3.

23. *Danse et Discours* 64, *passim*.

24. Cette précision, qui apparaît dans l'inscription de Gortyne sur l'Italien Lucius Furius (*IGRR* I, 975 ; L. ROBERT, « ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ », *R.E.G.* 49, 1936, p. 241), a longtemps posé problème. La périphrase pouvait, selon nous, permettre de définir la catégorie du danseur auquel on avait affaire : « acrobate » (également désigné comme ὀρχηστής dans les inscriptions jusque sous l'Empire, cf. *Fouilles de Delphes* III 1, 469 ; L. ROBERT, « Epigraphica VIII-Au théâtre de Delphes », *R.E.G.*, 198, 1929, p. 433-438 sur cette inscription d'époque impériale) ou « pantomime », distinction non négligeable.

rarement la pantomime comme *tragica*²⁵. Les auteurs grecs, prudents dans la définition du genre, préfèrent, quant à eux, d'autres adjectifs : Plutarque, Athénée²⁶ qualifient la danse de Pylade d'ὄγκώδης, παθητική, πολυπρόσωπος. L'histoire du genre est effectivement marquée par l'introduction, dans un genre jusqu'alors peu prisé et relevant du mime, d'intrigues et de personnages empruntés à la tragédie. Dès les premières représentations, Pylade, inventeur du genre, donna des *Bacchantes* dansées qui avaient pour modèle la pièce d'Euripide²⁷. Quelques témoignages littéraires et plusieurs inscriptions confirment que les pièces d'Euripide et de Sophocle ont constitué un modèle jusqu'aux II^e-III^e siècles ap. J.-C.²⁸ Ce modèle tragique, greffe destinée à anoblir ce genre issu du mime²⁹, devait le rendre digne de figurer dans les concours, sur le modèle de la tragédie (chantée ou dialoguée) et de la citharodie, de noblesse très ancienne.

25. On lit le neutre *tragica* dans un passage de Saint Augustin (*Confessions*, 3, 2) consacré vraisemblablement à la pantomime qui présente des spectacles *tragica et luctuosa*. Saint Augustin doit reprendre, en partie, la théorie aristotélicienne qu'il soumet à la critique chrétienne : les larmes au théâtre relèvent d'une inutile compassion qui ne débouche sur aucun progrès humain.

26. Plut. *Propos de table*, 7, 8 ; Ath. I, 20 d-e.

27. Cf. A.P. 9, 248 ; *Anth. Plan.* 290. Une imitation de ce texte, d'époque indéterminée, (*Anth. Plan.* 289), a été consacrée à un danseur par ailleurs inconnu, Xénophon de Smyrne : le modèle euripidéen est incontestable.

28. Macrobe, *Sat.* 2, 7, 13-17 : Hylas, l'élève de Pylade, à l'époque d'Auguste, interprète Œdipe et Hercule furieux. Arnobe (*Contre les païens* 4, 35) mentionne également des *Trachiniennes* dansées par un pantomime selon le modèle sophocléen (*Sophoclis in Trachiniis*). Des inscriptions latines du II^e siècle font figurer des titres (ou des rôles) de pantomimes qui rappellent de très près des modèles tragiques : C.I.L. 5, 5889 = Dessau 5195 à propos de Théocrite Pylade qui dansa *Ion* et *Les Troyennes* ; C.I.L. 14, 4254 = Dessau 5191 (entre 180 et 192) sur le grand Memphis Apolaustus qui interpréta plusieurs pantomimes : *Oreste*, *Les Troyennes* (titres sûrs) et peut-être des *Bacchantes*, un *Hippolyte* et des *Tympanistai* si l'on admet les restitutions d'Altmann (*Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, p. 239).

29. Nous montrons, dans un travail en préparation, que la pantomime est, à l'époque de Sylla, une spécialisation dansée du mime, dont elle ne se détache qu'à l'époque d'Auguste, grâce aux perfectionnements de Pylade, qui introduit deux modifications importantes : une complexité et un raffinement musical (le chœur et une musique d'ensemble) et des sujets nobles, empruntés à des textes tragiques connus, surtout euripidéens. Le modèle devait fournir le canevas général de l'intrigue dont on mettait en lumière l'aspect narratif (en accordant une place privilégiée aux récits de messagers plutôt qu'aux parties dialoguées et aux stichomythies). Il fournissait aussi un schéma d'interprétation des personnages (apparence physique, caractère). Le texte de la pantomime supposait donc une refonte de l'ensemble de la pièce. On parlerait aujourd'hui d'« adaptation ».

Τραγική n'implique pas, toutefois, que les spectacles présentés étaient perçus comme de véritables tragédies. La justification généralement admise est que la pantomime tragique a tendu à s'imposer après le recul rapide des thèmes comiques³⁰. Le terme peut également être lié à l'affirmation de noblesse et de sérieux du genre, dont les sujets, comme le rappelle Lucien (*Danse* 31) sont ceux de la tragédie et non (la comparaison est implicite) ceux du mime, dont les inscriptions comme les textes tendent systématiquement à la distinguer. C'est sans doute pourquoi le grec a délaissé et quasiment abandonné à l'usage italien παντόμιμος, composé de μῖμος. L'adjectif τραγική se chargerait plutôt d'une valeur de différenciation et de catégorisation. Cette valeur s'appuie sur l'affirmation de bonne tenue du genre, qui finit par être admis dans les concours sacrés, tenue que contestait, précisément, un auteur comme Aelius Aristide. L'adjectif σπουδαῖος qualifiait les sujets et le genre tragique chez Aristote. Dans les passages les plus théoriques de Lucien, la danse fait partie des σπουδαῖα³¹ : le terme apparaît deux fois dans le paragraphe qui rappelle l'intérêt que Socrate portait à la danse ! Allusion discrète à l'illustre prédécesseur ou simple coïncidence ? Le malicieux Lucien ne doit pas avoir employé le terme au hasard. Ailleurs, il insiste aussi sur le respect de la correction et des convenances : l'apparence du danseur³² est κοσμίον et εὐπρεπές, c'est-à-dire qu'il est digne de figurer dans les concours. À Rome, inscriptions et textes ne s'embarrassent pas de ces considérations. La généralisation d'emploi de *pantomimus* y a vraisemblablement été facilitée par l'absence de concours sacrés à tendance conservatrice et par l'absence, qui en découlait naturellement, d'une malignité classicisante³³ émanant d'agonothètes sourcilleux. L'héritage du *mimus* n'y a pas, comme en Grèce, fait l'objet de dissimulations. Il est pourtant frappant de constater que, dans les esprits, la pantomime devait continuer d'être assimilée au mime, dont sa gestuelle était en partie héritée, et qui devint, sous

30. Cf. V. ROTOLO, *Il pantomimo. Studi e testi*, Palerme, 1957, p. 1-2 ; E.J. JORY, « The literary evidence... ».

31. Aristote, *Poétique*, 49b10 ; 48b34 ; 51b6 ; 49b24 ; Lucien, *Danse*, 25 : Socrate ne rougissait pas de la traiter comme ἐν τῶν σπουδαιότητων μαθημάτων comme il écoutait volontiers, aussi, les discours sérieux d'Aspasie (σπουδαῖόν τι ἀκούειν).

32. *Danse* 29.

33. Cf. L. ROBERT, « ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΟΣ » ...1936, p. 246-247.

l'Empire, comme l'indiquent plusieurs documents des II^e-III^e siècles, un vrai spectacle de music-hall³⁴.

Entre comique et tragique

Le choix de thèmes spécifiquement tragiques, déterminant dans les concours grecs, a rapidement évolué, dans l'ensemble du monde romain, vers une extension à l'ensemble de la mythologie et une prépondérance des thèmes merveilleux et gracieux. Les sujets qui, de loin, réapparaissent le plus fréquemment dans les textes sont les métamorphoses de Zeus/Jupiter, les amours de Mars et de Vénus ou le très populaire et très représenté Jugement de Pâris. Il est d'ailleurs étonnant que les seules descriptions de pantomimes sur lesquelles puisse s'appuyer notre connaissance du genre concernent des sujets sans gravité, souvent gais ou gracieux : on songera naturellement à la fameuse description du jugement de Pâris chez Apulée³⁵ comme à certains passages de Lucien (en particulier le récit de la *moicheia* dansée³⁶) ou de Nonnos³⁷, auteur bien plus tardif : le premier danseur, Mâron, se contente de représenter Ganymède versant à boire aux dieux et Hébé puisant le nectar, ce qui constitue à peine un récit. Le second, Silène, mime le concours qui voit s'affronter Dionysos et Aristée sur les mérites du vin et de l'hydromel, thème fort peu dramatique. Lucien souligne à plusieurs reprises que le pantomime doit absolument connaître toutes les métamorphoses des dieux³⁸, tout comme celles des hommes transformés en femmes, Caineus ou Tirésias. Un passage de la *Danse*³⁹ consacré aux mythes essentiels présente comme fondamentales les légendes des amours des dieux et surtout celles de Zeus (τὰ περὶ τοὺς ἔρωτας αὐτῶν καὶ αὐτοῦ τοῦ Διός) que Lucien place sur le même plan que les mythes des grands damnés de l'Hadès. Le seul texte antique qui s'attache précisément à la description d'une pantomime tragique est

34. Cf. les conclusions de P. Puppini, *Il mimo anonimo : forma di spettacolo « popolare » d'età ellenistico-romana*, *Quaderni del Giornale Filologico Ferrarese*, Ferrare, 10, 1988, en part. p. 17 s. et son étude des papyri, qui souligne la présence importante de la musique et de la danse dans les mimes d'époque impériale.

35. *Met.* 10, 29 s. qui offre, malgré certaines « anomalies » techniques, toutes les caractéristiques d'une pantomime.

36. *Danse* 63. Lucien donne aussi des esquisses d'arguments nettement tragiques comme Cronos ou Thyeste mangeant leurs enfants, Sémélé ou Glaucè brûlées...

37. *Dionysiaques* 19, v. 198-262.

38. *Danse* 57.

39. 59-61.

l'épigramme anonyme concernant le danseur Xénophon de Smyrne⁴⁰. Les autres témoignages se limitent à une mention des sujets. Classé par l'*Anthologie* dans une série d'épigrammes du VI^e siècle, le poème offre des ressemblances étonnantes avec un texte d'Antipater de Thessalonique⁴¹ qui doit en avoir été le modèle :

Αὐτὸν ὄραν' Ἰόβακχον ἐδόξαμεν, ἠνίκα Ληναῖς
 ὁ πρέσβυς νεαρῆς ἦρχε χορομανίης,
 καὶ Κάδμου τὰ πάρηβα χορεύματα, καὶ τὸν ἀφ' ὕλης
 ἄγγελον Εὐϊακῶν ἰχνελάτην θιάσων,
 καὶ τὴν εὐάζουσαν ἐν αἵματι παιδὸς Ἀγαύην
 λυσσάδα. Φεῦ θείης ἀνδρὸς ὑποκρισίης.

C'est Iobacchos en personne que nous avons cru voir, lorsqu'aux Bacchantes le vieillard donna le signal d'un chœur juvénile et frénétique ; puis il y eut la danse de Cadmos plus marquée par les ans, et, venu de la forêt, le messager qui suivait la piste des thiasés de Bacchos ; et puis, criant *évohé* devant le sang de son enfant, Agavé la furieuse. Ah ! Quel jeu divin chez cet homme !

Il est difficile de déterminer exactement à quelle époque cette imitation d'Antipater, tendant à rapprocher Xénophon de Smyrne du grand Pylade, a été réalisée. Une datation d'époque augustéenne ou légèrement postérieure paraît toutefois plausible⁴² : le thème des Bacchantes, la fidélité manifeste à l'intrigue d'Euripide et les rapprochements étroits que l'on a pu établir avec le texte tragique⁴³ constituent des indices importants. Or l'auteur se préoccupe essentiellement du jeu de l'acteur, de son aptitude à la μίμησις dans l'ὑπόκρισις, plus que de l'émotion tragique susceptible de naître de la représentation. L'étude précise de la défense de Lucien, seule véritable « théorie » de la pantomime connue de nous, montre que l'émotion propre à la tragédie et définie par la *Poétique* d'Aristote n'est plus recherchée par la pantomime, qui tend au plaisir de

40. *Anth. Plan.* 289.

41. *Anth. Plan.* 290 ; Cf. O. WEINREICH, *Epigramm und Pantomimus*, Heidelberg, 1948, p. 65-67 ; M. KOKOLAKIS, « Pantomimus and the treatise ΠΕΡΙ ΟΡΧΗΣΕΩΣ », *Platon*, 21, 1959, p. 3-56 : 35 n. 80.

42. Cf. les remarques de H. LEPPIN, *Histrionen*, Bonn, 1992, p. 312 : le contexte de composition des deux épigrammes était sans doute le même. Le fameux Xénophon de Smyrne était venu d'Asie Mineure pour s'implanter sans doute en occident comme Pylade et Bathylle.

43. Cf. n. 8 et 10 éd. C.U.F.

l'ὄψις : plaisir de la virtuosité, de l'exactitude gestuelle, du charme et de la grâce.

On admet généralement qu'une pantomime comique aurait existé dans les débuts du genre pour disparaître rapidement devant le succès des sujets tragiques⁴⁴. En réalité, ces spectacles « comiques » ne semblent pas avoir réellement disparu. Il convient d'ailleurs de définir ce que l'on entend par « comique » appliqué à ce genre. Chez Sénèque le Rhéteur, *comædia* et *tragædia* constituent simplement des références commodes permettant de différencier deux styles et deux gestuelles en fonction de genres déjà connus et répertoriés. Il est exclu que l'on ait pu transformer en pantomimes les arguments de la Comédie Nouvelle. Dans ce cas, comment interpréter ἰλαρωτέρα dans le passage historique d'Athénée ? La critique acerbe de Plutarque⁴⁵, si proche du texte d'Athénée que ce dernier doit s'en inspirer ou puiser à une source commune⁴⁶, reste précieuse : la bathyllide « comique » représentait les aventures de personnages mythologiques comme Écho, Pan, les Satyres ou Éros. Elle privilégiait donc les thèmes satyriques ou liés à la pastorale, mais toujours mythologiques. On peut supposer que le mode de représentation différait des mises en scène tragiques, la gestuelle réutilisant peut-être la sikinnis, danse du drame satyrique ou, pourquoi pas, le cordax⁴⁷. Mais les sujets eux-mêmes étaient plus gracieux ou charmants que véritablement comiques. Ces thèmes continuèrent longtemps d'être cités et dansés. La représentation de la *moicheia* sur laquelle s'attarde Lucien⁴⁸ est-elle autre chose qu'un spectacle à caractère comique, dans le style du récit de Lucien lui-

44. Cf. L. ROBERT, « Pantomimen... » 1930 ; V. ROTOLO, *Il pantomimo...*, p. 2 ; E.J. JORY, « The literary evidence... » p. 149 ; (« comic pantomime, a version of the genre which did not long survive ») pour qui la pantomime comique n'a sans doute pas duré. Sur l'existence effective d'une pantomime gaie ou comique : Sénèque le Rhéteur (*Contr.* 3, *Praef.* 10) ; Athénée I 20 d-e : ἦν δὲ ἡ Πυλάδου ὄρχησις ὀγκώδης παθητικὴ τε καὶ πολυπρόσωπος, ἡ δὲ Βαθύλλειος ἰλαρωτέρα.

45. *Propos de table*, 7, 8, 3.

46. E.J. JORY, « The literary evidence... » p. 150 propose Aristonikos.

47. Comme le suggère le texte étrange d'Athénée (I 20 d-e) : (φησί) τὴν Ἰταλικὴν ὄρχησιν συστήσασθαι ἐκ τῆς κωμικῆς, ἢ ἐκαλεῖτο κόρδαξ, καὶ τῆς τραγικῆς, ἢ ἐκαλεῖτο ἐμμέλεια, καὶ τῆς σατυρικῆς, ἢ ἐλέγετο σίκιννις... Il serait absurde en effet de songer à la création d'un nouveau genre à partir d'un mélange des trois styles. On doit plutôt penser à différents styles de représentation, adaptés aux sujets mis en scène.

48. *Danse* 63.

même dans son *Dialogue des Dieux*⁴⁹ ? La pantomime de Daphnis et Chloé chez Longus (fictive mais dont la description a pu être empruntée à une représentation réelle) n'est-elle pas un spectacle plutôt charmant dans un contexte dionysiaque et champêtre⁵⁰ ? Rien de tragique n'y est représenté mais seulement la tristesse de l'amoureux repoussé. Les évolutions de Pan doivent y être grotesques ou amusantes. Les pantomimes non tragiques décrites par Nonnos, liées à Dionysos et rappelant, pour la seconde au moins, la danse satyrique, pourraient aussi bien être classées parmi les sujets de pantomime ἰλαρωτέρα. Le répertoire de Lucien mentionne des sujets susceptibles d'appartenir à ce genre, comme la naissance de Pan, l'ivresse des Centaures aux noces de Pirithoos et plusieurs thèmes plutôt merveilleux comme la réconciliation de Cronos et Zeus aux Iles des Bienheureux ou le combat entre Héraclès et le fleuve Achelous, à l'origine de la naissance des Sirènes. Quel sens donner enfin au passage de la *Danse* consacré précisément à la mode de la danse satyrique en Ionie⁵¹ ? Les personnages mentionnés, Titans, Corybantes, Satyres, Bergers, rappellent d'assez près les thèmes de la bathyllide que nous trouvons aussi chez Horace, ceux des premiers temps du genre. Lucien songeait-il à des représentations de drames satyriques ? Ce genre dramatique connut une faveur exceptionnelle pendant toute la période hellénistique⁵².

49. 17. La similitude des deux passages a fait supposer que Lucien se référait, pour ce mythe, à un livret de pantomime. Cf. M. KOKOLAKIS, « Pantomimus... » p. 40 qui montre, en outre, que l'inscription de l'Agora d'Athènes (T. 1404, peut-être III^e siècle ap. J.-C.) portant COMEDIA, PYLADES ne doit pas être une référence à un pantomime comique mais plutôt à une comédie intitulée *Pylade* ou à un acteur comique portant ce nom.

50. Longus, *Daphnis et Chloé*, 37 : ὁ μὲν ἐδίωκε καὶ ἐπ' ἄκρων τῶν ὀνύχων ἔτρεχε τὰς χηλὰς μιμούμενος.

51. 79 : ἡ μὲν γε Βακχικὴ ὄρχησις ἐν Ἰωνίᾳ μάλιστα καὶ ἐν Πόντῳ σπουδαζομένη, καίτοι σατυρικὴ οὔσα, οὕτω κεχείρωται τοὺς ἀνθρώπους τοὺς ἐκεῖ ὥστε κατὰ τὸν τεταγμένον ἕκαστοι καιρὸν, ἀπάντων ἐπιλαθόμενοι τῶν ἄλλων, κάθηνται δι' ἡμέρας τιτᾶνας καὶ κορύβαντας καὶ σατύρους καὶ βουκόλους ὀρῶντες. καὶ ὀρχοῦνται γε ταῦτα οἱ εὐγενέστατοι καὶ πρωτεύοντες... « La pantomime bachique est très prisée en Ionie et dans le Pont, bien qu'elle soit satyrique. Elle a si bien conquis les hommes de ces régions qu'à la période fixée, ils délaissent tout le reste pour rester assis la journée entière à voir des Titans, des Corybantes, des Satyres et des Bergers. »

52. Cf. SIFAKIS, *Studies in the history of hellenistic drama*, Londres Univ., 1967, p. 30 ; 124-125 : cette mode serait née dans le contexte favorable de la poésie bucolique. Lycophron fut l'auteur d'un drame satyrique *Menedemos* et Sosithée, chanté par Dioscoride (A.P. 7, 707), redonna le goût du drame satyrique à son époque.

La situation du passage dans un raisonnement explicitement consacré à la pantomime, comme l'expression ὀρχοῦνται ταῦτα, suggère nettement des pantomimes que nous pourrions nommer bachiques ou satyriques d'un genre particulier puisque les acteurs en étaient des citoyens de haut rang. Cette pantomime satyrique n'est pas une antiquité : Lucien en parle au présent, comme d'un genre contemporain. Il est donc étonnant qu'elle soit ainsi systématiquement négligée. En somme, la pantomime est loin d'être exclusivement tragique et, même si les thèmes à caractère tragique prédominent, elle est avant tout mythologique.

Un drame moderne

Le vocabulaire et la syntaxe des textes postérieurs au I^{er} siècle indiquent clairement que, si la pantomime n'est plus ressentie comme une tragédie à part entière⁵³, elle continue d'être, explicitement, traitée comme un genre théâtral. Lucien la définit comme un δράμα divisé en plusieurs parties, τὰ μέρη⁵⁴, en des termes qui rappellent la définition de la tragédie chez Aristote. Dès le II^e siècle, les verbes *agere* et ὑποκρίνεσθαι, traduisent, comme des équivalents de *saltare* et d'ὀρχεῖσθαι, le jeu du pantomime : chez Sidoine Apollinaire⁵⁵ l'expression *seu Ledam quis agit* désigne un pantomime ; Arnobe⁵⁶ applique à un danseur (*adulterorum*) *partes... agere*, « jouer des rôles... (d'adultères) », expression classique réservée au jeu dramatique ; Macrobe⁵⁷ utilise *personam agere* à propos d'une représentation du danseur Hylas. Les auteurs chrétiens latins, fournissent, pour la période tardive, des renseignements précieux : les verbes associés à la gestuelle de la pantomime sont empruntés au

53. Comme pouvait le suggérer le texte de Sénèque le Rhéteur cité plus haut (*Contr.* 3, *Praef.* 10) par sa distinction entre deux catégories de pantomimes : *tragædia* et *comædia*.

54. Δράμα apparaît cinq fois dans la *Danse* (39, 47, 54, 63, 66) au sens de « pantomime ». Pour μέρη : Aristote, *Poét.* 52b14-25 ; Lucien, *Danse* 66 : τοσοῦτων γὰρ μερῶν τὸ δράμα ἦν. Dans l'anecdote, la pièce comporte cinq parties : s'agit-il d'une coïncidence (nous ne trouvons pas d'autre exemple aussi précis) ou de l'héritage hellénistique dont témoigne Horace (*A.P.*, 189-190) ? Si tel était le cas, nous aurions un argument supplémentaire en faveur de la structure dramatique de la pantomime.

55. *Carm.* 23, 286.

56. *Contre les païens* 4, 35.

57. *Sat.* 2, 7.

vocabulaire classique de la scène : *exprimere*⁵⁸, *inducere*⁵⁹, (mettre en scène un personnage) ou à un vocabulaire semi-théâtral comme *ludere* « jouer à être⁶⁰ ». En grec, ὑποκρίνεσθαι peut remplacer le verbe technique ὀρχεῖσθαι⁶¹ lorsqu'il s'agit d'insister sur la capacité expressive du danseur, que les inscriptions comme les textes nomment, de toute façon, ὑποκριτής. Il peut aussi, plus généralement, jouer le rôle d'équivalent. L'innovation dramatique dans la pantomime est théorisée par Lucien⁶² qui consacre à l'ὑπόκρισις dans cet art un développement fondamental. Pour définir l'essence et la fonction de la pantomime, il illustre l'ὑπόκρισις, l'« incarnation⁶³ », par l'anecdote du Barbare spectateur : ἰδὼν γὰρ πέντε πρόσωπα τῷ ὀρχηστῇ παρεσκευασμένα - τοσοῦτων γὰρ μερῶν τὸ δρᾶμα ἦν - ἐζήτει, ἓνα ὁρῶν τὸν ὀρχηστήν, τίνες οἱ ὀρχησόμενοι καὶ ὑποκρινόμενοι τὰ λοιπὰ προσωπεῖα εἶεν ἔπει δὲ ἔμαθεν ὅτι ὁ αὐτὸς ὑποκρινεῖται καὶ ὑπορχήσεται τὰ πάντα, « Ἐλελήθεις, ἔφη, ὦ βέλτιστε, σῶμα μὲν τοῦτο ἔν, πολλὰς δὲ τὰς ψυχὰς ἔχων »⁶⁴. Lucien a su tirer profit des anecdotes sur les Barbares ou sur les néophytes⁶⁵ qui lui fournissent de commodés

58. Lactance, *Inst. div.* 5, 10 : *adulteria... exprimuntur*. Le verbe apparaissait chez Cicéron pour désigner la technique gestuelle de l'acteur comparée à celle de l'orateur : cf. *De or.* 3, 220 : *non hic uerba exprimens scaenicus (gestus)* : le geste théâtral « traduit » des paroles.

59. Sidoine Apollinaire, *Carm.* 23 : *Aetias et... Iason inducuntur* ; Arnobe 4, 35, *Hercules... inducitur*.

60. *Luditur* (Sidoine Apol., *Carm.* 23) est plus lâchement lié au jeu théâtral : cf. *TLL sv B.b* ; *Cæl. Fam.* 8, 9, 1 ; Pétrone, 95 (*dum haec fabula luditur*). L'emploi de ce verbe, moins technique, participe de la métaphore de l'acteur, qui rapproche vie et comédie.

61. Lucien, *Danse* 67.

62. *Danse* 65-67.

63. Et non, comme le proposait Talbot, Paris, 1866,² « imitation des actions humaines », techniquement ambigu et trop général, clairement fondé d'ailleurs sur le sens aristotélicien de μίμησις, qui n'est pas celui qu'adopte Lucien. La notion fait chez lui l'objet de développements particuliers proches de ceux de Plutarque (*Propos de table* 9, 15). La *mimesis*, dans la pantomime, consiste essentiellement en une représentation imitative des caractères.

64. « Ayant aperçu cinq masques préparés pour le danseur – car tel était le nombre d'actes de la pièce –, mais ne voyant que ce seul danseur, il demanda quels artistes allaient danser et jouer les autres rôles. Et lorsqu'il apprit que le même homme jouerait et danserait tout, il dit : « Je n'avais pas compris, mon ami, qu'en un seul corps tu avais une multiplicité d'âmes. » Nous adoptons le texte de N et Mac Leod contre la leçon αὐτὸς de Harmon (Loeb, 1936). Cette leçon est fortement suggérée par le contexte philosophique de ce passage sur l'un et le multiple.

65. Cf. *Danse* 63 ; 64.

candides, ignorants des raffinements de la culture grecque du temps⁶⁶, sujets à instruire, spectateurs prompts à l'émerveillement et supports commodes de l'éloge entrepris. Notre Barbare est une figure de composition : ignorant des pratiques dramatiques nouvelles, en l'occurrence la pantomime, il ne l'est pas totalement du système dramatique classique. La distinction qu'il opère entre ὑποκρίνεσθαι et ὀρχεῖσθαι est une référence à l'alternance classique entre chœurs et dialogues de la tragédie et de la comédie attiques. La barbarie de notre spectateur se résume, en somme, à une ignorance (chez Démétrius le philosophe, il s'agira d'une incompréhension) de la modernité, conçue par Lucien comme un progrès. Cette modernité se fonde sur l'équivalence des deux verbes, c'est-à-dire des deux gestuelles « jouer » et « danser ». L'anecdote du Barbare est contrebalancée par celles des danseurs étourdis et de la pantomime d'Ulysse⁶⁷ où les deux verbes constituent deux désignations successives du même type de jeu et de la même gestuelle.

Les représentations dramatiques auraient, avec ce genre, atteint une technicité dépassant de loin les vieux modes de représentation. Dans la *Danse*, le point de départ de la réflexion théorique, celui qui, à aucun moment n'est remis en question, est la perfection atteinte dans le domaine de la virtuosité technique et de la grâce. Aucune gestuelle antérieure à cette époque ne soutient la comparaison⁶⁸. Le même raisonnement conduit Lucien à décrire le masque de pantomime comme plus naturel et mieux adapté à la représentation théâtrale que le masque tragique, décalé⁶⁹. Là encore, l'idée d'un

66. Le Barbare précédent, venu voir Néron, était semi-hellénisé.

67. *Danse* 80 (ὀρχούμενος et ὑποκρινόμενος) et 83 (ὀρχούμενος puis ὑποκρίνασθαι).

68. *Danse* 25 : Socrate lui-même eût été admiratif devant les progrès accomplis par un art qu'il savait apprécier ; 26 : comparée aux genres dramatiques antérieurs, la pantomime représente un progrès considérable de l'ὄψις : (apparence de l'acteur, masque, gestuelle...). Ce genre de raisonnement, comme le souligne à juste titre M. KOKOLAKIS, « Lucian and the tragic performances in his time », *Platon* 23-24, 1960, p. 67-109 : 94, comporte une bonne part d'exagération et de déformation rhétorique, tout comme le raisonnement sur les masques. Le reste de l'œuvre de Lucien révèle un amateur et un bon connaisseur du théâtre de son temps, comme les sophistes d'époque impériale, qui lisaient le théâtre classique et savaient reconnaître les mérites des représentations théâtrales (cf. surtout B. Schouler, « Les sophistes... » p. 273-277). On notera que Lucien limite sa critique aux modes de représentation, sans jamais toucher au texte même de la tragédie.

69. *Danse* 27-30 : l'apparence de l'acteur tragique est laide, effrayante, voire ridicule. Sa bouche ouverte semble vouloir avaler les spectateurs, sa gestuelle est sans grâce et son jeu inadapté puisqu'il chante son malheur. La monodie d'un

progrès sous-tend la réflexion : progrès esthétique vers le naturalisme comme vers l'harmonie et la grâce (le masque est adapté aux sujets traités). Ce que nous pourrions appeler une « théorie du drame moderne » (ἡ νῦν ὄρχησις), très discrète, inscrite en creux dans le texte, se fonde sur la critique d'un conservatisme culturel et dramatique⁷⁰ qui passe inévitablement par une parodie légère de la théorie d'Aristote. Une lecture un peu attentive de la *Danse* montre que l'auteur se réfère sans cesse au vocabulaire et aux théories de la *Poétique*, sans jamais entreprendre, toutefois, de critique systématique⁷¹ : il n'érige pas de système.

Le spectateur d'une pantomime avait le sentiment très net d'assister à une représentation théâtrale et non, simplement, à de la danse. De toutes les particularités propres à ce genre, c'est peut-être la plus étonnante pour un moderne, habitué à la distinction entre « ballet » ou « chorégraphie » et théâtre⁷². Le genre a longtemps souffert, en Grèce, de ses origines et de son lien avec le mime. Il était reconnu, dans l'Antiquité, comme une pratique d'abord musicale et lyrique, un genre à grand spectacle, au carrefour d'une multitude de disciplines artistiques qui, grâce à la pantomime, trouvèrent de nouvelles voies d'épanouissement. C'est ce qui explique que les grammairiens ne l'ont pas classé parmi les genres dramatiques : son « texte » n'existait pas, à proprement parler, si ce n'est, de façon éphémère, dans l'espace et pour les yeux des spectateurs, ou comme une harmonie musicale et lyrique. On ne saurait donc réduire la définition de la pantomime à celle de substitut impérial de la tragédie. Elle représentait bien davantage. C'était une pratique innovante, représentative des courants artistiques et culturels de l'Empire.

S'il exista dans l'Antiquité un théâtre post-classique, remettant en question les modes de représentation et la structure traditionnelle du

personnage très viril comme Héraclès devient un passage ridicule et inadapté (cf. aussi, dans une perspective différente mais toujours ridicule, *Anacharsis* 23).

70. L'idée de « modernité » ne figure pas expressément dans le texte de Lucien. Elle nous paraît inscrite en creux dans les comparaisons avec les genres traditionnels comme dans ses préliminaires historiques qui présentent la pantomime comme un aboutissement réussi.

71. La pantomime ne se comprend qu'en fonction d'une conception nouvelle de la *mimesis*.

72. Le ballet classique, dont les traditions sont conservées, en Europe, par les grandes écoles académiques, comme l'Opéra français, a transmis le culte de l'étoile et de la virtuosité qui fait qu'on va plutôt admirer un artiste confronté aux difficultés bien connues d'une chorégraphie à peu près immuable. C'est pour avoir surmonté avec bonheur ces difficultés attendues qu'un danseur devient « étoile ».

drame, tout en affirmant, malgré tout, son enracinement dans une culture classique revisitée, ce fut bien la pantomime. Ce n'est pas simplement à une condamnation morale de la danse comme un art débauché ou superficiel que procédait, par exemple, Aelius Aristide⁷³ : la question était plus vaste. Ce dernier entrait dans une vraie querelle (qu'il provoquait peut-être) entre Anciens et Modernes, autour de questions du type : l'évolution de la danse vers la *mimesis* pantomimique est-elle acceptable pour la danse ? La généralisation de la danse dramatique au théâtre n'est-elle pas le signe d'un théâtre dévoyé ou dégénéré ? Il posait assez clairement la question de la place réelle d'une catégorie de spectacle qui s'imposait, culturellement, comme un genre dramatique, bien qu'elle relevât, historiquement et structurellement, de la branche orchestrale et musicale. Les textes de Lucien et de Libanios, avec des intentions différentes, auraient, en l'occurrence, pris le parti de la modernité, celui de l'intégration de la pantomime aux spectacles dramatiques de leur temps, reflets d'une évolution du goût et de la culture. Cette défense faisait la part de la culture classique : les sophistes se félicitaient du maintien et de la transmission de cette culture par le biais de la représentation populaire des mythes. Une partie de l'argumentation de Libanios⁷⁴ s'appuie sur la notion de progrès dont le rhéteur montre les effets dans tous les domaines de l'activité humaine. Tout a évolué, note-t-il à l'intention d'Aristide : τᾶλλα, πρὸς θεῶν, ἔμεινεν ἐφ' ὧν περ πρότερον ... « par les dieux, les autres activités sont-elles restées dans leur état antérieur⁷⁵ ? ». En rhéteur consciencieux, il accumule les exemples : architecture, fabrication des armes, bateaux, travail du bronze, peinture, rhétorique, poésie, statuaire, navigation. Les changements furent

73. Le texte d'Aristide est perdu. On le reconstruit en partie grâce à la réponse de Libanios (*Discours* 64) qui en cite quelques passages. Cf. J. MESK, « Der Aelius Aristides verlorene Rede gegen di Tänzer », *Wiener Studien* 29, 1909, p. 59-74, qui a tenté cette reconstruction et M.E. MOLLOY, *Libanius and the Dancers*, Hildesheim-Zürich-New-York, 1996, p. 87-100 : elle souligne le conservatisme d'Aristide dont les accusations seraient les suivantes : 1 – la pantomime exerce sur les spectateurs une mauvaise influence : les danseurs, efféminés et incarnant des personnages féminins incitent, par leur gestuelle, à la débauche des citoyens. 2 – Elle est le produit d'une évolution désastreuse du style de la danse ancienne (l'argument s'appuie clairement sur le refus du changement : la danse n'est plus ce qu'elle était...) 3 – Les chants et les chœurs sont légers, les chanteurs sans valeur. 4 – La musique corrompt les auditeurs. 5 – Les évolutions du danseur ne sont pas adaptées à la scène théâtrale : ils abîment la scène avec leurs pieds munis d'instruments (Lib. 64, 96).

74. 64, 19-30.

75. 64, 19.

généralement bénéfiques. B. Schouler⁷⁶ a montré que, d'une manière générale, contrairement aux philosophes et au clergé chrétien, les sophistes grecs surent prendre parti pour les formes théâtrales nouvelles. Les intentions de Libanios, ses convictions, sont, de toute évidence, moins enthousiastes que celles de Lucien : son *Discours* consacre à la défense rhétorique du progrès une argumentation plus étoffée que la description de la danse proprement dite, à laquelle il ne s'attarde vraiment que sur quelques passages.

Sans être expressément nommée comme un genre, la pantomime, plus volontiers désignée comme « danse », mais représentée par des acteurs à part entière (*histrion*, ὑποκριτής) appartenait à une catégorie intermédiaire entre danse et drame : elle relevait du drame par le jeu et la substitution du geste à l'écriture, de la danse par l'absence de texte écrit, les *cantica* ou ᾄσματα étant, dès le II^e siècle, relégués au rang des ornements non indispensables. La pantomime était perçue comme l'œuvre du danseur, dont l'écriture gestuelle s'inscrivait dans l'espace, à la fois comme un texte et comme un tableau. Mais on allait la voir comme on allait assister à une tragédie ou à une comédie classique : pour admirer une histoire, reconnaître tel ou tel mythe, éprouver des émotions, s'instruire.

Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS
Université de Toulouse-le-Mirail

76. « Les sophistes... » p. 284-287. Il dénombre six arguments favorables à ces spectacles : la distraction nécessaire qu'ils offrent, leur innocuité morale prouvée par la pratique sociale, la difficulté de l'apprentissage qu'ils exigent, le caractère mal fondé du reproche d'immoralité qui atteint aussi le théâtre classique, l'imitation sans illusion, enfin le contact qu'ils maintiennent avec la culture traditionnelle.

UN ULTIME HOMMAGE À DIONYSOS

Par Bernard SCHOULER

Car le rire est une fonction essentielle de notre nature.
Comment porter la vie, si nous ne pouvons rire, tout
au moins parmi nos douleurs ? (Michelet, *La sorcière*,
introduction)

Les dieux ne meurent pas, mais un jour arrive où ils n'ont plus de fidèles, plus de temples, et où les activités dont ils assurent le parrainage cessent d'être pratiquées. Tel fut le destin de Dionysos. Les théâtres en Occident tombèrent en ruines ou furent démolis dès le cinquième siècle. En Orient, à la fin du septième siècle, les décisions d'un concile convoqué à Constantinople par Justinien II stipulent expressément qu'en foulant le raisin il est désormais interdit d'invoquer le nom du dieu. Le même concile condamne toutes les formes de spectacles donnés dans les théâtres, qu'il s'agisse de mimes, de danses ou de chasses. Au siècle précédent, le théâtre était encore bien vivant. On sait que l'épouse du premier Justinien, Théodora, avait fait partie d'une troupe de mimes avant d'être impératrice¹. Sous le règne de cet empereur, un sophiste qui enseignait l'éloquence à Gaza et dont la foi chrétienne ne peut être mise en doute rend hommage à Dionysos en prenant courageusement la défense des mimes. Cet orateur s'appelait Chorikios. On lui doit, entre autres discours, deux éloges de l'évêque Marcien, un éloge conjoint du général Aratios et du gouverneur Stéphanos, des dissertations, des

1. Un aperçu sur l'évolution des formes théâtrales à l'époque impériale a été donné dans SCHOULER B., « Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs », *CGITA* 3, p. 273-294. On pourra ajouter à la bibliographie sur le mime signalée n. 64 p. 291 :

- BOISSIER G., « Mimus », in DAREMBERG Ch. et SAGLIO E., *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, t. 3, 1904.

- RIEKS R., « Mimus und Atellane » et OPELT I., « Das Drama der Kaiserzeit », *Das Roemische Drama*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1978, p. 348-377 et 426-457.

- ALBINI U., « Il mimo a Gaza tra il Ve e il VIe sec. d.C. », *SIFC*, 15, 1997, p. 116-122.

déclamations². Il est un des représentants les plus en vue de cette école de Gaza, qu'illustre aussi l'orateur Procope, homonyme de l'historien originaire de Césarée.

Il n'est pas indifférent de constater que le titre authentique de cette œuvre ordinairement dénommée *Apologie des mimes* inclut le nom du dieu : *Discours en faveur de ceux qui donnent une image de la vie dans la maison de Dionysos*. C'est avec ce titre, complété par le sous-titre *En faveur des mimes*, que ce discours est cité par le moine Michel Macaire Chrysoképhalos au quatorzième siècle sa *Roseraie*³. On a pu dire de cet ouvrage qu'il s'agissait du dernier document se rapportant à l'histoire des réalités théâtrales dans le domaine de la littérature hellénique⁴.

UNE RÉHABILITATION COURAGEUSE INSPIRÉE PAR LA RECONNAISSANCE ET L'AMITIÉ

Une première constatation s'impose : ce n'est pas contre les fulminations des pères de l'Église, des évêques ou des moines que Chorikios s'élève, du moins directement⁵. Ceux qu'il combat, ce sont des défenseurs de l'ordre moral qui reprennent à l'envi le vieux réquisitoire contre les formes de spectacles jugées dégradantes. Chorikios a conscience, en volant au secours des mimes, d'encourir le blâme des bons esprits, qui le suspecteront de débauche (Examen liminaire, § 1). Mais il rejette la tentation de renoncer par lâcheté,

2. Choricij Gazaei *Opera*, ed. FOERSTER R. et RICHTSTEIG E., BT 1929.

3. Λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων ἤγουν ὑπὲρ τῶν μίμων. La dernière phrase du § 33 figure dans le recueil de sentences et de citations intitulé Ἡ Ῥοδωνιά.

4. SCHMID W., « Chorikios aus Gaza », dans *RE*, 6. Halbband, Stuttgart, 1899, col. 2429. Il existe une édition que je n'ai pu consulter : Χορικήου σοφιστοῦ Γάζης Συνηγορία μίμων, ed. STEPHANES, 1986.

5. Pourtant ce sont eux surtout qui nous ont laissé des jugements sévères sur l'art des mimes : Salvien, *Du gouvernement de Dieu* 6, 37, qui se plaint de la concurrence que les mimes font aux cérémonies du culte ; Cyprien, *De spectaculis* 6 ; Grégoire de Nazianze, *Carmina* 2, 11, 4, vers 154-162 (cité par Marrou, *Histoire de l'éducation* p. 204) ; Jérôme, *Lettre* 52, 2 et *Commentaire du Premier livre des Rois* 1, 1-4 ; pour Jean Chrysostome, consulter THEOCHARIDIS, G. J., *Beitraege zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsaechlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarch von Konstantinopel*. Thessaloniki 1940. L'immoralité des mimes en dehors du christianisme est dénoncée par Elien, fr. 123. Julien, *lettre* 89, 304 b-c, invite les prêtres à se tenir éloignés de l'impudence régnant dans les théâtres, qui n'est bonne que pour le peuple, et à ne fréquenter ni mime ni danseur, ni chanteurs ou musiciens ni cochers.

s'appuyant sur l'exemple de Périclès, tel que le dépeint Thucydide, et sur une sentence de Pindare⁶ (Examen liminaire, §§ 2-3).

Plus ils se trouvent sous le coup d'injustes soupçons, plus je me suis senti porté à leur offrir ma protection, considérant que pour un orateur il n'était pas de meilleure épreuve que d'accepter les causes risquées (§ 1)

Qu'il faille prendre son discours pour l'expression de ses convictions, et non pour un simple jeu, Chorikios en donne lui-même une preuve, en invitant tous ceux qui partagent les préjugés défavorables contre les mimes à ne voir dans son discours qu'un pur exercice.

Quant à celui qui affectionne selon le mot du poète « d'accuser l'innocent⁷ » et qui cherche à paraître plus strict qu'il ne faut, qu'il qualifie ma tâche d'exercice. (Examen liminaire, § 4)

Mieux vaut en effet être pris pour l'auteur d'une facétie sans importance que d'être accusé de partager la prétendue immoralité des mimes. Et cette invitation marque bien que les autres lecteurs trouveront dans ce discours l'expression sincère des opinions de l'auteur.

Que représente à ses yeux l'adversaire contre lequel il plaide ? Il est difficile de répondre à cette question. Polémique-t-il contre l'auteur d'un vieux texte, à l'instar de Libanios répliquant, avec plus de deux siècles de retard, à cet Aelius Aristide que d'ailleurs il révérait et dont la réputation s'était en partie fondée sur la vigueur avec laquelle il avait attaqué d'anciens écrits⁸ ? Cet ancien, s'il existe, n'est en tout cas l'objet d'aucune allusion. Chorikios s'adresse-t-il à un adversaire imaginaire, selon un usage en vogue chez les sophistes ? C'est l'hypothèse la plus plausible. Mais ne cherche-t-il pas à atteindre, de manière oblique, d'importants personnages, qui auraient les moyens de mettre à exécution leurs désirs et d'assouvir leur haine des mimes⁹ ? Toujours est-il qu'il s'inscrit dans le sillage des quelques auteurs qui prirent avant lui la défense des gens de

6. Pindare, *Olympiques* 1, 83 (129-130), cité assez exactement : ὁ μέγας κίνδυνος ἀναλκιν οὐ φῶτα λαμβάνει.

7. Expression tirée d'hémistiches homériques : *Il.*, 13, 775 ; 11, 654 ; *Od.*, 20, 135.

8. Libanios, *discours* 64, 4-5. Chorikios transpose souvent au profit des mimes les arguments que Libanios utilise en faveur des danseurs.

9. Voir § 144 l'emploi du verbe ἐπιτρέπω.

théâtre, comme Lucien¹⁰ ou Libanios. L'orateur, comme le font les acteurs au début de la représentation, s'adresse à son public et lui demande de juger ses propos non d'après les opinions calomnieuses répandues sur le compte des mimes, mais en acceptant de soumettre leur activité à un examen impartial. Il a conscience que s'opposer à une mauvaise renommée est une tâche plus difficile que de contredire un unique accusateur (§§ 2-3).

Mais, à l'origine de son entreprise, outre ce souci de justice et ce défi à relever, joue un sentiment de solidarité. Lui-même en effet a profité un trop grand nombre de fois du divertissement offert par les mimes pour ne pas avouer une dette à leur égard. Leur spectacle lui a apporté maintes fois l'occasion de jouir d'une pause agréable au cours des travaux pénibles qu'il accomplissait pour acquérir le talent oratoire, avant de compter parmi les enseignants (§ 4). Il ne supporte pas que soit tenue pour activité indigne d'un homme libre un art qu'ont pratiqué des gens qui sont ses amis et qu'il ne saurait désavouer (§ 5).

L'apport documentaire

Le genre

Ce discours apporte de précieux renseignements sur cette forme de spectacle qui, concurremment avec l'orchestrique, a monopolisé la scène dès l'époque d'Auguste. De longues discussions ont tenté de faire la lumière sur ses lointaines origines : provenait-il d'une évolution de l'atellane, du mime dorien particulièrement en vogue dans les cités de l'Italie méridionale dès l'âge classique, de formes apparues dans les royaumes hellénistiques et dérivant de la comédie attique¹¹ ? La dernière hypothèse est sans doute la bonne, même si

10. Lucien ou pseudo-Lucien, *De la danse* (ed. A.M. HARMON, t. 5, LCL, 1936, p. 209).

11. Chorikios, § 145 se réfère au créateur du genre, Philistion, qui vivait à l'époque d'Auguste. Il le confond avec un homonyme, ami de Ménandre, tout en lui reconnaissant le surnom de Secundus. Sur Philistion, voir SCHMID-STAEHLIN, *Geschichte der Griechischen Literatur* 2. 1, Muenchen 1919, p. 337 ; Opelt p. 449 n. 93 ; FURLEY W. D., col. 817, *DNP* 9, Stuttgart/Weimar 2000. On attribuait à ce Philistion un recueil de plaisanteries intitulé *Philogelos*. Des grammairiens ont par la suite rassemblé toute une série de « blagues » sous ce nom. Voir *Philogelos der Lachfreund*, ed. Andreas THIERFELDER, Muenchen 1968, p. 13-14. Il n'est pas indifférent de noter que Chorikios attribue de qualificatif au dieu Dionysos (voir § 31).

des influences croisées ont pu jouer. Le mimodrame en tout cas différait profondément de l'atellane, dont l'héritière semble bien plutôt être la *comedia dell'arte*, avec ses comédiens masqués et, entre autres figures stéréotypées, celles d'Arlequin (succédant à Bucco) et de Polichinelle (succédant à Maccus)¹².

Toujours est-il que cette forme nouvelle du spectacle théâtral prétendait fièrement être une imitation de la vie et des conduites humaines. Les mimes pour cette raison furent souvent appelés *biolovgoi*¹³ ou *hjqolovgoi*¹⁴, et Isidore de Séville éclaire ainsi le sens de l'appellation la plus courante :

*Mimi sunt dicti graeca appellatione, quod rerum humanorum sunt imitatores*¹⁵.

À leur manière, les mimes accomplissaient le programme qu'Aristote assignait à la comédie, prendre pour objet de l'imitation non pas le destin tragique vécu par des individus d'exception mais les agissements des simples gens. Ce programme, la comédie nouvelle l'avait déjà réalisé. Mais, par rapport à la comédie, le mime présentait deux caractéristiques quasiment révolutionnaires : l'admission des femmes dans les troupes et sur la scène, et l'introduction du jeu de physionomie par suite de l'abandon du masque¹⁶.

Cependant, malgré les formes littéraires fort prisées que le mimiambe avait pu prendre avec Héronidas, formes il est vrai destinées uniquement à la lecture, les spectacles interprétés sur les scènes à l'époque impériale furent l'objet d'un profond mépris de la part des gens raffinés¹⁷. Ceux-ci ne voyaient que la farce, avec ses exagérations, sa grossièreté et souvent même son obscénité. Était-on en présence d'un véritable genre littéraire ? Nous disposons de quelques fragments attestant l'existence de pièces rédigées¹⁸, et le témoignage même de Chorikios plaide en faveur de l'importance que le texte prenait dans la représentation (§§ 124-125). On peut

12. GHIRON-BISTAGNE Paulette, « Les demi-masques », *RA*, 1970, p. 275-280. p. 200. RIEKS *art. cit.*, p. 357-358 analyse l'opinion de A. DIETERICH sur cette continuité des types comiques, telle que celui-ci la présente dans *Pulcinella*, Leipzig 1897.

13. THEOCHARIDIS, *art. cit.* note 5, p. 78-79.

14. Diodore de Sicile 20, 63. Cicéron, *De oratore* 2, 59. Athénée 1, 20a. Rappelons qu'« acteur » se dit aujourd'hui ἠθοποιός.

15. Isidore de Séville, *Etymologiae* 18, 49 (*PL* 82, col 659 A).

16. THEOCHARIDIS, *art. cit.*

17. Jean Lydos, *De magistratibus* 1, 40 témoigne encore de ce mépris : (voir THEOCHARIDIS, *art. cit.*, p. 68 n. 2) : μιμικὴ ἢ νῦν δῆθεν μόνη σωζομένη, τεκνικὸν μὲν ἔχουσα οὐδέν, ἀλόγῳ μόνον τὸ πλῆθος ἐπάγουσα γέλωτι.

18. Voir SCHOULER, *art. cit.*, p. 282-283 n. 63.

cependant penser que les acteurs se contentaient souvent de suivre un canevas, que les arguments des pièces s'appuyaient sur des stéréotypes maintes fois repris et que ni les personnages ni l'intrigue n'offraient de véritable consistance. Il n'en reste pas moins vrai que, sans avoir été admis par la critique antique au nombre des genres littéraires reconnus, – mais la même chose peut être dite du roman, autre innovation contemporaine du mime, qui tirait comme lui une partie de son inspiration des caractères et des situations de la comédie nouvelle, et qui visait probablement des couches sociales bien représentées dans le public du théâtre – le mime a occupé sociologiquement le champ du spectacle pendant les sept premiers siècles de notre ère, en concurrence avec le genre plus musical de l'orchestrique pratiqué par les pantomimes.

Le témoignage de Chorikios confirme aussi, à côté des sujets empruntés à la vie courante, l'existence de pièces parodiques, où figuraient dieux et héros de la mythologie. Les mimes de l'époque impériale maintenaient ainsi une tradition remontant au mime dorien et à la comédie attique moyenne. Imitant les héros de la mythologie, comme Achille ou Hector, ils prenaient des attitudes guerrières (§ 78) et sans doute les transformaient en fantoches ridicules. D'après les témoignages de Jean Chrysostome et de Grégoire de Nysse, le masque retrouvait alors son usage. L'acteur qui interprétait sur le mode bouffon un rôle de roi y était souvent l'objet de moqueries, les insignes royaux et les marques de respect étant tournés en dérision, à tel point qu'on a pu dire qu'en cherchant à ridiculiser le Christ, les soldats ne faisaient que rejouer à leur manière une scène souvent vue au théâtre¹⁹.

Les acteurs

Il est bien établi que jamais les mimes n'atteignirent le même degré de célébrité que les danseurs. Le danseur en effet, ou si l'on préfère le terme usité dans les cités d'Occident, le pantomime, même s'il est accompagné sur scène de comparses, concentre sur lui seul l'attention du public. Le spectacle produit par les mimes est au contraire le résultat du travail collectif d'une troupe. Chorikios néanmoins mentionne la notoriété à laquelle accédaient les meilleurs d'entre eux et il évoque la richesse que ceux-ci retiraient de leur gloire. Les mimes dont il prend la défense, précise-t-il, sont

19. THEOCHARIDIS, *art. cit.*, p. 88-92.

ceux dont les mérites sont partout célébrés, et à qui leur art apporte une juste opulence, au point de pouvoir tirer fierté du luxe de leurs vêtements, de l'abondance de leurs bijoux d'or, de leurs accessoires en argent, et de la liste de leurs esclaves. (§ 8).

Il est vrai, du reste, que nous pouvons dresser un catalogue assez imposant de mimes parvenus à la célébrité²⁰. Souvent décriée pour la vie dissolue que mènent ses membres, la corporation des mimes compte d'honorables pères de famille (§ 54).

L'ardent défenseur des mimes précise aussi que nombre de ses amis, dont l'honnêteté ne peut être suspectée, et qui avaient comme lui reçu une formation littéraire et étudié l'éloquence, avaient eux-mêmes interprété des mimodrames devant le peuple, lors de festivités solennelles. Il ne s'agit en aucun cas de spectacles scolaires, puisqu'il est bien précisé que c'est le peuple qui les a applaudis (§ 5). En outre, à Césarée, ville dont Chorikios célèbre la prééminence, la beauté et la richesse, lors d'un festival particulièrement distrayant, des personnes de mérite qui avaient effectué des études de rhétorique et de droit – étaient-ils sophistes ou avocats ? – interprétaient des rôles de mimes devant le gouverneur et un public composé à la fois d'habitants de la ville et d'étrangers (§§ 94-96).

Les sujets

Une grande partie de l'argumentation de Chorikios vise à réfuter le principal grief dont font état les moralistes à l'encontre des mimes, le fait que presque toutes les intrigues tournent autour de l'adultère. Il objecte que chaque pièce rassemble des situations très diverses.

Mais, mon cher, quand tu assistes à un spectacle montrant l'adultère, alors tu vois aussi le tribunal du gouverneur. Le mari de la femme qui a succombé accuse, l'impudent qui a commis l'adultère passe en jugement en même temps que sa maîtresse, le juge menace l'une et l'autre du châtement. (§ 30)

La farce doit être jugée comme un tout. Si le personnage ridiculisé par sa jeune épouse et par le jeune premier qui l'a séduite déclenche à ses dépens l'hilarité du public au début de la représentation, aucune

20. GRYSAR C. J., « Das Römische Mimus », *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften Wien. Philosophisch-historische Classe*, 12. Band, 2. Heft, 1854, p. 283-315. OPELT, *op. cit.*, p. 451.

pièce ne se termine sans qu'on assiste à la découverte de l'adultère (§ 33), à la vengeance du mari trompé et à la punition du galant, à tel point que l'apologiste des mimes peut affirmer qu'on apprend au théâtre à révérer la justice et à éprouver la puissance de Dikê.

Puisqu'aucun de ceux qui ont profané la couche d'un autre homme n'échappe à Dikê, les mimes font voir dans cette déesse une gardienne assez attentive de la tempérance pour surprendre chacun de ceux qui complotent contre les mariages et les livrer au mari de l'épouse outragée (§ 34).

Le spectacle des mimes ne saurait sans parti-pris être réduit à la seule peinture de l'adultère. Chorikios ironise sur son adversaire qui, apparemment, quitte le théâtre avant la fin de la pièce et sort persuadé qu'une « fantasmagorie d'adultère » peut corrompre les mœurs (§ 35). Mais aucune pièce comique ne saurait admettre que l'intrigue se dénoue dans la souffrance. Même si certaines pièces pouvaient aller très loin dans la mise en scène de supplices, tout finissait par des réconciliations et des arrangements.

Un autre ressort comique était tiré des serments qui accompagnaient sans doute les dénégations les plus audacieuses des coupables ou les engagements les plus solennels des amoureux, serments aussitôt démentis dans la suite de l'intrigue ou saisis comme mensonges par le public à l'instant même où ils étaient proférés. Ces situations permettaient aux détracteurs de l'art des mimes de le considérer comme une école du parjure (§ 23).

Certaines pièces, au dire de Chorikios, ne comportaient rien qui offusquât la bienséance. L'époux mettait sa femme en garde contre les séducteurs et l'engageait à ne pas s'exposer aux insultes des querelleurs (§ 108). Deux mimes interprétaient l'un, le rôle d'un soldat (assurément grossier et fanfaron) qui apparaissait incapable de raisonner, et l'autre, celui d'un maître d'école prouvant, par le contenu et la qualité de ses propos, l'utilité de l'instruction (§ 109). On sait que, depuis Homère et le préambule qu'il a composé pour le Catalogue des contingents formant l'armée achéenne²¹, tout poète et tout prosateur se proclame inférieur à la tâche que son sujet lui impose. Chorikios n'échappe pas à ce poncif :

Qui ne renoncerait, s'il devait énumérer tous les modèles imités par les mimes ? Un maître de maison, des serviteurs, des boutiquiers, des vendeurs de saucisses, des cuisiniers, un

21. Homère, *Il.*, 2, 484-493.

aubergiste, des convives, des gens occupés à rédiger un contrat, un petit enfant balbutiant, un jeune homme amoureux, un jeune homme irrité, un troisième s'efforçant de calmer la colère du second... (§ 110, voir aussi § 26)

Dans cet inventaire, un public averti pouvait reconnaître les catégories de personnes telles que la rhétorique les avaient définies et retrouver des critères tels que les genres de vie (βίοι), les âges, les activités (ἐπιτηδέυματα), les caractères déterminés par les composantes psychosociologiques (ἡθῆ), les émotions (πάθη)²². L'énumération n'est pas faite au hasard, mais s'organise en une série de scènes caractéristiques : le maître aux prises avec ses esclaves dans sa maison, la rue ou la grande place, l'auberge, la conclusion du contrat de mariage, l'amoureux et l'offensé (ou l'éconduit) soutenu par un ami.

Le tableau des vices que les mimes exploitaient, en tirant de leur imitation quantité d'effets comiques, aurait été incomplet s'il n'avait pas compris la prostitution masculine (§ 75). Chorikios trouve scandaleux que l'adversaire des mimes concentre toute l'attention sur ces rôles de prostitués, qui donnent à voir une exception, et il affirme sa confiance dans la nature.

Pourquoi passes-tu sous silence tous ces rôles et mets-tu en avant les attitudes d'un prostitué ? Serait-ce que tu n'as rien vu d'autre à nous apporter ? Qu'est-ce à dire ? Supposes-tu que cela effémine les spectateurs, et crois-tu qu'aucune des bonnes conduites ne porte les spectateurs à les imiter ? Pourtant l'un est une maladie qui transgresse les limites fixées par la nature, tandis que c'est cette même nature qui nous a incités par ses lois à prendre le bien pour modèle et à le pratiquer. (§ 111)

Le fait que les mimes donnaient une image de l'adultère, du parjure et de la prostitution masculine a été visiblement beaucoup plus souvent allégué contre les mimes que les bouffonneries et les obscénités, dont leurs spectacles ont pu être émaillés. On exhibait parfois un phallus postiche²³. Les coups portés par un protagoniste aux cheveux longs, le séducteur, pleuvaient sur le crâne rasé d'un personnage niais et ridicule, « le chauve » le μωρὸς φαλακρός, le *stupidus*, dont le rôle était tenu par le deutéragoniste de la troupe

22. Voir SCHOULER B, « Notions de psychosociologie sophistique », *Pallas*, 33, 1987, p. 65-76 et « La classification des personnes et des faits chez Hermogène et ses commentateurs », *Rhetorica* 8, p. 229-254.

23. La seule allusion pour l'Orient se trouve chez Procope, *Histoire secrète*, 17, 32.

(§§ 146-147)²⁴. Ce qui offusquait n'était ni la grossièreté ni l'indécence, mais la peinture de conduites qui, tout en offrant d'inépuisables ressources comiques, remettaient en cause l'ordre social et religieux de la cité. L'adultère et le parjure pouvaient être assimilés à des sacrilèges, offensant soit les divinités protectrices du foyer, soit celles qui avaient été invoquées dans le serment. Aussi comptaient-ils parmi les actes les plus sévèrement réprimés, comme aussi la prostitution masculine, que les mimes ne manquaient pas d'exploiter. Les bons esprits reprochaient aux mimes ce qui faisait l'essence même de leur art : ils donnaient une représentation trop fidèle des désordres auxquels la sexualité conduisait souvent. La prostitution féminine, bien exploitée par la comédie nouvelle ou la *palliata*, ne semblait guère inspirer les mimes. Chorikios, en tout cas, n'en dit mot. Il est vrai qu'elle ne troublait pas l'ordre social, bien au contraire. Si les mimes se plaisaient à contrefaire les prostitués, c'était surtout parce qu'ils savaient tirer parti d'attitudes et d'intonations qu'ils caricaturaient. Leurs détracteurs voyaient là un enjeu plus grave. Les attaques *ad hominem* chez les orateurs ne dénonçaient-elles pas vigoureusement les liens fondés sur l'homosexualité, précisément parce qu'ils venaient en quelque sorte parasiter la vie politique ? Il paraissait dommageable pour la cité qu'un jeune homme atteignît un niveau social supérieur sans avoir manifesté aucun mérite personnel, mais parce qu'il avait profité de protections liées au sexe²⁵.

La représentation et le public

Chorikios donne peu de détails sur l'appareil scénique ; d'autres sources nous apprennent que celui-ci était très simple. Il se réduisait généralement à des rideaux, tendus derrière les acteurs, ou cloisonnant le plateau²⁶. En revanche, l'apologiste des mimes indique que ceux-ci intervenaient aussi parfois (mais ailleurs qu'à Gaza) dans l'hippodrome, au cours d'intermèdes, qui avaient lieu entre chaque course (§ 116). Les acteurs s'adressaient au public au début de la représentation (§ 2). Ce public appréciait vivement cette forme théâtrale, pratiquée déjà depuis au moins un demi millénaire, alors

24. Voir THEOCHARIDIS, *art. cit.*, p. 80-81.

25. Libanios, *discours* 4, 15-18 évoque la façon dont le père du *consularis Syriae* Eutropios échappa à la pauvreté.

26. Ces rideaux sont désignés par les mots παραπετάσματα, τάπητες et *siparia*. Voir THEOCHARIDIS, *art. cit.*, p. 118-120.

qu'il trouvait généralement fastidieux, au sixième siècle, ce qui subsistait de la grande tradition tragique, les représentations d'extraits de pièces et les prestations des citharèdes (§ 118). Sans nul doute, les occasions d'assister à ces spectacles, assez dérisoire héritage de la grande tradition classique, devaient être exceptionnelles, lors de festivals liés au calendrier des célébrations civiques les plus anciennes et les plus prestigieuses²⁷. Si le témoignage de Chorikios est à prendre à la lettre, et apparemment rien ne s'y oppose (voir § 142), il est assez prodigieux de constater que, sous la très chrétienne monarchie de Justinien, les curies provinciales continuaient à financer de coûteuses festivités, étroitement liées par leur origine à la célébration des cultes polythéistes.

Le public des mimes se recrutait sans aucun doute parmi les éléments populaires de la cité. Cependant, l'élite cultivée, dans sa majorité, ne boudait aucunement de telles représentations. Chorikios affirme avoir assisté à des spectacles de mime avant d'être admis au nombre des enseignants. On peut donc admettre qu'il s'agissait du temps où il poursuivait ou complétait ses études de rhétorique. Il signale cependant, comme une spécificité propre à Gaza, l'interdiction faite aux enseignants d'assister aux spectacles donnés par les mimes (§§ 103-105). Dans de nombreuses autres cités, rien ne s'opposait à cette fréquentation. À Gaza, cette disposition ne résultait pas d'une volonté de mettre les enseignants à l'abri d'une influence délétère, mais procédait d'une coutume très particulière, qui n'existait pas ailleurs

Dans toute la Phénicie, si un maître d'école se trouve n'avoir jamais assisté à ce type de spectacle, il est soupçonné d'être d'un tempérament aigri et désagréable. (§ 106).

Les élèves, quant à eux, même à Gaza, n'étaient aucunement exclus des représentations (§ 104). Certes, il ne leur était guère possible de fréquenter les spectacles durant le temps du travail scolaire. Mais certaines possibilités leur étaient offertes. Ils pouvaient se rendre au théâtre lors des festivités publiques provoquant la cessation des principales activités, et donc la fermeture des écoles. Ils le pouvaient aussi à titre exceptionnel, lorsque l'un d'entre eux avait présenté un travail, sans doute au cours d'une séance publique de déclamation, et que sa prestation avait paru mériter récompense. Le maître recevait une gratification « en or » et toute la classe obtenait un jour de

27. Sur la permanence des prestations d'acteurs tragiques et l'engouement pour les citharèdes, voir SCHOULER, *art. cit.* note 1, p. 280-282.

congé, qui portait un nom particulièrement solennel, bien connu de l'auditoire de Chorikios, mais malheureusement tu par l'orateur (§ 104). Chorikios précise bien qu'aucune interdiction ne limitait la fréquentation du théâtre, au contraire de ce qui se passait lors de certaines compétitions athlétiques.

La cité en effet reste en éveil souvent toute une nuit, le théâtre s'ouvre aux femmes et aux jeunes filles, en présence des hommes, et il ne s'agit pas seulement de celles qui font partie de la plèbe, mais de celles qui se classent dans la condition moyenne et même, par Zeus, de celles qui atteignent le sommet de la noblesse et de la richesse. (§ 51)

Lors de certaines fêtes, le spectacle était en effet nocturne (voir §103). Des représentations de mimes pouvaient d'ailleurs se dérouler dans des demeures privées, en présence des enfants et des femmes (§ 53). Jean Chrysostome nous apprend qu'on faisait appel aux mimes et aux danseurs lors des mariages²⁸.

L'imitation et ses dangers

Chorikios présente l'art des mimes comme la forme la plus évidente de l'imitation. Fidèle aux usages de la rhétorique épидictique, il consacre un chapitre à l'appellation et à l'origine du mime, nécessairement divine. Le mime reçoit ainsi le parrainage des divinités, témoins qu'il n'est pas permis de contester. Athéna imite Déiphobe, Aphrodite une vieille femme, Poséidon combat à Troie au côté des Achéens sous l'aspect d'un mortel âgé, tandis qu'Arès, avec l'apparence d'un homme, protège Hector du trépas. Ces références homériques, complétées par la citation de deux vers de l'*Odyssée*²⁹, permettent de clore le premier paragraphe de l'argumentation par cette affirmation :

Puisque les dieux pratiquent l'imitation, de quelle façon le tourne-t-on en reproche contre les hommes ? (§§ 10-11).

28. THEOCHARIDIS, *art. cit.*, p. 76-77.

29. *Il.* 17, v. 425-426 ; *Il.*, 3, v. 386 ; *Il.*, 14, v. 136 ; *Il.*, 5, v. 603-604. *Od.*, 17, v. 485-487.

Les arts reposant sur l'imitation sont du reste nombreux : la rhétorique, la poésie, la fabrication de statues animées³⁰, la danse pratiquée par le pantomime, la sculpture, la peinture. Quel meilleur éloge, pour les mimes, que d'être les seuls à être désignés par la dénomination générique ? (§§ 1, 12-13, 89).

Les mimes de l'époque impériale descendent en droite ligne du mime tel qu'il a été pratiqué à l'époque classique. Ils peuvent en effet invoquer le précédent de Sophron, dont l'ensemble de la production poétique porte le nom de « mimes ». Chorikios rappelle que Platon – le fils d'Ariston, précise-t-il – a conçu une véritable passion amoureuse pour les œuvres de Sophron, et qu'il les a fait connaître aux Athéniens, les rapportant de Sicile, persuadé qu'il octroyait ainsi un don considérable « à la patrie et à la mère de toute sagesse » (§ 14). Chorikios rapporte les anecdotes selon lesquelles le philosophe ne se séparait ni jour ni nuit du papyrus où étaient copiées les œuvres de Sophron (§ 15). Ce Sophron a pris pour objets d'imitation les hommes, les femmes³¹ et même le petit enfant qui ne sait pas encore appeler correctement son père ou sa mère (§ 16).

Croyez-vous que, si la profession de mime avait été infâme, Sophron aurait donné à ses poèmes le titre de mimes, que Platon en serait devenu un admirateur ?... (§ 17)

L'intérêt que le philosophe portait aux mimes de Sophron apparaissait, dans la tradition des écoles de rhétorique, comme une sorte de palinodie de la part de celui qui avait tant dénigré la rhétorique et ravalait les arts d'imitation au plus bas échelons de la hiérarchie ontologique.

L'imitation a pour caractéristique d'être toujours appréhendée en tant que telle. Le mensonge imité n'est pas un mensonge.

S'il m'était permis d'aller jusqu'à mettre les mots à l'épreuve, je n'hésiterais pas à dire qu'il ne peut exister du tout une imitation du parjure. Parmi toutes les autres actions ou paroles que jouent les mimes, certaines peuvent être mimées par des attitudes, d'autres par des propos. Si un mime représente un médecin ou un orateur ou encore un adultère ou un maître de maison ou un esclave, il a beau tout mimer, rien de tout cela n'est créé. Quand, au contraire, on profère de faux serments, on subit

30. Sur les statues animées, consulter GILLE B., *Les mécaniciens grecs. La naissance de la technologie*, Paris, 1980..

31. Sophron était particulièrement admiré pour la façon dont il avait décrit la conduite des femmes. Voir NORWOOD G., *Greek Comedy*, London, 1931, p. 77-78.

réellement ce qu'implique cette conduite. Un mime ne saurait se parjurer au sens exact du mot, à moins qu'il ne rejette les appellations données aux actes. Je dirai la même chose à propos de la règle qui impose de ne pas proférer de blasphème. Le blasphème appartient tout autant à l'action, et non à l'imitation. Si quelqu'un ni ne respecte la loi de son propre art, ni ne ressent de honte à l'énoncé du mot, au point de recourir au parjure et d'oser prononcer une parole blasphématoire, que cet individu soit exclu à mon intention du chœur des mimes (§§ 26-27).

Soulignons au passage que cette réflexion sur la pratique et l'imitation du parjure et du blasphème dénote chez l'orateur la claire conscience de ce que nos linguistes présentent comme *énoncés performatifs*.

Le spectacle comique ne saurait exister sans la distance que crée le rire. Le spectateur n'est pas séduit par l'image du vice, mais par l'imitation qui en est faite. C'est l'art avec lequel le vice est imité qui déclenche le rire. C'est pourquoi un mime qui serait lui-même affecté par le vice que la pièce tourne en dérision et qui serait dans la vie réellement un prostitué

ne déclencherait dans le théâtre ni rire ni admiration. C'est pourquoi il emploie au contraire tout son soin et tout son zèle à fui cette maladie, afin d'obtenir rire et applaudissements.

L'acteur se sent donc, au contraire, stimulé à ne pas tomber dans cette forme de débauche (§§ 79-80). Le raisonnement de Chorikios, s'il est pertinent dans son analyse du processus comique, passe sous silence le fait que de nombreux mimes passaient pour des homosexuels³² et étaient entourés de cliques qui comptaient en leurs rangs de nombreux débauchés³³.

Voudrait-on par hasard que sur la scène ne soient représentés que les bons côtés de l'humanité ?

Et comment légitimeraient-ils l'appellation qui est la leur, qu'on leur a conférée du fait qu'ils donnaient une reproduction de la vie, si, dans le lot des actes dont se compose la vie, ils interprétaient les uns et se désintéressaient des autres ? C'est comme si tu prenais à partie les cuisiniers, parce que, s'il est vrai qu'ils préparent des mets utiles, ils en font aussi d'autres,

32. Malgré le mépris dont ils pouvaient être l'objet, les mimes étaient, sur ce point, moins souvent visés que les danseurs. THEOCHARIDIS, *art. cit.*, p. 37 et 103.

33. Libanios, *Discours* 41, 5-6 et 9.

alors qu'ils devraient se contenter de cuisiner ce qui profite à la santé. Il ne faut accuser ni les cuisiniers ni les mimes. C'est leur art qui à chacun ordonne de faire l'un et l'autre. Au lieu de blâmer les cuisiniers, tourne-toi vers ceux qui leur font les commandes. Au lieu de blâmer les mimes, tourne-toi vers ceux qui accomplissent des actions dégradantes, et qui ont ainsi donné matière à l'imitation d'actions laides. Ainsi en retournant la chose en tout sens, nulle part nous n'apercevons qu'elle puisse donner prise à une accusation. Tu ne saurais dire assurément que la capacité à déclencher le rire attire le reproche. (§§ 89-91)

Chorikios semble, à l'instar d'Aelius Aristide, critiquer les oppositions et les analogies que Platon établissait dans le *Gorgias*.

Le détracteur des mimes affirme que le spectacle des vices, en particulier celui de l'adultère, exerce une influence néfaste sur le spectateur. C'est surtout « celui qui est à l'âge des passions » dont le jugement sera « altéré par ce qu'il voit. Il se jettera à corps perdu dans des aventures amoureuses dont rien ne pourra le détourner (§ 29). La riposte de Chorikios se déploie dans trois directions principales. Elle élargit la vision portée sur le mimodrame, qu'on ne peut réduire, nous l'avons vu, au seul spectacle de l'adultère, puisque la punition du coupable n'est pas occultée. Elle établit un parallèle avec d'autres genres littéraires reconnus, qui s'intéressent aux mêmes sujets. Elle nie, au moyen d'arguments psychologiques et sociologiques, la puissance corruptrice du spectacle.

L'enseignant rappelle opportunément que les narrations qu'on demande aux élèves de composer, dans le cycle des exercices préparatoires, ont souvent pour sujet l'adultère. Il songe principalement à celles qui sont qualifiées de dramatiques, justement parce que le mythe qu'il fallait résumer avait servi d'argument à une tragédie. Il énumère les figures mythiques coupables d'adultère : Hélène, Clytemnestre, Pasiphaé, fille du Soleil et épouse de Minos, amoureuse d'un taureau. Chorikios ressent quelque gêne à ne citer que des femmes adultères. Il ajoute donc à la liste, Térée, qui abusa de sa belle-sœur et lui coupa la langue, et Œdipe, coupable d'un inceste qui fit de lui à la fois le père et le frère (plus exactement le demi-frère) de ses propres enfants. Sont aussi évoquées les audaces d'Archiloque, qui restent insurpassées, et le récit dans lequel Homère évoque l'adultère commis par Arès et le piège que lui tendit Héphaïstos.

Ensuite, nous proposons cette matière aux adolescents afin qu'ils en fassent le récit, et nous mettons tant de soin à cette tâche que nous ramenons à l'obéissance l'enfant négligent en le livrant aux coups que lui inflige le pédagogue. Et nous blâmerons les adultes, les enfants, les vieillards, les jeunes gens, qui regardent les mimes ? Et pourtant, cette jeunesse, mise en présence de ces écrits, en est justement à l'âge le plus instable et le plus enclin au désir. Mais nous savons que ce ne sont que des jeux. (§ 35-41)

Le parallèle aboutit donc à créer un lien entre le mime populaire, tant décrié par les bons esprits, et tout l'édifice de la culture littéraire, à laquelle les adversaires du mime sont apparemment attachés. Condamner le mime, en le taxant d'immoralité, revient à ébranler toute la culture littéraire.

Pour cette raison, les pères ni n'empêchent leurs enfants de regarder à l'occasion les mimes ni ne leur interdisent la récitation des comédies. Personne ne redoute que l'enfant qui lui est né ne devienne à son insu un giton et un efféminé, soit qu'il ait vu un mime exécuter ce genre d'imitation, soit qu'il ait entendu les propos qu'Aristophane attribue à ceux qu'il tourne en dérision pour ce motif. Jamais le père d'un adolescent n'a exigé du professeur de grammaire que, lorsqu'il donne à apprendre à l'enfant des pièces de théâtre, il laisse de côté celles dans lesquelles se trouve ce genre d'imitation. (§ 84)

Et c'est encore par un parallèle que sera confirmé ce dernier énoncé. Il se trouve certes, parmi les écrits des poètes les plus réputés, ou ceux des meilleurs orateurs, un certain nombre que les maîtres bannissent de leur enseignement et ne présentent pas aux élèves. Mais il en est d'autres qu'ils jugent acceptables, et dont ils reconnaissent les aspects incorrects. Quel amoureux ne serait pas amené à manquer de parole avec plus de facilité, pour avoir entendu le maître réciter certaines épigrammes de Callimaque ?

« Mais personne n'est assez ennemi des lettres pour faire disparaître la culture littéraire, à cause de ces cas. Personne n'est assez ennemi du rire pour supprimer l'activité des mimes, à cause de quelques pièces peu nombreuses dans lesquelles la mauvaise foi est présentée » (§ 23-25).

La comédie nouvelle est elle aussi appelée à la barre. Les personnages de Ménandre se conduisent de manière peu honorable, un Moschion qui viole les vierges, un Chairestratos qui tombe amoureux d'une joueuse de luth, un Knémon qui hait l'humanité, un

Smikrinés assez avare pour craindre que la fumée en s'échappant n'emporte quelque objet de sa maison³⁴. Aucune personne sensée n'ose soutenir que ces personnages nous ont incités à les imiter (§§ 73-74).

Chorikios reconnaît que, dans les représentations données par les mimes, certaines scènes échauffent l'imagination de quelques individus, et que le trouble qui s'empare alors de leur esprit ne s'apaise pas avec la fin du spectacle.

L'impudence de ces spectateurs, ajoute-t-il, n'est pas une raison pour supprimer la distraction dont profite ceux qui suivent dignement le spectacle. (§ 97).

Ce refus de la généralisation, à propos des spectateurs, rejoint celui que nous avons noté en ce qui concerne les types de personnages imités par les mimes. Mais, dans son ensemble, le public n'est pas influençable au point de changer de caractère.

Sommes-nous dans la nécessité de tracer un trait sur l'art poétique en totalité, s'il corrompt les mœurs des lecteurs ? Mais penses-tu qu'une nature portée à la sagesse se laisse emporter si facilement, au point de passer dans le camp de la débauche sous l'influence des mimes, des tragédies ou des mythes ? (§ 43)

Le recours à ce type d'argument prouve bien que Chorikios ne s'adresse pas à des gens qui attaqueraient le mime au nom de la morale chrétienne : ceux-là auraient la même répugnance vis-à-vis des mythes colportés par les œuvres littéraires ou utilisés par les professeurs d'éloquence. Chorikios, que nous avons vu conscient de la fragilité psychologique de l'adolescent, ne la juge pas telle qu'elle mette en péril sa moralité. Pour lui, les plus jeunes parmi les spectateur des mimes, ou les élèves des classes préparatoires de rhétorique, ont suffisamment d'équilibre mental pour ne pas être dupes. Ils savent que ce ne sont là que des jeux.

Mais le fait de voir n'affecte-t-il pas les esprits plus que le fait d'entendre ? L'attrait visuel de la représentation scénique pourrait bien exercer une influence beaucoup plus forte que l'audition des

34. Il s'agit du Moschion de la *Samiennne*, dont l'acte est évoqué dans les vers 75-94 (éd. JACQUES J.-M., CUF, Paris, 1989, p. 5), du Chairestratos de l'*Arbitrage*, de Knémon, le personnage central du *Dyskolos*, et du Smikrinès du *Bouclier*. Voir JACQUES J.-M. éd., *Ménandre : Le Bouclier*, Paris, 1998, p. XLIX-L, LXXIX-LXXX et CX-CXI.

textes littéraires. Notons ici, à titre de digression, que ni Chorikios ni son adversaire n'évoquent un seul instant ce que tout contemporain ne manquerait pas d'évoquer, le cas de la lecture muette et solitaire, indice de l'extrême rareté de cette pratique qui nous est si familière. La réplique de Chorikios va curieusement faire pencher la balance, aux dépens de l'école et de ses usages. Une fois la représentation terminée, les spectateurs s'en vont, et l'oubli du spectacle se produit en peu de temps. Il n'en est pas de même du texte récité et écouté en classe, qui s'imprime dans la mémoire, en vertu du mètre et du rythme (§ 42). Cet argument conduit à penser qu'à cette époque les textes des pièces mimiques étaient, pour l'essentiel, rédigés en prose.

Jouer les travestis homosexuels incite des spectateurs à adopter leurs manières, affirme l'adversaire de Chorikios. La réfutation s'appuie de nouveau sur la permanence du caractère.

Qui donc, dis-moi, risque d'être corrompu, celui qui joue, ou celui qui regarde ? Tu vas me dire l'un et l'autre, et moi je te répondrai : ni l'un ni l'autre. L'âme, en effet, ne subit pas de transformation du fait des vêtements, même si on ajoute des effets de voix en rapport avec le costume. La peau de lion ne transforme pas en homme courageux le Xanthias d'Aristophane³⁵ pas plus que le vêtement féminin ne fait un lâche du fils d'Achille³⁶. Et même si, moi, je dépose cette tenue de disputeur pour adopter l'équipement militaire, je n'en deviendrai pas pour autant un guerrier. (§§ 75-77)

Du reste, il arrive aux mimes de jouer des rôles de guerriers : aucun n'en devient pour autant un foudre de guerre. Allusion est faite ici, non aux rôles de soldats fanfarons, mais à des pièces parodiques où apparaissaient Hector et Achille (§§ 77-78).

Cependant, même si les pièces jouées par les mimes étaient réduites à de simples canevas, le témoignage même de Chorikios signale l'importance que prenaient les chansons qui émaillaient la représentation³⁷. Il en allait de même pour les mélodies chantées lors des spectacles de ballet. Libanios³⁸ et Jean Chrysostome³⁹ insistent

35. Aristophane, *Grenouilles*, v. 494-496 et v. 581-584.

36. Cet épisode tiré du cycle inspire autant les danseurs (voir Libanios, *disc.* 64, 55 et 68) que les sophistes. Voir SCHOULER B., *La tradition hellénique chez Libanios*, Lille-Paris, 1984, p. 763-764.

37. Selon Jean Chrysostome (*PG* 54, 696 ; 56, 266), c'étaient surtout les actrices qui chantaient de tels couplets.

38. Libanios, *disc.* 64, 93-94 (à propos des danseurs) ; *disc.* 1, 55 ; *disc.* 3, 18.

39. Jean Chrysostome (*PG* 50, 715 ; THEOCHARIDIS, *art. cit.*, p. 75-76 n. 5), sans qu'on sache s'il s'agit d'airs empruntés aux danseurs ou aux mimes.

sur le succès que rencontraient de tels airs. Or celles-ci, évidemment façonnées avec mètre et rythme, à la différence du texte des dialogues, s'impriment dans la mémoire de ceux qui les entendent. L'adversaire des mimes ne se prive pas de souligner que, de cette façon, toutes les vilaines actions et les honteuses paroles des mimes ne restent pas confinées dans l'espace théâtral.

Tout ce que font et tout ce que disent les mimes n'exerce peut-être son pouvoir que sur les spectateurs présents, mais leurs chansons emportent vers la débauche la jeune fille sagement assise en sa maison, puisque les passants les chantent constamment et ne la laissent pas à l'écart de l'audition. (§ 130)

Mais le pouvoir de la poésie et du chant n'est pas si étendu.

Crois-tu donc que les chansons des mimes possèdent une telle force, qu'elles tournent l'esprit de ceux qui les écoutent et qu'elles les transforment ? Que le caractère produit par la nature tantôt se forme et tantôt se dissout ? Que l'élément robuste va céder le terrain et que la partie faible, profitant de ce départ, s'emparera du chemin qui donne accès à l'âme ? Prends une petite jeune fille qui approche de l'âge des noces ; crains-tu que, si jamais un individu vient à longer sa maison en chantant, elle ne laisse là le métier, ne jette au loin la quenouille et le fuseau, et, quelle que soit la tâche à laquelle elle se consacrait, ne se précipite derrière le chanteur, corrompue par la mélodie ? Si le pouvoir de ces chansons était aussi grand que tu le supposes, à quel prix les achèterait le jeune homme tombé amoureux d'une jeune fille sage ! (§§ 131-133).

Pour ruiner l'argument fondé sur le pouvoir séducteur des chansons colportées hors du théâtre, Chorikios fait donc état, une fois de plus, de l'immutabilité du caractère. C'était s'appuyer sur la vision anthropologique d'Aristote et sur l'importance que le philosophe attribuait à la *proairesis*. Les penseurs chrétiens, s'ils reprenaient à leur compte la notion de libre arbitre que contenait cette vision, penchaient généralement pour une conception moins radicale de la permanence du caractère. L'être humain, offert aux tentations, étaient pour ceux-ci fondamentalement *εὐμετάβολος*. Chorikios, proclamant au contraire le caractère *ἀμετάστατος* de la nature (§ 140), cherche les appuis de son argumentation chez les orateurs et les rhéteurs, peu enclins à professer l'inconstance des âmes et à s'engager dans une voie qui aurait menés tout droit à la

reconnaissance de la toute puissance de la rhétorique, et par conséquence, de leur responsabilité en cas d'échec⁴⁰.

Donc, apprends ceci maintenant, si tu l'ignores encore. Un homme a livré sa raison aux désirs malhonnêtes. En aucun cas, tu ne pourras rétablir en lui l'harmonie, même si tu développais devant lui un éloge de la tempérance plus long que l'*Illiade*. Un autre, au contraire, est par nature raisonnable. Tu ne transformeras pas cet homme, même si tu te tuais, à chanter des mélodies absolument dévergondées. Si tu en demandes la raison, tout homme te répondra de cette façon : quel que soit le degré de sagesse que les uns et les autres révèlent, tous auront admis que la nature est invincible. Euripide, cet homme qui au jugement du dieu est plus sage que Sophocle, dit : « Il atteindrait le sommet de la sottise, celui qui voudrait vaincre la nature⁴¹ ». Et Pindare, que les abeilles ont nourri, a déclaré que « ni le renard à la robe couleur de feu ni les lions valeureux ne pourraient échanger leur nature⁴². (§§ 134-135)

En outre, le spectacle réel du monde est plus dangereux que l'imitation qui en est faite par les mimes.

Ceux-là mêmes que nous appelons prostitués, leur corps étant complètement amolli du fait de leur vice, pour ainsi dire chaque jour nous les voyons et nous les écoutons faire sonner leurs cymbales au cours des banquets. Or nous constatons que nous ne subissons de leur part aucune mauvaise influence. Alors que des gens atteints d'un tel vice ne causent aucun mal, quel dommage pourrions-nous bien subir quand il s'agit de mimes ? (§ 86)

Les mimes mènent-ils une vie dissolue ?

Le débat porte tantôt sur l'art, et tantôt sur les artistes qui le pratiquent. Si l'on reconnaît l'honorabilité de l'art, il reste à démontrer que les mimes sont respectables :

40. Voir SCHOULER B., « La définition de la rhétorique dans l'enseignement byzantin », *Byzantion*, 65, p. 136-175.

41 Euripide, fgt. 904. L'oracle mentionné précédemment se trouve dans une scholie à Aristophane, *Nuées*, v. 144.

42 Pindare, *Ol.*, 11, 20.

Mais, dit-on, la vie de la plupart de ces gens est impure, et remplie de faux-serments, de telle sorte que, même si nous admettons que leur activité n'est pas vile, elle se trouve entachée par le genre de vie que mènent ceux qui la pratiquent. (§ 18)

La réplique de Chorikios se déroule en deux temps : un parallèle avec les autres arts, et la division en deux espèces de leurs adeptes.

Les autres arts aussi comptent dans leur rang des individus peu recommandables. Aucune corporation n'est exempte de mauvais éléments.

Parmi les métiers que les hommes exercent, lequel n'a pour adeptes que des individus irréprochables ? Examine, si tu veux, tous les arts : celui qui s'élève jusqu'aux phénomènes célestes, celui qui ne laisse pas inviolé le domaine de Poséidon ; passe au crible même les maîtres enseignant l'éloquence, qui tirent pourtant leurs ressources de la pratique de la tempérance, et qu'un genre de vie opposé jette dans l'indigence ; les métiers manuels, ceux qui font profession de distraire, ceux qui ont été inventés pour assurer le profit, ceux qui mêlent à la fois l'utilité et le plaisir. En vois-tu un seul, qui puisse présenter tous ceux qui le pratiquent comme étant à l'abri de tout soupçon ? (§ 19)

Apostrophés, tous ces arts viennent à la barre : chacun reconnaîtra qu'ils enrôlent de nombreux disciples, et avouera que parmi eux certains pratiquent le parjure et sont frappés par la débauche (§ 20). Ces aveux conduisent successivement à un dilemme, à une antithèse opposant situation fictive et réalité, et enfin à une prosopopée :

Il te faut, vois-tu, ou bien bannir tous les arts des cités, en les frappant d'indignité – aucun en effet n'est capable de prouver que tous ceux qui l'apprennent sont exempts de vices – ou bien cesser de vilipender l'activité des mimes, en prenant prétexte de l'inconduite de ceux qui parmi eux ignorent la tempérance. Si le but poursuivi par cet art avait exigé la pratique du parjure et la débauche, voir un mime exempt de ces vices aurait été chose totalement impossible. Mais, dès le moment où éviter la scélératesse et pratiquer cette activité ne s'excluent pas mutuellement, je crois que l'art lui-même t'adresserait ces mots, si, je ne sais comment, il obtenait la faculté de parler : « Je te sais un gré immense d'accuser ceux des mimes qui précisément m'attirent les critiques ». Telles sont les paroles que je crois l'entendre prononcer. (§§ 21-23)

L'anecdote rapportée par Démosthène sur la conduite de l'acteur Satyros à la cour de Macédoine témoigne de la capacité des mimes à pratiquer la vertu. Chorikios reprend dans tous ses détails le récit de Démosthène⁴³. Chorikios nous reconnaît le droit d'assimiler à des mimes les acteurs qui interprétaient la comédie attique. C'est sans doute aller vite en besogne, mais il faut bien admettre que les formes moyennes et nouvelles de la comédie traitaient, certes de façon fort différente, la même matière que le mime (§§ 44-49). Cette anecdote lui fournit l'occasion de revenir sur le théâtre classique, et de rappeler les libertés qu'il prenait par rapport à la décence, tout en soulignant son innocuité morale.

Mais ce Satyros acteur comique me remémore les satyres de Sophocle, ceux que celui-ci introduisit sur la scène dans un tel état de démente impudique, au point qu'Aelius Aristide compare à ces satyres de Sophocle ceux des philosophes qu'il blâme et qu'il accuse de faire de l'intempérance la compagne de leur vie. Personne, cependant, n'a jamais reproché à Sophocle d'avoir rendu les spectateurs intempérants.

Les érudits lisaient-ils encore les drames satyriques de Sophocle à l'époque de Justinien ? Il semble plus probable que la seule lecture du *Pour les Quatre* d'Aelius Aristide ait été à l'origine de cette mention (§ 49)⁴⁴.

Nombreux sont les mimes qui se sont mariés et ont eu des enfants. Particulièrement mal venue serait la défense de celui qui aurait séduit l'épouse d'un mime, s'il prétendait avoir appris au théâtre, ainsi que sa complice, à ne pas respecter le mariage. Chorikios fabrique le discours d'accusation du mari bafoué, qui se transporte fictivement sur la scène, s'imaginant appeler son esclave, réclamer une arme, mais renoncer finalement à se faire soi-même justice, et préférer déférer le coupable au tribunal, conçu, semble-t-il, sur le modèle de la cité classique et non d'après les usages prévalant à l'époque impériale, puisque les juges sont déclarés avoir été désignés par le sort (§ 54-55)⁴⁵.

Accepterait-on de dire qu'à force d'imiter des personnages efféminés, le mime va devenir comme eux ? Ici encore, Chorikios

43. Démosthène, *Ambassade*, 192-196.

44. Aelius Aristide, *Pour les Quatre*, ed. Dindorf, t. 2, p. 399 ; ed. Lenz F. W. & Behr C.A., Leyde, 1876, p. 512. Sophocle, fgt. 182.

45. Cette scène imaginaire, évidemment inspirée de situations scéniques, a été rapprochée de la fin du *Miles gloriosus* de Plaute. Voir THEOCHARIDIS, *art. cit.*, p. 84 n. 1.

fait jouer le refus des généralisations hâtives. L'imitation ne se concentre pas sur un seul type de conduite. Si tel était le cas, on pourrait concéder qu'à la longue la personnalité de l'acteur en serait marquée. Mais chaque pièce offre une grande diversité de caractères et de situations. Le même acteur revêt des apparences multiples, saute d'un type à un autre et, « alors qu'il se donne à l'imitation présente, songe à la suivante. » (§ 81)

La défense des mimes, telle que Chorikios la conduit, implique une approche intellectuelle et rationnelle de l'art. L'émotion que le spectateur éprouve, le rire qui se déclenche, la joie qui s'empare de lui, masquent une réalité professionnelle marquée par la rigueur et l'exigence. Loin d'être des parasites nuisibles, des ivrognes paresseux et jouisseurs, que le détracteur des mimes a tôt fait de comparer aux frelons d'Hésiode et de Platon, les mimes sont d'austères travailleurs, qui doivent posséder une totale maîtrise en matière de diction, de danse et de mimique. Moins qu'à l'orateur on leur pardonnait de bégayer ou de trébucher sur un mot. L'agilité de la langue était en effet une des vertus majeures du mime, qui tirait de nombreux effets comiques de la vivacité de ses tirades ou de la longueur de ses énumérations. Il lui fallait tout autant lancer des œillades charmeuses que feindre d'être trompé, en affectant

de ne pas voir tout en voyant, de ne pas entendre tout en écoutant. (§ 124).

Il sait que l'abus de la nourriture, ou du vin, altère la voix (§ 129). Muni de ces atouts, le mime reste encore loin du sommet de son art, si la mémoire lui fait défaut, et s'il ne possède ni aplomb ni franc-parler ; car il n'est pas de pire ennemie de la mémoire que la peur (§125). Bref, le rire n'est obtenu que par un travail acharné, et un régime de vie austère. L'insistance sur la mémoire prouve l'importance du texte et la part relativement réduite de l'improvisation.

La pratique sociale prouve l'innocuité du spectacle de mime.

Pour défendre les mimes, le sophiste dispose d'un argument de choix : la coutume.

Et il n'existe aucun père ni aucun époux qui dissuade sa fille ou sa femme de s'y rendre. Quel homme n'aurait pas interdit cette

fréquentation, s'il croyait que le spectacle corrompait les mœurs ? (§ 51).

Le détracteur des mimes partagerait-il l'opinion de ceux qui s'imaginent qu'en interdisant toute sortie aux femmes, on les maintient dans le droit chemin ?

Que si tu transformes pour elles la maison en prison, celle-ci sera la citadelle la plus apte à protéger la vertu ?

Chorikios s'élève vivement contre cette thèse, apparemment défendue par un certain nombre d'esprits obtus, et il invite son adversaire à écouter le conseil qu'Euripide lui donne. Et de citer sept vers d'une tragédie perdue⁴⁶, dans lesquels le poète, à la fois misogynne et homme de bon sens, déclare que jamais un homme raisonnable ne doit tenir son épouse enfermée dans les recoins de sa maison, car c'est le meilleur moyen de l'inciter à aimer ce qui lui est interdit de voir et d'entendre, alors que, confrontée aux spectacles du monde, elle en rassasiera vite son regard et sera protégée du mal (§ 52).

L'innocuité du spectacle est encore prouvée, aux dires du défenseur des mimes, par l'absence d'interdiction légale à leur rencontre. Et il ne s'agit pas de n'importe quelle législation, mais ce sont les lois romaines qui attestent, par l'absence de mesure contre les mimes, du caractère inoffensif de leurs spectacles. Or l'empire romain est la meilleure construction politique, celle qui succède aux quatre précédentes, chacune ayant marqué un progrès par rapport aux autres. Il est en effet le cinquième empire, le plus puissant. Cette façon de présenter l'empire romain comme l'aboutissement d'un processus historique, et comme une construction promise à l'éternité, provient d'un discours idéologique, qui tirait sa matière d'un texte biblique, la vision prophétique de Nabuchodonosor que rapporte le prophète Daniel⁴⁷. Notons qu'ici, Chorikios ne révèle pas sa source et ne se couvre pas de l'autorité testamentaire. Comment imaginer que puisse coexister la rigueur morale de Rome et l'activité des mimes, si ceux-ci contenaient quoi que ce soit de pervers ? Si les législateurs romains, qui ont prévu la peine de mort pour l'adultère, avaient cru en la pernicieuse influence de sa représentation au théâtre, ils n'auraient pas manqué de l'interdire. Or il ne leur est jamais venu à l'esprit que les pièces jouées par les mimes induisent les spectateurs à commettre l'adultère (§§ 69-74).

46 Euripide, fgt. 1063.

47. *AT, Daniel*, 36-45.

Aucune cité n'a renchéri sur la loi générale, et n'a interdit les spectacles des mimes sur son territoire. Les poètes comiques athéniens n'ont pas hésité, eux aussi, à évoquer les mœurs efféminées de Clithènes⁴⁸. À Athènes, où une loi privait de leurs droits ceux qui faisaient commerce de leur corps⁴⁹, comme dans l'empire romain, où la loi punit ceux qui vendent leur jeunesse, la coexistence de cette rigueur morale et de la représentation sur la scène de la conduite que la loi réprouvait, montre bien qu'il ne s'agit là que de jeu (§ 83). Aucune interdiction ne frappe non plus les mimes à Lacédémone, où les hommes ont la réputation de cultiver l'intransigeance morale plus encore que le courage guerrier⁵⁰, ni à Constantinople, capitale de l'Empire. Celle-ci attire les mimes qui sont devenus célèbres dans les provinces les plus lointaines. Lors des fêtes de fin d'année, des spectacles de mime sont donnés à l'intérieur du palais impérial, au cours de festins qui se répètent pendant plusieurs jours, et auxquels participent l'empereur et toute la cour (§ 56-59. Nous avons déjà évoqué les fêtes de Césarée (§§ 95-96).

L'éloge du rire

Chorikios entend s'opposer à l'esprit sombre et chagrin qui caractérise son adversaire, et le courant d'opinion que celui-ci reflète. Les mimes, qu'embellissent un caractère aimable et un charme naturel (Ex. liminaire § 4), et leur activité, pleine de charme, de séduction et d'enchantement, apportent aux hommes contentement et plaisir⁵¹. Cette corporation remplit un rôle social fondamental en apportant aux hommes une interruption et un délassement dans leurs travaux et leurs soucis⁵². Leur spectacle est un jeu aimable et joyeux, qu'il serait bien sot de condamner au nom d'exigences morales déplacées :

48. Aristophane a plusieurs fois mentionné l'homosexualité de Clithènes : *Acharniens* 118, *Cavaliers* 1374, *Nuées* 355, *Grenouilles* 57 et 422.

49. Eschine, *Contre Timocrate*, 21 et 154.

50. Le discours d'Aelius Aristide contre les danseurs se présentait comme une tentative visant à interdire les spectacles de danse à Sparte (Libanios, *disc.* 64, 6).

51. Parmi les mots ou expressions qui caractérisent le spectacle des mimes, on relève κηλεῖν, ψυχαγωγία, ἡδονή (§ 4), ἡ τῆς ἡ ἐκ τοῦ θεωρεῖν εὐθυμίας et χάριτος ἡδυσμα (§§ 127-128).

52. ἀνάπαυλα 4, 97, ἀνάπαυσις (§ 126).

et puisque toute cette affaire n'est que plaisanterie, le spectacle s'achève dans les chants et les rires. Toute la représentation a été construite en vue du délassement et du soulagement⁵³. »

Si Chorikios évoque l'intérêt que les mimes suscitent dans les milieux aisés et cultivés, il insiste principalement sur le bénéfique qu'en tirent ceux qui sont à la peine, soit les jeunes gens au cours de leurs études, soit les classes populaires qui tirent leur subsistance du travail manuel. Le spectacle offre une pause pour les élèves (§§ 103-105), et, loin, de détourner les artisans ou les ouvriers des travaux qui les nourrissent, comme le prétend son adversaire, ils en accroissent l'efficacité et allègent ainsi la dureté de leur condition (§§ 126-128). Pour travailler efficacement, il faut du délassement. Chorikios note même que les gens du peuple tirent plaisir, non seulement de voir le spectacle, mais d'en faire la relation aux autres (§ 128). Il est remarquable qu'on trouve chez des sophistes comme Libanios⁵⁴ et Chorikios cette prise en compte des classes populaires, et que l'apologie des danseurs ou celle des mimes leur permette de manifester l'intérêt qu'ils ont pour la plèbe. Il est peut-être tout aussi remarquable que Chorikios semble ne trouver aucun argument à opposer à son adversaire quand celui-ci dénonce les dégâts causés dans les familles riches par l'engouement que les jeunes gens éprouvaient pour les mimes. Si Chorikios rejette l'idée que les mimes soient un fléau pour les pauvres, qu'ils détourneraient du travail, il ne réfute pas expressément la thèse qui les présente, tels les frelons d'Hésiode et de Platon, comme une incitation à la prodigalité et à la dilapidation des patrimoines (§ 123). Cette apparente omission n'enlève rien à l'éloge des mimes (on peut penser que Chorikios charge les pères de veiller à la bonne éducation de leurs fils).

N'essaie pas de supprimer une activité qui, sans pervertir celui qui s'y consacre, agit ainsi sur les spectateurs : elle renvoie les uns chez eux, dirige les autres vers le forum, mais tous emportent sur leur visage un sourire qui s'estompe. (§ 82).

Même les détenteurs du pouvoir politique ont reconnu l'utilité du délassement procuré par les mimes. Pour Chorikios, il n'y a aucune raison de retenir l'objection énoncée par son adversaire – lequel s'appuie sur l'autorité de Démosthène reprochant à Philippe d'aimer les mimes et de les admettre dans son entourage. Il était

53, Ἀναψυχὴν ... καὶ ῥαστώνην (§ 30 ; voir § 104).

54. SCHOULER B., *art. cit.* note 1, p. 287.

normal qu'un homme, qui donnait tant de temps à la guerre et aux affaires, cherchât des instants de délasserment. Isocrate ne conseille-t-il pas aux princes d'écouter des plaisanteries déclenchant le rire, lorsque ce n'est pas le temps des activités sérieuses⁵⁵ ? C'est la haine du Macédonien qui pousse Démosthène à dire du mal des gens qui entouraient Philippe. Et personne ne reprochera à ce dernier d'avoir été nonchalant : preuve que la fréquentation des mimes n'amollit pas les caractères (§§ 60-67)⁵⁶. Philippe, dont la personnalité était généralement présentée péjorativement dans les écoles d'éloquence, est ici loué pour son aménité. Mais le rôle politique des mimes ne consiste pas seulement à rendre les souverains et les gouverneurs plus souriants et plus détendus, bref capables de cette *philanthropia* qu'on s'attend à trouver dans leur attitude et leurs décisions, et qui se compose autant d'affabilité que de clémence et de générosité, mais il institue une nécessaire limitation à leur pouvoir. Les mimes

nous rendent souvent des services non négligeables touchant à notre vie publique, parce qu'à l'occasion, par leurs sarcasmes, ils assagissent nos gouvernants. (§ 119).

Au-delà même de cette fonction sociale, les mimes répondent à une propension naturelle de l'homme, qui trouve son expression dans la personnalité du dieu Dionysos. Celui-ci est l'ami du rire. Le théâtre, qui est son sanctuaire (§ 17), est le lieu où le rire peut se donner libre cours.

Personne n'est assez ennemi du rire pour supprimer l'activité des mimes. (§ 25)

Vouloir supprimer les spectacles des mimes, c'est aller contre la nature même de l'homme et le priver de l'immense compassion que Dionysos ressent devant les côtés cruels de leur existence.

Ce que moi je pense, c'est que Dionysos, – un ami du rire, tel est ce dieu⁵⁷, – a pris en pitié notre condition. Bien des soucis chagrinent les uns et les autres : pour l'un c'est la perte de ses enfants, pour l'autre le deuil quand meurent ses parents, pour celui-ci la mort de ses frères, pour celui-là, la mort d'une bonne

55. Isocrate, *A Démonikos* 31.

56. Pour ALBINI, *art. cit.*, p. 118-119, ce passage est une réplique à ceux qui, dans l'empire byzantin, sont prompts à utiliser comme une arme politique l'intérêt que certains empereurs portent aux mimes, bouffons et saltimbanques.

57. φιλόγελως γὰρ ὁ θεός.

épouse. Le manque d'argent harcèle beaucoup de gens, le déshonneur en chagrine un grand nombre. Je pense donc que le dieu a pris en pitié toutes ces souffrances, et a inspiré à des hommes pourvus d'un joyeux tempérament une telle activité, afin qu'elle leur serve à consoler ceux qu'accable le découragement. (§ 31, voir §§ 4, 97 et 104)

Et, quand il s'agit de faire rire, aucun sujet n'est interdit. Aristophane est cité comme témoin. Quel meilleur connaisseur du caractère de Dionysos pourrait-on trouver ? Dans les premiers vers des *Grenouilles*, quand le serviteur Xanthias demande la permission de lâcher un de ces mots qui font rire le public, le dieu répond : « Dis, par Zeus, ce que tu voudras. » Le dieu a tant d'inclination pour la joie et est si bien tourné vers l'amour des humains qu'il donne la permission de tirer le rire de n'importe quelle conduite. » (§ 32) Certes, ce faisant, il détourne manifestement le sens de ce prologue d'Aristophane. La citation, isolée du contexte, prend une valeur utile pour la démonstration, selon l'usage qui prévaut chez les Anciens. Il s'agit essentiellement pour l'heure de rejeter toute forme de censure dès qu'il s'agit du rire.

Même le législateur Lycurgue, qui a doté sa patrie de lois sévères, a érigé une statue du Rire⁵⁸. Il n'a jamais cru qu'il offensait Sparte par ce geste, et n'a pas pour autant été désavoué par Apollon, dont l'oracle le proclama proche des dieux⁵⁹ (§ 92).

L'homme a deux caractères qu'il partage avec le divin et qui le distinguent de la nature bestiale, le *logos* et le rire. Que les dieux soient naturellement portés au rire, le savent bien tous ceux qui ont en mémoire le contenu de ce vers : « Un rire inextinguible s'éleva parmi les dieux⁶⁰. » Quant à la locution « Aphrodite qui aime sourire⁶¹ », pensez-y, même si, moi, je la passais sous silence. Éros aussi éclata de rire lorsqu'il frappa adroitement la fille d'Aêtês⁶² » ... Comment donc vilipender une activité qui a pour caractéristique d'être commune à l'homme et au dieu, et à l'opposé de la bestialité ? (§§ 93-94)

La santé est conçue avant tout comme joie, qu'on apprécie plus encore quand on la perd (§ 101).

58. Plutarque, *Vie de Lycurgue* 25, 4 et *Vies d'Agis et de Cléomène* 30, 1.

59. Hérodote 1, 65.

60 Homère, *Il.*, 1, v. 599 ; *Od.*, 8, 326. Chorikios modifie légèrement le texte homérique.

61. Hémistiche homérique formulaire : *Il.*, 3, 424 ; 4, 10 ; 20, 40. *Od.*, 8, 362.

62. Apollonios de Rhodes, 3, v. 275-298.

Un homme, dit-on, souffrait d'une maladie peu commune, au point que, tout en s'en remettant à l'expérience de nombreux médecins, il n'en trouva aucun qui fût capable de vaincre son tourment. Dès lors que le mal parut invincible, et une fois qu'il eut recouru, à des moments différents, à toutes sortes de remèdes, de boissons et d'aliments, quelqu'un vint lui rendre de fréquentes visites en se faisant accompagner d'un de ces bouffons, avec l'intention de lui faire en quelque sorte violence et de substituer à la souffrance l'imagination. Le bouffon interprétait les scènes propres à son art, pour procurer un apaisement au malade. La distraction fut pour ce dernier guérison. Comment pourrait-on persécuter une activité grâce à laquelle on est venu à bout d'une maladie qui résistait à tous les médecins ? (§ 102).

La colère, sorte de folie de courte durée, ou la tristesse, sont des maladies de l'âme qui touchent presque tous les humains⁶³ et dont vos amis ou vos proches ont bien du mal à vous délivrer. Ceux qui se rendent au spectacle de mime ne peuvent retenir un sourire, et durant le temps de la représentation, ils obtiennent un soulagement, sinon une totale guérison (§§ 112-113).

La comparaison entre le théâtre et l'hippodrome met en lumière la douce bienfaisance de Dionysos.

Les courses de chevaux déchaînent plus qu'elles ne réjouissent les âmes des spectateurs et elles ont déjà de nombreuses fois causé la ruine de grandes cités. Le spectacle que les mimes présentent est un plaisir sans conséquence et exempt d'émeutes et de perturbations, tout à fait en accord avec Dionysos. Lors de leurs spectacles, personne n'est assez soucieux ou abattu pour ne pas se retrouver plus joyeux. Lors des courses, au contraire, personne n'est assez doux et assez serein pour ne pas se passionner, crier et s'emplir de hargne et de colère. (§§ 114-115 ; voir §§ 97-100)

C'est même grâce aux mimes, qu'un peu de douceur s'introduit dans l'ambiance surchauffée de l'hippodrome. Il est en effet d'usage de donner aux mimes la possibilité de se produire entre les compétitions. Grâce à ces intermèdes, le camp des vaincus et le camp des vainqueurs n'en viennent pas aux mains.

Les premiers, pris sous le charme, ressentent moins le découragement, les seconds cessent de les outrager à propos de

63. La phrase de Chorikios s'appuie sur une sentence d'Euripide, fr. 1071.

leur défaite : même si la totalité du camp vainqueur n'est pas touchée, ce sera au moins la majorité. Et même si la totalité de la fraction victorieuse maintient ses cris, la majorité de la fraction perdante entendra moins ceux qui crient, parce qu'ils sont occupés par les mimes (§§ 116-117).

Quel esprit chagrin serait disposé à réclamer l'interdiction des mimes ?

Que sort-il de cela ? une décision de fermeture des théâtres, qui désormais se dresseront en vain ? Ce serait pire que de les détruire. Car leur destruction entraînera sous peu l'effacement progressif de leur souvenir, leur maintien interdira à ceux qui les aimaient de les oublier. Une douleur plus aiguë est produite par le souvenir d'un plaisir complètement disparu, puisque ceux qui se souviennent des êtres chers après leur disparition, sont plus malheureux que ceux qui les ont oubliés. (§ 143)

Chorikios, emporté par son raisonnement, qui pousse à l'extrême la conséquence, semble ressentir par anticipation la nostalgie qui s'emparera des amateurs lorsqu'il ne leur sera plus permis d'assister à leur spectacle favori, et se révolte à l'idée qu'une telle offense puisse un jour être perpétrée contre Dionysos.

Si tu donnes la permission de les détruire, cette destruction, le temps passant, provoquera moins de peine, mais cela comporte une impiété plus grande vis-à-vis du dieu qui a reçu en partage de régner sur le théâtre. (§ 144)

Je crois donc, si je voulais présenter brièvement quel dieu est Dionysos, en me limitant à l'énumération des services qu'il rend aux humains, j'atteindrais ce but par le biais du présent discours. En effet, ce n'est pas offrir une parure négligeable aux mimes que de composer la louange du dieu qui exerce sur eux son patronage. Car, si quelqu'un parlait en faveur des cochers, il chanterait un hymne en l'honneur du dieu protecteur des chevaux [Poséidon], et s'il voulait louer la fille de Lêtô, il louerait les chasses. (§ 155)

Chorikios rédige donc un très bref éloge de Dionysos, qui octroya aux hommes les figues et le vin. Il rappelle que le fils de Lyxos⁶⁴ dépeignit l'état misérable dans lequel les anciens Perses vivaient, en

64. Apparemment, ce fils de Lyxos est le Lydien Sandanis qui donne un conseil à Crésus selon Hérodote 1, 71.

signalant simplement qu'ils ignoraient tout du plaisir qu'on en retire (§ 156).

Quand il s'aperçut que l'un de ces dons, le vin, nuisait à ceux qui en usaient – le mélange du vin et de l'eau n'était pas encore connu des hommes – il revint vers nous et expliqua la façon de faire le mélange. C'est la raison pour laquelle les Athéniens célèbrent pour le dieu une double fête : ils l'honorent à la ville, et ils lui rendent hommage à la campagne ». (§ 157)

Cette évocation des Grandes Dionysies célébrées à Athènes et des Dionysies rurales clôt cet hymne en prose composé en l'honneur du dieu.

« Tel est, vous qui êtes ici présents, le patron des mimes. Je lui demande de conférer de la grâce à mon discours et de m'accorder ce paiement pour le plaidoyer que je viens de réaliser en faveur de l'art sur lequel il veille⁶⁵. (§ 158)

CONCLUSION

Ce discours de Chorikios marque le souci d'affirmer le lien qui existe entre la *paideia* et la *philanthropia*. Comme Lucien dans l'ensemble de son œuvre, comme Libanios prenant la défense des danseurs, il s'agit de s'élever contre les conceptions trop sourcilleuses et trop sévères de certains moralistes et philosophes. La culture littéraire, parce qu'elle cultive l'élégance et le charme de l'écriture, s'accompagne nécessairement d'une *philanthropia* qui doit compenser la *philoponia* exigée par l'étude, par la création littéraire, et aussi par l'activité politique. Cette vertu, impliquant la pratique de la douceur dans les relations sociales, se compose non seulement de clémence et de bienfaisance, mais aussi d'un penchant pour la grâce, l'affabilité, la bonne humeur. Les Grâces, – αἱ Χάριτες – sont les divinités qui président tout autant aux bienfaits qu'à la beauté des formes et des mouvements. L'homme cultivé aspire certes à l'exercice des vertus sévères, sans lesquelles le tissu social se décompose, mais la distraction et la joie ne lui sont pas étrangères.

65. Δοῦναι δὲ χάριν αὐτὸν αἰτῶ μου τῷ λόγῳ. Chorikios rejoint donc ainsi, grâce au dieu, « ceux qu'embellissent un caractère aimable et un charme naturel [χάριν ἔμφυτος]. » (Examen liminaire, § 4).

En Orient les danseurs et les mimes disparurent des théâtres, sous l'effet de l'évolution des mœurs et des interdictions ecclésiastiques. En fait, ce furent les théâtres qui fermèrent et tombèrent en ruine. Il était loin, le temps où un empereur qui protégeait particulièrement les confréries d'acteurs, Hadrien, pouvait être qualifié de « Nouveau Dionysos »⁶⁶. Comme le pressentait obscurément Chorikios, c'en était fini du règne de ce dieu qui dispensait délassement et plaisir aux humains. Mais, si tel fut le destin de Dionysos, ce ne fut pas celui des danseurs et des mimes. Les uns et les autres – Chorikios le signale déjà – avaient, sans y penser, préparé leur repli. Ils trouvèrent refuge dans les fêtes populaires, ou dans les banquets offerts par les riches et les puissants. Toutefois, un édifice public, l'hippodrome, continua à les accueillir. Les sociétés de courses, qui opposaient leurs cochers, s'entourèrent de danseurs ou de mimes, afin de procurer aux spectateurs, entre les affrontements quasi guerriers des chars lancés sur la piste, les derniers rires de Dionysos⁶⁷.

Bernard SCHOULER
Université Paul Valéry – Montpellier III

66. GHIRON-BISTAGNE P., « Les artistes dionysiaques de Nîmes à l'époque impériale », *C Gita* 6, 1990/1991, p. 57-78, cf. p. 64-67.

67. GRYSAR, *art. cit.*, p. 336-337. Sur les intermèdes entre les courses d'attelages et sur la permanence du mime, voir BRÉHIER L., *La civilisation byzantine*, Paris 1970 (1^e éd. 1950), p. 94-99.

ALCESTIS ON THE BRITISH STAGE*

by Fiona MACINTOSH

Poets, to her endless glory
Dedicate your noblest verse ;
And embalm in deathless story ;
This most glorious deed of hers.¹

This choral exhortation over Alcestis' tomb was first sung to the music of Christoph Willibald Gluck in a lyric drama by Henry Spicer, at the St James's Theatre in London in January 1855. In some senses, the sentiments contained in this mid-nineteenth-century choral ode have not gone unheeded, for the desire to 'dedicate ... noblest verse' to the memory of the ancient Greek paradigm of the matchless wife has been a fairly consistent one amongst poets and playwrights writing in English well into the twentieth century.

The recent version by the former Poet Laureate, Ted Hughes is but the latest in a long line by such distinguished poets as James Thomson, Robert Browning and T.S. Eliot. Hughes' *Alcestis* received its première in Halifax in September 2000, in a production by Northern Broadsides Theatre Company, before embarking upon a national tour throughout October and November. In December 2000 the English Bach Festival Opera will give the first staging of Handel's *Alceste* (intended for production in 1750) at Covent

* For help with this article, I must thank Barry Rutter and members of his company, and the Arts and Humanities Research Board. I am most grateful to David Wiles for his incisive comments and suggestions. But I am especially indebted to my friend and close colleague, Edith Hall and to the invaluable help and advice from my other colleagues at the Archive of Performances of Greek and Roman Drama, University of Oxford, Dave Gowen, Pantelis Michelakis and Oliver Taplin.

1. Henry SPICER, *Alcestis : A Lyric Play* (London 1855), p. 15. Spicer's play was adapted from Euripides and Hippolyte Lucas' *Alceste*, performed at the Odéon, Paris, 1847. See further below, pp. 292.

Garden. And with these two appearances in close succession, it may well seem that Euripides' play is enjoying a revival of sorts in Britain at the start of the new millennium.

However, when the doyen of British theatre critics, Michael Billington recently commented on the narrowness of the contemporary dramatic repertoire in general, he added :

It was a shock this week in Halifax to realise I had never before seen Euripides' *Alcestis* on stage – in a sense one still hasn't – since this is a radical Ted Hughes adaptation.²

The relative absence of Euripides' drama (as opposed to other versions of the myth of Alcestis) from the modern dramatic repertoire (with the exception of school, and especially girls' school, productions) is hardly surprising. The 'perfect' wife does not sound particularly promising material for a play, and it has been the ancient Greek anti-wives – Clytemnestra the husband-slayer and Medea the monstrous mother who kills her children to avenge her husband's infidelity – who have guaranteed box-office successes in Britain in more recent times.

Hughes in his version, written at the end of his life, follows previous generations of poets and playwrights in turning to the subject of Euripides' play in the spirit of improvement. As the poetic voice of Browning's 'Balaustion's Adventure' (1871) adds to explain her own radical re-counting of Euripides' drama :

Still, since one thing may have so many sides,
I think I see how...
You, I, or any one might mould a new
Admetos, new Alkestis.

But the numerous modern versions of Euripides' play turn out to be less concerned 'to mould a ... new Alkestis', thereby grappling with the potential problem of having a perfect 'wife' – in most cases, the dignity of Alcestis remains unchallenged. What they confront head on is that other, far bigger problem in the ancient play, the overly self-regarding Euripidean husband. Indeed, a major shift in these modern re-workings is the increasing transformation of Euripides' selfish prig into a would-be selfless hero.

2. Michael BILLINGTON, « Alas, poor critic », *The Guardian*, 23 September 2000, p. 5.

It may well be significant that it is only in the post-feminist world that Alcestis' resurrection can again be staged without embarrassment and/or dissent. At the start of the new millennium, the ending of Euripides' play is no longer simply a paltry and unconvincing attempt to patch up a domestic tragedy; it can provide once more the opportunity to contemplate (if not yet celebrate) the power of love over the seemingly invincible power of death.

Alcestis in the Eighteenth Century : the censor's blue pencil

Alcestis lurks behind the scenes rather than occupies centre stage before the eighteenth century in England, appearing in handbooks or poetry as a symbol of constancy, devotion and (frequently false) hope in her good fortune to have defied the bounds of mortality. It is this restored Alcestis who is famously recalled by the poet, John Milton in Sonnet 23 (c.1658), written upon the death of his wife :

Methought I saw my late espousèd Saint
Brought to me like *Alcestis* from the grave,
Whom *Joves* great son to her glad Husband gave,
Rescu'd from death by force though pale and faint.³

In his treatise *Of Education* (1644), Milton cites Euripides' *Alcestis* as the ideal play for study by young boys; and the pedagogical value of the Euripidean pro-satyrical drama seems to have been acknowledged from at least the 1540s, when there is evidence to suggest that the pupils of Westminster School performed the play in the Latin translation by the eminent Scottish scholar, George Buchanan⁴.

However, the final scene of Shakespeare's *The Winter's Tale* (1609) is probably the nearest we can get today to gauging the presence of Alcestis on the English Renaissance stage. The parallels between this late Shakespearean play and the Euripidean pro-satyrical drama of death and rebirth have long been detected on account of both their broadly similar mood and content. Shakespeare's Leontes is the far-from perfect husband, who like Admetus, only becomes chastened after the death of his model wife; and like Admetus, the

3. John MILTON, *The Poetical Works*, Vol. 2, (ed.), H. Darbishire, Oxford 1955, pp. 156-7.

4. Bruce R. SMITH, *Ancient Scripts and Modern Experience on the English Stage 1500-1700*, Princeton, 1987, p. 201.

reformed widower is rewarded in the final moments of the play by the 'return' of his wife, in silent, statuesque form. With the increasing evidence to suggest that Greek tragedy was more widely known at this time, and more widely known to Shakespeare in particular, than has hitherto been allowed⁵, it does not seem churlish to proffer the possibility of some direct Euripidean influence on Shakespeare's last scene.

The performance history of *Alcestis* in Britain, however, only really begins in the eighteenth century, when she makes numerous appearances on the stage ; and this revival of interest owes much to her prominent role within the operatic tradition. In 1718, the playwright Charles Gildon singles out Euripides' *Alcestis* (together with *Helen*) for its treatment of conjugal love ; and Gildon's praise of the *Alcestis* is no doubt inextricably linked to the popularity of Lully's operatic version, *Alceste, ou Le triomphe d'Alcide* of 1674, with its libretto by Philippe Quinault. Gildon had previously engaged with Greek tragedy through the mediation of Quinault, most notably in his tragedy *Phaeton* (1698), which draws on both Quinault's *Phaéton* and Euripides' *Medea*⁶.

The English-based composer, Frederick Handel turned to the myth of *Alcestis* at least twice in his career, and the music he composed in 1750 for the lost masque by the novelist, Tobias Smollett (which is to receive its first staging at Covent Garden in December 2000) was his second engagement with the myth. His full opera *Admeto, re di Tessaglia* had enjoyed immediate success when it was first performed at the King's Theatre, London in 1727 ; and it may well have been Handel's feisty operatic *Alcestis*, who returns disguised as a warrior to test Admeto's fidelity, that inspired the first English full dramatic adaptation of Euripides' play, by the Scottish poet and playwright, James Thomson.

In 1739, Thomson's version of *Alcestis*, *Edward and Eleonora* was in rehearsal at Covent Garden. Thomson's play draws heavily on Euripides, even though being set in Palestine at the time of the Crusades, this is not immediately obvious. But its plot is based on the apocryphal story concerning Edward, Prince of Wales (future

5. See, e.g. John KERRIGAN, *Revenge Tragedy : Aeschylus to Armageddon*, Oxford, 1996, pp. 173-4 ; and Louise SCHLEINER, « Latinized Greek drama in Shakespeare's writing of Hamlet », *Shakespeare Quarterly* 41 (1990), 29-48.

6. Charles GILDON, *The Complete Art of Poetry* (London 1718), Vol.1, p. 200. For discussion of his *Phaeton*, see Edith HALL, « Medea on the Eighteenth-Century Stage » in Edith Hall, Fiona Macintosh and Oliver Taplin (edd.), *Medea in Performance : 1500-2000* (Oxford 2000).

Edward I), whose wife, Eleonora is said to have sucked poison from her husband's mortal wound at the risk of her own life. And the medieval tale is fleshed out with details and (very often) verbatim translations from Euripides' pro-satyrical play concerning Alcestis' similarly altruistic act to save her own husband's life. In Act III, for example, the Arab Princess, Daraxa's account of Eleonora's death is taken from Euripides *Alcestis* 152ff. :

When this pride of women,
This best of wives, which in his radiant course,
The sun beholds, when first she, sickening felt
Th'imperious summons of approaching fate,
All rob'd in spotless white she sought her Altars ;
And, prostrate there, for her departing soul...⁷

And in Act III, when Eleonora lies dying on her couch, the scene is very closely modelled on Euripides 244ff. ; and in Act V, when the Arabian Prince (who is both Death and Heracles here) protesting his innocence, calls in a witness who turns out to be Eleonora, the model is *Alcestis* 1006ff.

Thomson's play, however, had to wait until 1775 for its first production, because the newly established British censor denied it a licence for performance when it was in rehearsal. Thomson was a prominent member of the Opposition to the Prime Minister, Robert Walpole ; and in his earlier attempt in 1738 to re-fashion Greek drama for the English stage, *Agamemnon*, he had managed (miraculously eluding the strictures of the newly established British censor) to provide a blistering attack upon Walpole's personal and political conduct⁸. That the Lord Chamberlain's office had become more experienced at de-coding political allegory by 1739 is clear ; and by transposing the Alcestis myth to a moment in British history, Thomson had arguably given himself less freedom to articulate contemporary political anxieties than if he had exploited the distance afforded by adopting the ancient myth *tout court*.

Samuel Johnson, writing some forty years later, was unable to understand the reasons behind the censor's objections⁹, but the parallels between Edward (the Admetus figure) and Frederick the Prince of Wales (Thomson's patron) are obvious. Thomson had

7. James THOMSON, *Edward and Eleonora* (London 1739).

8. See further, Fiona MACINTOSH, « Under the Blue Pencil ; Greek tragedy and the British censor », *Dialogos* 2 (1995), 54-57.

9. Samuel JOHNSON, *Lives of the Poets*, Vol.3, 292.

chosen to eulogise the Prince of Wales (alienated from his father, George II and the Prime Minister), and thereby advance the cause of the Opposition once again. At the beginning of the play, Edward is urged by Gloster to abandon war in the Holy Land and to return to affairs of state at home, where his aged father has fallen prey to evil counsellors (Act I). Towards the end of the play (after the death of Eleonora) comes news of the death of the King, and Edward is roused into taking revenge. Once the Heracles figure – appropriately, the Sultan himself – has rescued Eleonora from death with a miraculous cure, Edward is set to return to England, realizing that it was misplaced zeal that led him to go to war against the Sultan in the first place (Act V).

Whilst the parallels with the *Alcestis* serve to dignify the Princess of Wales, Augusta of Saxe-Gotha (to whom the first printed edition of the play is dedicated), it is the deviations from Euripides' play, above all, that serve to ennoble the Prince. In Thomson's version, Edward (unlike Admetus) does not endorse his wife's self-sacrifice at any point, but actively seeks to oppose it once he discovers the identity of the willing substitute. The most notable deviation from Euripides' text, however, is the absence of the confrontation between father and son, which would have mirrored contemporary events rather too sharply. Of course, topography precludes any such encounter in Thomson's version, but by suppressing this scene in particular – where Admetus' moral duplicity is exposed no less than the opportunism of his father – Thomson guarantees that Prince Edward's conduct remains unimpeachable.

In March 1775 at the Theatre Royal, Covent Garden, Thomson's play was finally enjoyed by London audiences (albeit with some slight changes from the 1739 edition on account of the indisposition of celebrated actor and rival of Garrick, Spranger Barry, who had been intended for the part of the Sultan). The actor-manager, Thomas Hull mounted a production of *Edward and Eleonora* at the suggestion of Barry's wife, Mrs Ann Barry, one of the most distinguished actresses of the day, who went on to play Eleonora in Hull's production. Hull himself took the part of Gloster; and in the Preface to the printed edition of the 1775 production of the play, Hull is circumspect about the earlier problems with the censor, although he makes it clear that Thomson's work ought to be more widely known than it is. However, against the background of the early stages of the American War of Independence, Hull is able to vindicate the radical playwright in his prologue to the play that he delivered in the theatre:

'Tis your own Thomson – he whose lib'ral Mind
Breath'd love to the friends of Human Kind !¹⁰

Hull, in the part of Gloster, denounces religious and racial bigotry (Act I, p. 3); and after the death of Eleonora, he urges the young king to assume his regal responsibilities, which include guarding the arts, and securing the sacred rights of industry and freedom (Act IV, p. 43). In 1775 at Covent Garden, these sentiments would have met with an attentive, if not wholly sympathetic, audience with its increasingly liberal outlook.

The aesthetic climate of the period both accommodated and even promoted sentiment of the kind generated in the first part of Euripides' play; and the fulsome praise for the production in *The Morning Chronicle* on 20 March 1775 is no doubt due in large measure to that coincidence of mood. The production, the reviewer averred, had been received

with that best test of excellence, where the tender passions are attempted to be excited, - gushing tears. The audience, which was more brilliant and more numerous than ever yet seen in this theatre, confessed their sensibility, and wept applause.

But it was, above all, the fact that in the newly liberal climate of 1775, the voices of tolerance and reason could prevail; and the final words of wisdom in the play are significantly spoken by the formerly demonised 'other', Selim the Sultan:

Let holy rage, let persecution cease,
Let the head argue, but the heart be peace.
Let all mankind in love of what is right,
In virtue and humanity unite (Act V, p. 59)

The resurrection of this eighteenth-century *Alcestis* affords not just marital but political unity as well; and Thomson's play not surprisingly remained in the repertoire until at least the end of the century. In 1796 at Drury Lane the leading tragedienne, Sarah Siddons took the part of Eleonora in a production with her brother, John Kemble. On this occasion, however, the arrival of the children in the farewell speech was greeted with mirth rather than empathy¹¹.

10. James THOMSON, *Edward and Eleonora* (London 1775), p. 1.

11. Charles BEECHER HOGAN (ed.), *The London Stage*, Part 5, Vol.3, Carbondale, Illinois 1968, p. 1907.

Whilst the political sentiments of this adaptation still remained urgent, the affective scene of farewell now seemed cloyingly sentimental at a time when the age of sensibility had finally run its course.

Alcestis in the Nineteenth Century : morality and the marital state

The story of *Alcestis* in Britain in the nineteenth century is not confined to the professional stage. But it is clearly in part the success of Thomson's adaptation on the professional stage that led to it being performed in ancient Greek with great gusto on the stage of Reading School, under the direction of the formidable, and forbidding headmaster, Richard Valpy¹². For when the pupils of Reading School performed Euripides' *Alcestis* in ancient Greek in 1809 – three years after the arrival of the Elgin Marbles in London – Valpy appended a prologue referring to Thomson's play, for an audience who would have primarily known *Alcestis* in her guise as the English queen, Eleonora. The epilogue lamented the absence of 'The Tragic Muse' (a clear reference to Siddons herself in the famous painting by Joshua Reynolds of that name) from 'Shakespeare's isle'. In 1809 Valpy appears to be bemoaning the absence of tragedy from the professional stage, and to be declaring Reading School and its pupils as the inheritors of the tragic mantle.

Valpy's production of the *Alcestis* played to capacity audiences over a number of nights, and the town of Reading was hard pushed to accommodate all the dignitaries that a Reading Greek play was able to attract. That this was above all a social occasion is hard to deny, but that the play had a serious pedagogical intent as well is certain. When *Alcestis* was performed for a second time at the school in 1824, there was a clear attempt at authenticity in both set and costume design that could be said to parallel movements in the professional theatre in the same decade. Even the omission of the scene between Pheres and Admetus may well have been due in large measure to pedagogical propriety. But the fact that the omission was permissible was no doubt due to precedents on the professional stage (both operatic and dramatic), where Pheres generally has no role¹³.

12. Edith HALL, « Greek Plays in Georgian Reading », *Greece & Rome* xliv, 1997, 59-81. I am indebted to my colleague, Dr Hall for all references to the plays in Reading.

13. Pheres has no role in either Lully's *Alceste* (1674) or Handel's *Admeto, rè di Tessaglia* ; and more importantly, he is omitted from the more recent Italian (1767) and French (1776) versions of Gluck's *Alceste*.

That Euripides' *Alcestis* served as a useful pedagogical tool at this time is also borne out by an 1816 burlesque version of the play by Issachar Styrke. Although it is written just a few years before Shelley's deeply political burlesque version of *Oedipus Tyrannos*, *Swellfoot the Tyrant* of 1820, it shares none of Shelley's urgent engagement with the turbulent events of the period. Styrke's intention instead appears to have been to provide the reader of the 1806 Oxford Greek school edition of Gaisford with an amusing and (not entirely reliable) crib, with line references to the Greek text appearing alongside his burlesque. Just as the *fin de siècle* London audience had found the appearance of the children in Thompson's adaptation laughable, this next generation were being encouraged to see the risible implications of Euripides' drama; and the generic disturbances in this play made Styrke's task an easy one.

With its numerous interpolations and deliberate misrepresentations, Styrke's edition was clearly not to be relied upon by any Greekless student. Nor with its often lame doggerel does it pretend to any literary value. For example, the Euripidean Maid's fleeting and veiled reference to Admetus' death as being far less to bear than the imminent demise of Alcestis, becomes in Styrke's version:

Now, had Admetus died at once
And hang'd himself up for the nonce,
'Tis plain he would have gone to the' devil,
But 'twould have cut short all this evil;
And he had better have done thus
Than have occasion'd all this fuss.¹⁴

What does make Styrke's burlesque worthy of some serious consideration, however, is the fact that it can be considered to provide an early example of the counter-view of the ennobling tendency in portraits of Admetus; and although this alternative view merely highlights aspects already inherent in the Euripidean prototype, it becomes increasingly common in nineteenth-century burlesque versions, which anticipate (and perhaps even determine) twentieth-century readings of Euripides' play.

Although Styrke's burlesque was never intended to leave the page, the next significant nineteenth-century English version of the *Alcestis* was also a burlesque. This second burlesque, however, enjoyed considerable success not only when it was first staged at the

14. Issachar STYRKE, *Euripides' Alcestis Burlesqued*, London, 1816, pp. 13-4.

Strand Theatre in 1850, but also when it was revived later that year (possibly) in New York and then in London in 1853¹⁵. Talfourd, like Styrke but unlike some of his fellow writers of burlesques for the stage, was classically educated, and he subtitled his version ‘the Original Strong-Minded Woman... a shameless misinterpretation of the Greek drama of Euripides.’ Talfourd’s brazenly up-front and wayward *Alcestis* is a far cry from her Euripidean prototype ; this *Alcestis* has every reason to give up on Admetus and go off with Death :

For life with him was nothing but a curse
And though I took him ‘for better or for worse’.
The world can’t surely wonder I forsook him, for
I found him such a deal worse than I took him for. (p. 15)

Yet whilst Talfourd’s *Alcestis* is ‘a shameless misinterpretation’ of her Greek prototype, his representation of Admetus merely magnifies embryonic traits discernible in Euripides. Talfourd’s Admetus is not only an overly self-regarding buffoon, ‘weak in intellect’(p. 1) and strong on self-satisfaction ; he is also a financial incompetent who has run up debts with Orcus/Death that he is unable to repay. *Alcestis* may as well ‘do the heroine’ (p. 10) and die in this version, because an impecunious marriage for a woman in mid-Victorian Britain was little short of a death sentence.

Although Talfourd’s burlesque is unusual in not being tied to a particular production of a Greek play, it is clearly responding to a number of classically inspired productions – serious and burlesque – at this time in London that gained their importance in the light of pressing political and social issues. The debate about divorce legislation in England lent profound resonance to numerous mid-Victorian, burlesque productions of *Medea*, in which Euripides’ protagonist is rendered abandoned wife rather than monstrous infanticide¹⁶. Consideration of the marital state had led to regular recourse to the Euripidean tragedy of marital breakdown from at

15. Francis TALFOURD, *Alcestis, The Original Strong-Minded Woman : A Classical Burlesque in One Act* , 3rd ed. London n.d., p. 16. For the New York revival, see T. Alliston BROWN, *A History of the New York Stage from the First Performance in 1732 to 1901* Vol.1, p. 287, which refers to a production of *Alcestis* in September 1850 at Mitchell’s Olympic, « a very popular place of entertainment ». Talfourd’s play had opened in July 1850, in London.

16. See further, Fiona MACINTOSH, « *Medea* transposed : burlesque and gender on the mid-Victorian stage », in Hall, Macintosh and Taplin (edd.), 2000.

least the 1830s, and the debate inevitably led in turn to that other Euripidean exposé of marital relations, the *Alcestis*.

The highly popular early Victorian poet, Felicia Hemans, obliquely engaged with that debate in 1831, when she chose to render into English Alcestis' leave taking of her family. Hemans, who was herself an abandoned wife, translated Act I, sc.ii of Alfieri's 1798 version, *Alceste*, in which the dying mother reminds her husband of the woeful negligence of newly married fathers and the perils that await children at the hands of those who are not their birth-mothers. Eight years later the Infant Custody Act was passed finally granting mothers custody over children under seven years in the event of separation or divorce; and it was Frank Talfourd's father, Thomas Noon Talfourd, who had been responsible for this first important piece of legislation in the emancipation of women¹⁷. Here in the younger Talfourd's burlesque, we find Alcestis publicly scrutinizing the institution of marriage itself, pronouncing after her resurrection at the end to the popular air of 'Roisin the Beau' :

We have come to a happy conclusion –
A happy conclusion? – Who knows!
Kind friends don't destroy the illusion
But let all be *couleur de rose*! (p. 27)

Talfourd's play is thus written in large measure in response to current debate concerning divorce legislation, but it also works in production very often in paratragic response to the operatic tradition. Lully's famous passage in Act 4 of *Alceste*, 'Il faut passer tôt ou tard!' with a comic Charon is here parodied in the duet between Orcus and Alcestis as they sink down through the trap door in the stage to the air of 'My skiff is on the shore'. And five years later when Henry Spicer's *Alcestis* was performed at the St James's Theatre, one of Spicer's main concerns was to bring the music of Gluck's *Alceste* to the audience's attention (fig.1). The close friend of Charles Dickens and Professor of English at University College, London, Henry Morley was present on the opening night, and Morley attributes the play's success in equal measure to the enduring appeal of its subject, to the classical acting of Miss Vandenhoff in the title role, and to the choruses by Christoph Willibald Gluck¹⁸.

17. SV. TALFOURD, Sir Thomas NOON, *New Dictionary of National Biography* (Oxford forthcoming). The entry is written by Edith Hall.

18. Henry MORLEY, *The Journal of a London Playgoer*, London 1866, p. 107.

However, unlike Talfourd's burlesque, Spicer's *Alcestis* is not a version to expose the trials and tribulations of the marital state ; it is, if anything, a version that promotes the value of marital fidelity at a time when its frequent absence was coming under public scrutiny. Spicer's play owes more than a passing debt to Hippolyte Lucas' version seen at the Odéon in Paris some eight years earlier, and on some occasions is no more than a translation from the French. Act I of Hippolyte Lucas' version owes much in its turn to Act I of the libretto to the French version of Gluck's opera by Marie François Louis Gand Leblanc Roullet. Numerous debts notwithstanding, it is the changes made by Spicer in his version which are significant ; and in most cases, the slight alterations made by Spicer to Lucas' play are done with a view to reducing the domestic touches in the French and making it more faithful to the Greek of Euripides.

However, Spicer was clearly not wishing to reproduce the Euripidean irony in his presentation of Admetus ; instead in marked opposition to the burlesque tradition, he sets out to improve upon the Euripidean prototype. Spicer's Admetus (unlike Euripides's protagonist) does not himself actively seek a willing substitute for his own death : it is Alcestis here who does the seeking, convinced that : 'You will not, shall not, perish' (p. 8). Even before Alcestis' search turns out to prove vain, Admetus expresses his doubts that anyone will be found willing to relinquish the pleasures of life for another. This is an Admetus who is not only principled ; he is prescient as well.

When Spicer's Alcestis enters in the last throes of life, we are never allowed to forget that this is a marriage born of love not convenience. Alcestis urges Admetus :

Untwine
Thy loving grasp, dear husband. Lay me down
Here, at thy feet. All strength hath left me now,
Mine eyes are gathering darkness. [*sinks down on couch*] (p. 13)

And with the early arrival of Hercules in Act I - when it is only Admetus' fate that has been determined and needs to be kept from the untimely guest - even the 'deception' required is far less potentially ambiguous, since it is only Admetus' own fate that the king needs to deny. Hippolyte Lucas had followed Alfieri in redeeming Phères in his version¹⁹, but Spicer goes a step further in

19. Hippolyte LUCAS, *Alceste*, Paris 1847, pp. vii-viii.

removing Admetus' father from the play altogether until the very last scene. Here Pheres arrives in the final moments of the play wondering why Admetus had kept everything from him, adding how he himself would have been a fitter ransom (p. 2). With Admetus' reply : 'Well I know/You would so deem it, father' (p. 23 qv), the audience of Spicer's play never have to doubt Admetus' integrity, and by implication the appropriateness of the reunion of man and wife at the end of the play. To confirm the legitimacy of the remarriage, Spicer's *Alcestis* is granted a voice, and after greeting the earth and Thessaly, calls out :

O, Admetus
Clasp me, again, thy wife, twice wedded...(p. 22)

Spicer's use of a chorus of sixteen singers – eight male and eight female voices – recalls the (admittedly much larger) chorus of the Mendelssohn *Antigone* that was first seen at Covent Garden in 1845, just as Hippolyte Lucas's choral music by Elwart was no doubt inspired by the Mendelssohn example that had caused an equal stir when it was staged in Paris in 1844. However, Spicer makes it clear in his prologue that he is not adopting a classical set – in other words, he is deliberately eschewing the staging employed at Covent Garden in 1845 for the Mendelssohn *Antigone* that was generally considered to be the first attempt at replicating a Greek theatre in recent theatre history²⁰. Spicer comments :

The fixed 'scena', with its three entrances, the chorus, oscillating between pit and stage ; the curtain lowered not lifted, at the commencement of the play etc. – these details, though more acceptable to the classic eye, scarcely compensate for the varied inconveniences to which they give rise. (p. iv)

What Spicer wanted, and felt that the 'classic' set would deny him, was the freedom (that he noted was even available to the ancients) to follow the essentially modern operatic tradition in its change of scene. Like Gluck before them, both Lucas and Spicer adopt a three act structure for their play : they begin outside the palace of Admetus and the temple of Apollo, before moving inside the palace for the death scene ; and ending up outside the city at night, by

20. F. MACINTOSH, « Tragedy in Performance : Nineteenth- and Twentieth-Century Productions » in P.E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, pp. 286-8.

Alcestis' tomb and the Cave of Death. Unlike the Mendelssohn *Antigone* and unlike the Legouv e *M ed e*, which came to London the following year, Spicer's *Alcestis* was indeed no authenticating revival ; it was instead a well-intentioned attempt to wed the aural aesthetics of Greek drama to the visual expectations of Victorian melodrama. Indeed when Orcus appears in 'growing lurid light' from his cave in Act III, approaches the tomb and is suddenly confronted by Heracles before their off-stage tussle in the cave, the audience at St-James's were being treated to on-stage spectacle, to which the mid-nineteenth century spectator was accustomed.

It was in part the cheapness of such spectacles in the theatre that led to the next important *Alcestis* not being designed for the stage at all. By the time Browning wrote *Balaustion's Adventure* in 1871, he had long given up with the professional stage. Indeed, Browning had come round to the Aristotelean view expressed by Balaustion, the narrator of his version : 'Who hears the poem... sees the play'²¹. Even though Browning's narrated version strictly falls outside the parameters of this article, it merits close consideration not least because of the influence it has exerted on other subsequent adaptations.

In Browning's dramatic monologue, Balaustion tells how following the disaster of the Sicilian Expedition she was able to save herself, her compatriots and the good name of Athens by reciting Euripides' *Alcestis* to an audience of Syracusans. Balaustion's solo rendering of the play includes her commentary on the action, and closely charts the progress of Admetus from selfish bungler to worthy hero. At the death-bed of Alcestis, Balaustion perceptively comments :

So he stood sobbing : nowise insincere,
But somehow child-like... none heard him say,
However, what would seem so pertinent,
'To keep this pact, I find surpass my power :
Rescind it, Moirai ! Give me back her life,
And take the life I kept by base exchange ! (p. 23)

Similarly the scene between Admetus and Pheres is admirably explicated with the illuminating observation that : 'So, in old Pheres, young Admetos showed,/Pushed to completion : and a shudder

21. Robert BROWNING, « Balaustion's Adventure : including a transcript from Euripides », *Poems and Plays*, Vol.4 1871-1890, (ed.), M.M. BOZMAN (London 1940), p. 9.

ran,/And his repugnance soon had vent in speech' (p. 37). At the end of this scene, Balaustion observes that after Pheres had left, Admetus was '...Only half-selfish now, since sensitive...' (p. 43); and henceforth begins to grow in stature until he is worthy of his wife in the resurrection scene :

Able to do, now, all herself had done,
Risen to the height of her : so hand in hand,
The two might go together, live and die. (p. 62)

Browning's version of *Alcestis* is not simply an account of the growth in Admetus' moral stature ; it is more importantly an account of the creative process itself, with Balaustion as the poet/maker, who can alter her audience's perceptions of both herself and her fellow crew members, and the subjects of her narrative through her powers as narrator. 'One thing has many sides' (p. 65), she reminds her audience ; and she uses this as a cue to offer a (second) completely new version of Euripides' play, in which an enlightened Admetus rules (unlike his ancestors) for his people alone. When it becomes evident that this new, much improved Admetus is to die, Alcestis makes a deal with Apollo to allow her husband to live and to continue his good work. When Admetus finds out about the terms of the deal, he vainly refuses to accept on the grounds that '...we two prove one force and play one part/And do one thing' ; and since '[thou]...wast to me as spirit is to flesh', it is the flesh that must die (p. 68). However, when this 'spiritual' side of their union does perish with Alcestis' demise, 'her whole soul entered into his' (p. 70). And with Persephone's refusal to grant Alcestis residence in the underworld on the grounds that now, as Admetus' soul, she cannot die while he is alive, we are offered a metaphysical affirmation of marital endurance.

Alcestis in the late nineteenth century : the 'Womanly Woman' versus the New Woman

Despite and even because of the evident biographical echoes of Browning's version – with the deceased Elizabeth Barrett Browning being conflated with both Alcestis (as eternal partner) and Balaustion, the Kore figure (as poet/maker) – 'Balaustion's Adventure' undoubtedly acted as the catalyst for a revival of interest in the paradigmatic perfect wife. When the Irish playwright, John Todhunter wrote his stage version of *Alcestis* eight years later, his

debt to Browning is made explicit with a direct quotation (' Still, since one thing may have so many sides...one might mould a new/Admetos, new Alkestis') serving as epigraph to the play.

Todhunter begins his play as if it were an attempt to translate Balaustion's second re-telling of *Alcestis* into dramatic form. In Act I, scene i, we watch the final throes of Admetus' utopian rule in Thessaly being overshadowed first by Alcestis' presentiments and finally by heavenly portents. But if we detect a debt, or rather a homage to Browning here, the debts to Shakespeare are equally evident and they remain so throughout Todhunter's play. That the great pioneer of Shakespearean productions, William Poel, should have chosen to stage Todhunter's *Alcestis* when it received its première in a production by the Elizabethan Stage Society in 1912 is by no means surprising. For despite its Greek subject, this late nineteenth-century *Alcestis* owes more to Shakespeare in both its mood and language than it does to Greek tragedy. As Todhunter himself points out in his Preface, he had not intended to write a Greek play at all ; his Thessaly bears as much resemblance to its real setting as Shakespeare's Bohemia did to the real Bohemia ; and his introduction of the (under-developed) subplot concerning the relationship between Aegle and Hercules in Act I, no less than his choric street scene at the start of Act II, aligns his play with Shakespeare and the British tradition.

However, Todhunter's debts are not just to Browning and Shakespeare. After Alcestis has duly pledged herself as substitute to Apollo, her revivifying kiss of Admetus gestures towards Thomson's eighteenth-century version. And with Admetus' irrationally violent reaction to Alcestis's altruistic act – 'Thou hast not play'ed/The whore with death ?' (p. 54) – the 'realist' burlesque presentation of Admetus the ingrate immediately comes to mind, as well as the irascible Leontes of Shakespeare's *The Winter's Tale*. Indeed, this Admetus has much to learn from his wise wife ; but unlike his comic counterparts, this is a king who ruled over a utopian Thessaly, and at least has the capacity to learn. Alcestis urges him to live and to love the sun, and to appreciate his second birth as she will appreciate hers in the air. Above all, Admetus must learn to accept her gift of life as a mother to a son :

Thou art my child
Pledged to live bravely for me, or I die
In vain and Death stands victor. (p. 64)

After the death of Alcestis, Admetus' education proper begins as he too learns the importance of parenthood in the cloyingly sentimental encounters he has with his children (Acts II, sc.2 & III, sc.3). Here in the scene with Pheres, there are no indignities, only Admetus' asides which show how hard he finds it to bear condolence. After his eventual reunion with Alcestis, there is a celebration of Love which recalls the operatic tradition ; but this is clearly a celebration of the power of familial (as opposed to strictly conjugal) love. Todhunter provides us with an Admetus with promise rather than any unimpeachable performance ; and it is undoubtedly in part this qualified heroism that accounts for Poel's interest in the play in the post-Ibsenite world of 1912.

However significant Todhunter's debts to Shakespeare and the British tradition in his *Alcestis*, he was himself no stranger to 'Greek' drama. Indeed, the production of his *Helena in Troas* produced in 1886 was arguably one of the most important stagings of a classically inspired play in the last part of the nineteenth century. *Helena in Troas* was performed at Hengler's Circus in a Greek-style theatre, especially designed for the production by the architect, E.W. Godwin. With a large number of notables, both in the cast and in the audience, the production was a startling social event²².

The Godwin set was purchased the following year by the Oxford University Dramatic Society (OUDS) for their production of the *Alcestis* in ancient Greek in 1887²³. The play proved enormously popular and played to full houses enabling OUDS to rid itself of its financial crisis for the first time. Despite acquiring the Godwin set, this was (unlike the *Agamemnon* in Oxford 1880) no archaeological production. In many respects it recalled the melodramatic staging of Spicer's 1855 *Alcestis* at the St James' Theatre in London, with Death entering via a trap-door enfurled in steam, and Apollo making his precarious entry on trick wires. Prohibitions on men assuming female roles at Oxford led to the part of Alcestis being played with mixed success by the then increasingly notable classical scholar, Jane Harrison, who happened to be giving a course of lectures in Oxford at the time. Harrison's performance (somewhat curtailed owing to her refusal to appear as a corpse in the middle of the play) received a mixed response, with critics assuming that her

22. For details, see Fiona MacINTOSH, « King's London's First *Libation Bearers* and London's Greek plays in the 1880s », *Dialogos* (2001).

23. For details of the sale of the set, see the Todhunter Papers, University of Reading, MS 202/1/1, f.362-67 ; and for comment, see Mary BEARD, *The Invention of Jane Harrison* (Cambridge, Mass.), pp. 48-9.

'scholarship. .outstripped her dramatic power.'²⁴ By contrast, the chorus of fifteen male voices, which sang to C.H. Lloyd's music for flute, clarinet and harp, was deemed a great success.

Attending the Greek play in Oxford was for most audience members (as was the case in London with Todhunter's *Helena in Troas*) a fashionable event. Indeed the bewildered response of the reviewer from the satirical magazine, *Punch* may well have been representative (fig.2). Under the title "Very Original Greek at Oxford" by an Untutored Correspondent', the reviewer explained :

Though I have not had a classical education, yet I have had a very fair theatrical one, and I remembered the title years ago at, I think, the Haymarket.²⁵

Although this particular reviewer is hiding behind a mask of ignorance – he was in fact the classically trained and highly successful burlesque playwright, F.C. Burnand – his claim to having been brought up on classical burlesque would no doubt have been widely shared by audience members (the reference here is undoubtedly to Talfourd's *Alcestis*, and its revivals). Now being offered Greek drama *au naturel* for the first time, many members of the audience inevitably responded favourably to those landmarks in the production that had been imported from high Victorian melodrama.

If Greek drama was all the rage in the 1880s, it was arguably the *Alcestis* – as had been the case at the beginning of the century – that was seen as the most suitably edifying of Greek plays for school productions. Together with the Greek plays at Oxford and Cambridge, the Greek play at Bradfield College in Berkshire was to become another notable date in the social calendar. In 1881 Frank Benson, who had been the leading light behind the Oxford *Agamemnon* in 1880, and who later became a famous actor-manager, was invited by the newly appointed Headmaster of Bradfield College, the Revd Herbert Branston Gray, to stage a performance of *Alcestis* at the school. Benson took the part of Apollo, W.L. Courtney (who had appeared as watchman in the *Agamemnon* and who later funded the 1887 *Alcestis*) was Heracles, and the Headmaster was Admetus. The production is particularly significant in hindsight because it led eventually to the establishment of regular triennial productions of Greek plays at the school from

24. Alan MACKINNON, *The Oxford Amateurs* (London 1910), pp. 129-30.

25. *Punch*, 28 May 1887.

1890 onwards, when the open-air Greek theatre, modelled on the theatre at Epidauros, was completed. In 1895 the *Alcestis* received its first production in Bradfield's Greek theatre, and Euripides' play was to remain (together with *Antigone* and the *Agamemnon*) in the repertoire until the First World War, being performed again in 1904 and 1914.

In the same year as Todhunter's *Helena in Troas* and at a time when productions of Greek plays in London became involved in the campaign to broaden women's education, the girls of Queen's College, Harley Street performed the *Alcestis*, a production deemed by the reviewer in *The Graphic* (18 December 1886) as 'the first representation in London of a Greek play by lady students' (fig.3). Two years later, a graduate of Girton, the newly founded women's college at Cambridge University, wrote an article entitled 'Greek Plays at the Universities' in the magazine, *Women's World* (1888), in which she maintains that the *Alcestis* is a suitable choice of play for women to perform :

What could be more touching than the picture of the self devotion of Alcestis in obedience to her ideal of wifely duty, or the gradual unfolding of the character of Admetus under the influence of sorrow ?

Euripides' play concerning the perennial themes of death and marital fidelity is clearly being promoted as the perfect pedagogical tool. However, with the knowledge that the editor of *Women's World* was in fact the playwright, Oscar Wilde, it would not be wide of the mark to infer that 'the gradual unfolding of the character of Admetus under the influence of sorrow' was not entirely devoid of ironic intent. Whilst the choice of the *Alcestis* could assuage even the most ardent anti-feminist with its subject matter, with its ironic portrait of Admetus, it could equally well provide ample food for thought for the emergent New Woman.

In the first part of the twentieth century, the *Alcestis* continued to be performed by schools, and especially girls schools. Bournemouth Girls High School produced the play in 1903, in a version that included excerpts from Browning's 'Balaustion's Adventure' and music by Henry Gadsby (who had especially written the music for the Queen's College production in 1886). Between December 1911 and April 1914, William Poel mounted three different productions of the *Alcestis* in London (including the première of Todhunter's 1879 version) ; but whilst other Euripidean

tragedies with female protagonists – notably *Medea* and *Trojan Women* – were regularly revived in productions by Harley Granville Barker in Gilbert Murray's translations from 1904 onwards, the *Alcestis* was never staged by Barker²⁶.

It is, moreover, significant that Murray, with his close association with the New Drama, did not translate *Alcestis* until 1915. For Murray, this is the play of a young playwright, '...as if more enjoyment and less suffering had gone to the making of the *Alcestis* than to that of the later plays.'²⁷ Against the background of the campaign for women's suffrage, Euripides' drama of the selfless and ultimately silent wife seemed somehow irrelevant and, perhaps, even deeply unhelpful, except of course to those who might hail the Greek heroine as the ideal Shavian 'Womanly Woman' against which the New Woman was being defined.

Mid Twentieth-Century *Alcestis* : death, rebirth and wisdom

Murray's translation was employed, however, on at least two occasions in the 1920s, not least in 1923 when the composer Gustav Holst set the choruses of the *Alcestis* to music for his pupils at the James Allen Girls' School, where he was music master. In the previous year at a Festival of Greek Drama held in Glastonbury, Rutland Boughton's opera, *Alkestis* had been performed, with Murray's translation serving as the libretto. The festival consisted of lectures by leading scholars (including Francis Cornford, R.W. Livingstone and Murray himself), Greek language classes and demonstrations of Greek dancing, with Boughton's opera acting as the centrepiece of the Festival. Boughton's *Alkestis* went on to be performed at Covent Garden in London in 1924, when (according to *The Times*, 12 January) it was the Murray libretto and powerful performances from the singers rather than Boughton's score that were of note. In 1931 the *Alcestis* was considered by the director Terence Gray to be of sufficient note to be selected as one of the eight Greek plays that he staged at the Cambridge Festival Theatre between 1926 and 1933, in the first permanent indoor theatre to be based on a Greek theatre.

26. Barker did, however, have plans to stage *Alcestis* on an American tour in 1914, but these failed to materialise. See Dennis KENNEDY, *Granville Barker and The Dream of Theatre* (Cambridge 1985), p. 181.

27. Gilbert MURRAY, *The Alcestis of Euripides* (London 1915), p. xvi.

But if these early twentieth-century engagements with the story of *Alcestis* are rarely recalled today, at least one of those from the middle part of the century enjoys a prominent place in theatre history, and, until relatively recently, formed a regular part of the dramatic repertoire. T.S. Eliot's *The Cocktail Party* was first performed at the Edinburgh Festival in its inaugural year in 1947, under the direction of E. Martin Browne. But it is not easy for the uninitiated to discern Euripides' *Alcestis* lurking behind Eliot's play of upper middle-class drawing-room chatter, and Eliot readily conceded that the ancient myth had served above all as a point of departure in the case of *The Cocktail Party*²⁸.

The play opens on a London cocktail party, during which the dissembling host, and Admetus figure, Edward Chamberlayne, explains his wife's mysterious disappearance by a visit to a sick aunt. This Admetus is a thoroughly self-regarding opportunist, who is a serial philanderer and currently involved in an affair with Celia, one of the assembled guests. The complexity of the interrelationships between the characters is worthy of a drawing-room comedy, which the play superficially resembles. But Admetus' supercilious detachment gives a sinister edge to his character; and in his exchanges with the Heracles figure (here the Unidentified Guest, who turns out to be a psychiatrist) there is an unexpected frisson injected into the drawing-room comedy that gestures towards the much more compellingly menacing plays of Harold Pinter ten years later.

It soon becomes clear that Chamberlayne's wife, Lavinia has disappeared, feigning suicide with the aid of the psychiatrist; and that Lavinia – though morally less culpable than her husband – is not the wholly innocent victim. She too has failed to observe the marital vow of fidelity and can only return to her failed marriage once she has 'died' with it – moral rebirth for them both can only come about with her own 'death'. Of course, moral rebirth here is really inseparable from a spiritual one; dying into a new life marks a movement beyond the middle-class malaise that brought about the tedium that led to the crises in the first place.

The Greek myth in Eliot's drama may well be hard to discern, but it is clearly serving a two-fold purpose for him. First (as he said of Joyce's *Ulysses*), it is 'a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and

28. Cited in R.G. TANNER, « The Dramas of T.S. Eliot and their Greek Models », *Greece & Rome* 17 (1970), 124.

anarchy which is contemporary history.’²⁹ So in the case of *The Cocktail Party*, it serves to give ‘shape’ to the seemingly banal and directionless banter of the cocktail-party set, and by doing so implies that even the most inconsequential of meetings and exchanges are not without purpose. Secondly, in Eliot’s estimation, myth like poetry should operate unconsciously in the drama, because only thus will it be able to convey the felt, but only partially glimpsed, deeper truths that reside behind surface reality :

It seems to me that beyond the nameable, classifiable emotions and motives of our conscious life when directed towards action – the part of life which prose drama is wholly adequate to express – there is a fringe of indefinite extent, of feeling which we can only detect, so to speak, out of the corner of the eye and can never completely focus³⁰.

Just as poetry is best suited to capture the ‘fringe of indefinite extent’ – as long as it does not intrude upon its audience – myth too is a way of providing access to this ‘fringe’ as long as it works unobtrusively in the theatre. The ‘fringe’ of course in Eliot’s world view is a deeply Christian one, and with his claim that what he aspires to is ‘a literature which should be unconsciously, rather than deliberately and defiantly, Christian’, aesthetics and metaphysics become inseparable from his conservative political concerns³¹.

Elsewhere, Eliot wrote that ‘what distinguishes poetic drama from prosaic drama is a kind of doubleness in the action, as if it took place on two planes at once.’³² In the final act we witness the newly spiritually awakened, reunited couple, but the problem for the audience is that this ‘rebirth’ entails little that is substantially different from the opening scene of the play. The requisite ‘doubleness’ is hard to discern at the second cocktail party, resulting in the brittle upper-class characters having more in common with characters from so-called ‘prosaic’ drama than with Eliot’s much vaunted ‘poetic’ ideal. Despite Eliot’s protestations and his theory, we do not believe in the rebirth at the end of *The Cocktail Party* because neither his Alcestis nor his Admetus ever transcends the

29. T.S. ELIOT, « *Ulysses, Order, and Myth* » (1923), *Selected Prose* (London 1975), p. 177.

30. T.S. ELIOT, « *Poetry and Drama* » (1951), p. 145.

31. T.S. ELIOT, « *Religion and Literature* » (1935), p. 100.

32. T.S. ELIOT, « *John Marston* ».

narrowly defined and socially privileged sphere in which they reside at the start of the play.

Eliot's main departure from his Euripidean source lies in his decision to bifurcate the character of Alcestis; and if the wife, Lavinia remains the social centre of his play, it is the lover, Celia (who joins a religious order before meeting a bloody, violent death) who provides the spiritual inspiration for the other characters in the final part of the play. The part of Celia was played in Edinburgh by Irene Worth; and it is interesting that Irene Worth took the role of Alcestis in the next important version of *Alcestis* to be seen in Britain. In 1955 the American playwright, Thornton Wilder's *A Life in the Sun* received its première at the Edinburgh Festival under the direction of Tyrone Guthrie (whose famous production of *Oedipus the King* was performed in the same year at the New Shakespeare Festival, in Stratford, Ontario). As with his production of *Oedipus*, the designs by Tanya Moiseiwitsch resulted in Wilder's 'simple story telling script' being 'blown up into near-pageantry proportions', and the play almost getting lost in the spectacle³³.

Whilst critics had their reservations about the production, the public responded favourably to Wilder's play that he had been working on for a number of years. Indeed, Wilder's script appears to lend itself to Guthrie's pageantry, with its trilogic sweep, and its twenty-four-year time span demanding that we see Alcestis' eventual death as part of a larger picture. Soon after the Edinburgh première, Wilder withdrew his play from circulation and began working on a satyr play to supplement his vision. In *The Drunken Sisters*, Apollo outwits the three Fates in his bid to save Admetus; and *A Life in the Sun* and the accompanying satyr play went on to enjoy considerable acclaim in the German speaking world in the late fifties, and later in 1962 supplying the libretto to Louise Talma's opera, *The Alcestiad* at the Frankfurt Opera House.

In Wilder's play, all traces of domestic tragedy have been erased, and we witness instead a neo-platonic account of Alcestis' moral and spiritual evolution and the beneficent effects it has on others. *A Life in the Sun* starts (like Todhunter's 1871 version) on the day of the wedding feast, with Alcestis realising that 'life is a meaningless grasping at this and that' (p. 28). Wilder's Alcestis is already committed to Apollo from the outset and has to learn to love Admetus: this is an Alcestis who is wise beyond her years at the

33. Isabel WILDER, « Foreword » to Thornton Wilder's *The Alcestiad, or, A Life in the Sun, with a satyr play, The Drunken Sisters* (New York & London 1977), p. xiv.

opening of the play. On her death-bed we witness Alcestis urging Admetus to consider the wider implications of her death; and Heracles' arrival here is prompted by a desire to ask this 'all-knowing Alcestis' if he is in fact the son of Zeus. When Heracles learns that he is too late and that Alcestis is already dead, he makes his descent (in line with the operatic tradition and the mid-Victorian versions) to the cave onstage and an offstage tussle with Death, before re-emerging with the darkly veiled and silent Alcestis.

In the third act we watch an old broken Alcestis in rags, now slave to a tyrannical king Agis; and with the return of her one surviving son, Epimenes and his friend, Cheriander, Sophocles' *Electra* meets Euripides' *Alcestis* in a play of revenge. But here the avengers plot is discovered, and the bloodbath is averted by the mediating powers of Wisdom in the person of Alcestis. With the death of King Agis' only daughter through the plague, Alcestis is able to convince even the diehard tyrant of the supreme value of love, and his need to commemorate his daughter by returning to his own land. Having restored Thessaly to peace and prosperity, she is finally able to depart from this light; and depart, moreover, garlanded by Apollo for the light that only the Sun god can offer. With this epiphanic ending, we witness an Alcestis whose initial death, rebirth and final apotheosis parallel the Platonic, allegorical journey in the *Republic* from the darkness of the cave, through the world of mere forms, to the life of the true Forms in the stratosphere.

Towards the new Millennium : Alcestis and the defiance of Death

Apart from a very few revivals, the sixties, seventies and eighties with their often radical feminist agendas found little of inspiration in Euripides' play extolling the virtues of marital obedience to the point of self-sacrifice. When Ted Hughes began his version in the mid-nineties, it may well have been an attempt to align himself with a well-established poetic tradition as much as any pressing personal need that led him to Euripides' play in the first place. The fact that Hughes sent his completed draft to Barry Rutter, director of Northern Broadsides Theatre Company, just after the company's much praised staging of Milton's own version of a Greek tragedy, *Samson Agonistes* may well lend credence to such a claim. That Hughes chose to send his version to Rutter's Halifax based company is important, moreover, not only because of Rutter's well-known respect for poetry in performance (he played a magnificent Silenus

in Tony Harrison's *Trackers of Oxyrhynchus* in 1988/9), but above all because of the actor's respect for poetry performed in the accents of Hughes' native, Yorkshire.

Hughes follows many of his predecessors in making his Admetus far more highly regarded than his Euripidean counterpart. Here he is not just the Euripidean great host, he is also the 'saviour' of his people, the 'living talisman' of Thessaly³⁴; and this is sufficient reason to prevent his death and the widespread destruction of the state that will follow in its wake. But Hughes' portrait of Admetus is no white-wash. During the vitriolic exchange between Admetus and his father, Pheres, when Admetus blames his father for Alcestis' death, we are forced to concede that (despite Pheres' own dubious position) his father's comments are nonetheless to the point :

You killed her. Point-blank
She met the death that you dodged.
You call me a coward ? (pp. 43-4)

Hughes' Admetus goes so far as to declare that he will erase his parents' memory entirely from the public domain, far outstripping the Euripidean Admetus, who (thankfully constrained by the laws of the land) adds the rider, 'if it were lawful' (E. *Alc.* 737-9). And Hughes' Alcestis even shows some of the pluck of the burlesque tradition on at least one occasion, putting Admetus in his place on her death bed, with the words :

These are my last words.
Don't tell me they are inappropriate
Unnecessary words.
I have given my life to let you live. (p. 19)

Of course, it is tempting to read into Hughes' rehabilitation of Admetus a veiled attempt to redeem himself in his relationship with Sylvia Plath. Certain lines seem to cry out for such a reading, notably the comments from one of the chorus immediately following Alcestis' death :

Admetos,
In every marriage

34. Ted HUGHES, *Euripides Alcestis* (London 1999), p. 38.

One must mourn the other.
 If they cannot die together
 One has to live with the loss.
 As for the dead one – Alcestis welcomed her death
 When she first welcomed her life.
 She has merely unwrapped
 The gift of death her mother gave her. (p. 25)

But such a reading is too reductive, leaving the true focus of Hughes' version overlooked. For the major change he has brought to Euripides' play is the removal of both Admetus and Alcestis from centre stage: here it is neither Alcestis's wifely duties nor Admetus' (possibly) mixed motives that dominate. Instead it is the character of Heracles in his truly heroic battle with Death that ultimately commands our attention.

When Heracles unwittingly intrudes upon the personal suffering of Admetus and his household, he brings with him not only an equally rumbustious entourage but also a whole new dimension to Euripides' play. In Northern Broadsides' somewhat uneven production, the middle section of the play proved the most successful; and whilst in performance the necessary change of gear is often difficult to effect, here a huge screening curtain cascades to the ground following Alcestis' death, marking a formal conclusion to the first part of the play. In Halifax, in the former carpet factory where the play premièred, the cascading curtain revealed the lugubrious arches of the warehouse building, suggestive of the underworld towards which Alcestis is being ushered. In the London Soho Theatre, by contrast, it revealed the side lights and the physical trappings of the theatre itself, aptly preparing the audience for the metatheatrical second part of the play.

Hughes has considerably expanded the middle section in his version, transporting the play way beyond the realms of domestic tragedy through the world of burlesque and finally (with his own contribution) into expressionistic dream-play. He inserts Heracles' drunken re-enactment of his Twelve Labours past and future, drawing above all on Euripides' *Madness of Heracles*; and with this interpolation, we are forced to reflect on the full significance of Heracles' involvement with his genial host. For, like Admetus, Heracles too killed his wife (and his children); but unlike Admetus, he did it unwittingly when he was stricken with divinely-sent madness. Drawing on Aeschylus' *Prometheus Bound*, Hughes also reminds us of Heracles' ultimate involvement in the liberation of the Titan Prometheus, himself the liberator of mankind (startlingly

enacted in Rutter's production through the stylised ambush of the offending vulture). Heracles here is truly the super-man, half-man, half-god, (appropriately played here by David Hounslow as a wrestler straight out of US television's WWF). And once Heracles realises the truth about Admetus' circumstances, he dismisses all previous Labours as paltry efforts: his 'double nelson/On an immortal neck' alone will make him worthy of his paternity as Zeus' son (p. 64). Death, who proclaims himself in the opening scene of the play the 'magnet of the cosmos', for whom life is but 'the briefest concession', is the only adversary worthy of Heracles' magnitude (pp. 5-6).

This is Hughes' Heracleian attempt to grapple with the last labours of his life too: above all, his own encounter with the Grim Reaper as he completes his version in the last few months of his struggle with cancer. This is also his after-piece, literally his satyr play, to accompany his version of the *Oresteia* that was performed at the National Theatre at the end of 1999. Comparisons between Euripides' play and Shakespeare's last plays, and most notably, *The Winter's Tale* have become, as we have seen, commonplaces in literary criticism. But they seem particularly apt in relation to Hughes' version of Euripides, with the dreamlike sequence involving Heracles' future labours preparing for the 'magical' ending of Alcestis' return. And this late twentieth-century version especially shares with Shakespeare's play an optimism that may be said to come about only with the passing of time. After the chorus have heard Admetus explain his welcome of Heracles as a 'test of sorts', they go on to explain:

Every accident
Is a gift, a test. Each misfortune
Bears an opportunity,
Cradles a benefit,
If it can be accepted, and favoured,
Generously, as a guest,
As a welcome, noble guest. (p. 37)

This is not Euripides; nor is it the tone one normally associates with Ted Hughes. But with sentiments such as these, we realise that England's distinguished former Poet Laureate had found in the *Alcestis* a fitting point upon which his astonishingly rich and varied talents could finally come to rest. And as Euripides' play has proved sufficiently versatile and malleable over the centuries to numerous other poets and translators writing in English, with its generic

hybridity and its ambiguous characterisation, it will no doubt continue to provide both readers and playhouses with tragedies, tragi-comedies and even burlesques for all seasons, and for all those generations to come.

Fiona MACINTOSH
Oxford



ROYAL
ST. JAMES'S THEATRE,
KING STREET, ST. JAMES'S SQUARE.

UNDER THE MANAGEMENT OF
MRS. SEYMOUR.

GREAT SUCCESS (vide THE PUBLIC PRESS)

ALCESTIS.

IN WHICH
MISS VANDENHOFF,
MR. BARRY SULLIVAN
will appear (who are engaged expressly for this Play.)

Two Morning Performances

WEDNESDAY, JAN. 23rd, & SATURDAY, 26th,
AT TWO O'CLOCK, WHEN WILL BE PERFORMED THE NEW LYRICAL PLAY OF

ALCESTIS.

This Evening, MONDAY, January 22nd, TUESDAY 23rd,
THURSDAY, 25th, and FRIDAY, 26th, 1853.
WILL BE PERFORMED THE LYRICAL PLAY ENTITLED

ALCESTIS

Adapted from the Greek of Euripides, by **H. SPICER, ESQ.**

The Choruses & Entr'Acts Music from the Works of the celebrated
Maestro, **GLUCK.** Selected and Arranged by **Mr. W. GUERNSEY,**
MUSICAL DIRECTOR.

SIR HENRY R. BISHOP.

The Orchestra has been considerably increased. Leader, **Mr. C. HALL.**

The Chorus consists of Sixty Voices

Admetus, (King of Thessaly) Mr. BARRY SULLIVAN
(Who is engaged expressly for this Play.)
Phoen. Hercules, Mr. W. CHOPIN
(the Father) Mr. STUART.
Alceste, Mr. HERBERT.
Oron, Mr. H. RIVERS, Chorus-leader, Mr. JONES.
Cephalus, Mr. ENNIS, High Priest, Mr. F. EDGE.
Alceste, (Wife of Admetus) Miss VANDENHOFF.
(Who is engaged expressly for this character.)
The Pythia, (Chief Priestess of Apollo) Miss GERT.
The Children of Admetus, Miss SANGER and Miss POWELL.

PRINCIPAL CHORUS
Messrs. GALL, FRONT, MURRAY, BLEDDHILL, SKELTON, TEMPLE, FOUNSI, NAPICK,
LOMAX, SHARPE, FLEETWOOD, BAIKES, HENRIE, SMITH, HARRIS, SIMMONDS,
JONES, MULLER, SINCLAIR, FAWCEY, MATHEWS, COOKE, WASON, WALKER, &c.
Mesdames: GOLDENSMITH, ALLEN, SHARPE, FRONT, EDWARDS, WALKER, & WALKER,
WHEELER, FAWCEY, FLEETWOOD, LOWRY, BAIKES, REDFORD, BRENNAN,
BALL, POWELL, DU BOIS, STEER, BOWEN, THORNTON, GOODE, BROWN, GARCIA, &c.

ACT I
ENTRANCE to the PALACE of ADMETUS.
The TEMPLE of APOLLO
AND SURVEY VIEW OF THEATRE.

ACT II
INTERIOR OF THE PALACE.
THE APARTMENT OF ALCESTIS

LEADING to the GUEST CHAMBER.
ACT III

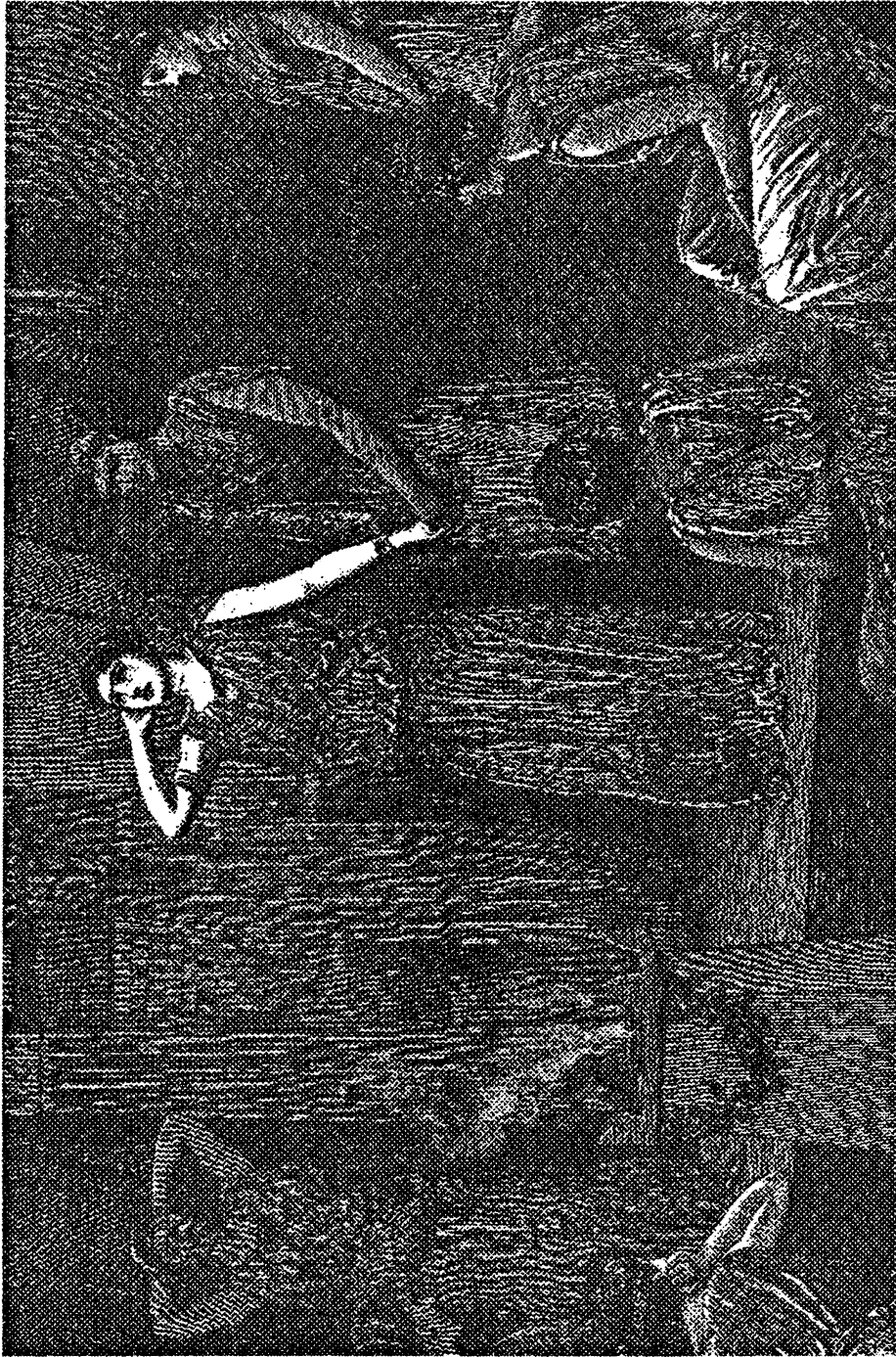
The TOMBS of the ANCIENT KINGS
WITHOUT THE WALLS OF THEATRE.

Figure 1



Drs
**Classic Costume revived at
Oxford.**

Figure 2



A PERFORMANCE OF THE "ALCESTIS" OF EURIPIDES BY LADIES AT QUEEN'S COLLEGE, HARLEY STREET

ALCESTIS (*Miss Charlotte Hughes*)

"After thy death

"What will become of me?"

"May, time will avenge."

"The dead, thou know'st, are not remembered often."

ALCESTIS (*Miss Frances Willows*)

Fig. 3 The Graphic Déc. 18, 1886

OPÉRA-BOUFFON, OPÉRA-BOUFFE, OPÉRA-FÉERIE : LE GALOP DES GENRES CHEZ JACQUES OFFENBACH

par Charles DELATTRE

« Je suis assez dédaigneux pour les opérettes. Cela n'empêche pas que vous en avez fait d'incomparables. »

C'est par cette pirouette que Jules Simon, accueillant l'auteur dramatique Henri Meilhac à l'Académie française en 1888, à la fois rendit hommage à l'activité de librettiste du récipiendaire et omit soigneusement de s'étendre sur le sujet. L'opérette, tout juste bonne pour les fêtes de fin d'année, ne pouvait être davantage évoquée sous la Coupole, et l'auteur offrait bien d'autres titres de gloire¹ que sa douteuse collaboration avec Offenbach, allemand d'origine, que la défaite de 1871 avait rendu suspect. Ludovic Halévy, son compère en écriture, avait reçu le même traitement en 1884 : on avait encensé ses romans, en particulier *Les Petites Cardinal* et *l'Abbé Constantin*², mais d'Offenbach, pas un mot.

La situation s'est inversée dans la deuxième moitié du XX^e siècle, et si l'on célèbre d'abondance Offenbach, on oublie ses librettistes, au point de faire passer leur œuvre pour du « fatras Second Empire »³ : à côté de l'explosion de joie et de gaieté, dont le

1. On dénombre vingt-neuf livrets, dont douze pour J. Offenbach, un pour Bizet (*Carmen*), trois pour Ch. Lecocq et un pour J. Massenet (*Manon*). On compte aussi jusqu'à soixante-trois œuvres dramatiques, souvent en collaboration avec L. Halévy, dont *Froufrou*, qui fit à l'époque grand bruit.

2. L. Halévy composa trente-sept livrets, dont vingt-quatre pour J. Offenbach, un pour Bizet (*Carmen*) et trois pour Ch. Lecocq, en collaboration avec H. Meilhac ; il écrivit trente-six œuvres pour le théâtre, et cinquante-et-un romans et nouvelles.

3. L'expression a été utilisée par P. Chéreau à propos du livret des *Contes d'Hoffmann*, de J. BARBIER et M. CARRÉ.

galop d'*Orphée aux Enfers* est le symbole⁴, le texte est déconsidéré et passe pour un support facile, un élément passe-partout dont le sens se réduit à une critique sociale banale.

Un philosophe, Clément Rosset, s'est implicitement élevé contre cette segmentation en faisant d'Offenbach et de ses librettistes les représentants exemplaires de ce qu'il appelle une « pratique artificialiste »⁵ : le *feu d'artifice*, qui se manifeste tant dans la musique d'Offenbach que dans les propos débridés des acteurs-chanteurs, ne vise pas à dénoncer une illusion et à dévoiler une réalité cachée, mais à faire exploser la réalité. Il ne se contente pas, à la façon d'une satire, de démanteler le mécanisme des apparences, mais montre que tout n'est qu'apparence⁶, et que masque et visage se confondent dans un délire vertigineux : « tant l'artifice que l'existence en général sont ici appréciés, et assumés, *en tant qu'ils sont artificiels* »⁷. Offenbach a été l'un des premiers compositeurs à avoir perçu l'immense part d'irréalité, ou de « réalité normalisée »⁸, suivant l'expression de René Leibowitz, que comporte toute œuvre lyrique, et de l'avoir rendu manifeste par le biais de mécanismes parodiques dans la partition de ses *opéras-bouffes*. C'est à partir de ces mêmes procédés parodiques que, à des degrés divers, doivent être lus et interprétés les livrets.

Une difficulté majeure tient cependant au foisonnement des œuvres et à l'imprécision de leur genre : parmi les cent trente œuvres lyriques composées par Offenbach, on dénombre plus d'une dizaine de dénominations. Certaines sont classiques, comme *opéra-comique*, qui désigne l'opéra à la française de la deuxième moitié du XIX^e siècle où alternent parties chantées et parlées. D'autres sont des inventions farfelues, comme *Oyayaye ou la Reine des Iles*, *anthropophagie musicale*, ou *Ba-Ta-Clan, chinoiserie musicale*⁹. D'autres enfin se distinguent, car elles sont des innovations qui

4. C'est ce même galop qui connut un immense succès aux Etats-Unis à la fin du XIX^e siècle et qui en revint sous le nom de *french cancan*, le cancan étant la modernisation vers 1890 du galop de 1860.

5. Cl. ROSSET, *L'Anti-Nature, éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 1973, pp. 120-123.

6. C'est d'ailleurs un lieu commun de la réflexion du théâtre sur lui-même, depuis « All the world's a stage », dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare, jusqu'à « Tutto nel mondo è burla », qui sont les derniers mots du *Falstaff* de Verdi.

7. Cl. ROSSET, *op. cit.*, p. 115.

8. R. LEIBOWITZ, « Jacques Offenbach ou les déguisements du grand opéra », *Histoire de l'opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1957, pp. 180-181.

9. *Oyayaye*, livret de J. Moinaux, représentée en 1855 aux Folies-Nouvelles ; *Ba-Ta-Clan*, livret de L. Halévy, représenté en 1855 aux Bouffes-Parisiens.

s'imposent au fil de la carrière d'Offenbach pour désigner un genre à part entière : c'est en particulier le cas des *opéras-bouffons*, *opéras-bouffes* et *opéras-féeries*. Quant au terme *opérette*, il est le plus souvent utilisé comme premier terme d'une locution et ne sert pas à lui seul à qualifier un genre : l'*opérette-bouffe* est l'équivalent mineur de l'*opéra-bouffe*, de même que l'*opérette-féerie* est la version écourtée d'un *opéra-féerie*.

Enquêter sur l'opérette au XIX^e siècle est donc en partie un contresens : ni Hervé, ni Offenbach n'ont revendiqué ce genre, quoiqu'on leur en ait longtemps attribué la paternité. Le but d'Offenbach, en particulier, c'est de créer en France « le genre bouffe, si populaire en Italie depuis plus de deux siècles »¹⁰. Le recours au terme *bouffe* ne signifie cependant pas que ses œuvres soient un simple décalque de l'*opera buffa* italien : le sujet de l'*opera buffa* peut ne pas être comique, dans la mesure où il s'oppose strictement aux thèmes antiques ou historiques de l'*opera seria*. L'*opéra-bouffe* français revendique une autre tradition, celle

des arlequinades, des pantomimes en un ou plusieurs actes, (...) le genre des fantoccini italiens, modifiés dans le goût du public français¹¹.

Il se rattache aussi, mais Offenbach prend soin de ne pas le mentionner dans sa demande à la Préfecture de Police, de plusieurs traditions françaises, telles que le vaudeville, qui mêle couplets et parties récitées, et surtout le théâtre de foire, qui a fait le succès des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent dès le XVIII^e siècle et qui s'est perpétué dans la veine parodique au théâtre du Vaudeville de la Porte Saint-Martin. Dans ce dernier cas, il ne s'agit pas du *pasticcio*, qui est la composition d'un opéra à partir d'airs d'un ou plusieurs compositeurs, sans intention comique, dans une perspective toute commerciale¹². Les spectacles qui se donnent au Théâtre du Vaudeville ont explicitement recours aux procédés de la parodie et du pastiche dans un but comique, au détriment d'un opéra ou d'une pièce à la mode, le plus souvent au moment même de la création.

10. Eugène de MIRECOURT, *Rossini-Offenbach*, Paris, La Flûte de Pan, 1981 (1^e impr. dans *Les Contemporains*, 1854-1865), p. 76.

11. Projet présenté par J. Offenbach à la Préfecture de Police de Paris pour obtenir l'attribution de la salle Lacaze, qui deviendra les Bouffes-Parisiens, février 1855 (Archives Nationales, F 21 1136).

12. En 1801, par exemple, *Les Mystères d'Isis* sont créés à partir des partitions et des livrets de *La Flûte enchantée*, mais aussi de *Don Giovanni*, des *Noces de Figaro* et de *La Clémence de Titus*... et de quelques pages de Haydn.

Ainsi peut-on assister en 1808 à *La Marchande de Modes*, qui est la contrepartie de la *Vestale* de Spontini¹³, en 1843 aux *Hures graves* et aux *Heures graves*, qui se moquent des *Burgraves* de Victor Hugo, ou à *Panne-aux-Airs* en 1864, qui reprend les lieux communs de l'anti-wagnérisme aussitôt après la présentation à Paris de *Tannhäuser*.

Le rire qui résonne face à ces spectacles n'est pas provoqué par l'humour : ce terme est un anglicisme qui ne s'impose en français qu'à la fin du XIX^e siècle. Les auteurs du temps préfèrent recourir à deux expressions figées, où ils aiment retrouver une opposition tant sociologique que conceptuelle. D'un côté, l'*esprit parisien* se veut le rire des salons, une finesse héritée du XVIII^e siècle, un art de la conversation où entrent en composition pointe, dérision et perfidie gratuite. De l'autre, la *blague gauloise*, que les Goncourt méprisent souverainement¹⁴, est l'apanage du bon peuple, une gaudriole souvent grivoise qui prétend tout mettre à mal et ne rien respecter. La *bouffonnerie* du Second Empire, c'est le mélange de ces deux genres, l'union de la pointe acide et du calembour idiot, de la référence cultivée et de la charade, et c'est cette *bouffonnerie* qu'Offenbach et ses librettistes mettent en scène et dont ils font le ressort de leur œuvre. La raillerie et l'irrespect¹⁵ sont la manifestation la plus visible de ce mouvement, dont l'artificialisme invoqué par Clément Rosset représente le versant intellectualisé.

Le calembour et la charade sont les instruments favoris de la *bouffonnerie*, car ils mettent à mal le langage en le réduisant à une suite d'enchaînements malencontreux de culbutes et de pataquès d'où aucun sens ne se dégage. L'idiotie du propos est voulue, assumée et revendiquée, car elle est le signe premier de l'artifice, tandis que sa répétition – on parle alors de *charges* – provoque le délire. La référence cultivée n'est pas exclue de ce jeu de massacre, et constitue même la source de nombreux calembours douteux que

13. Le cas est d'autant plus frappant que l'auteur du livret de la *Vestale*, Etienne Jouy, est aussi celui du livret parodique.

14. Jules et Edmond de GONCOURT, *Journal, passim*, en particulier 11 janvier 1863, 25 août 1863, 5 avril 1864 et 30 mai 1864, où Edmond de Goncourt s'en prend au milieu du théâtre des Variétés, c'est-à-dire à Offenbach et à ses collaborateurs. A partir des années 1880 cependant, Edmond de Goncourt se montre plus nuancé et accepte la *blague*.

15. C'est ce que déplore Théophile GAUTIER, dans un article critique qui fait suite à la première de *La Belle Hélène* : « *La Belle Hélène* froisse nos admirations et nos croyances d'artiste (...). Les dieux sont encore les dieux de l'art, et chercher à ridiculiser les héros d'Homère, c'est presque blasphémer. »

Ludovic Halévy rapporte dans ses carnets, dont celui-ci, qu'il attribue à son ami Dupin :

« *Amicus Plato sed magis amica demi tasse...* »¹⁶

Les jeux de mots approximatifs et les anachronismes sont relativement peu nombreux dans les livrets d'*Orphée aux Enfers* et de *La Belle Hélène*, car ils apparaissent sur scène dans le cadre de la *cascade*. Dans le contexte théâtral, la cascade est l'appropriation par l'acteur-chanteur de ces mécanismes dans des improvisations soigneusement renouvelées : le canevas du livret est respecté, mais la vedette se permet d'y intégrer gestes et remarques de son cru, au risque de se voir infliger une amende par le directeur de la salle si son intervention déchaîne une polémique. Déjouant la censure, la cascade unit la force du mot juste et la vigueur de la pointe ; détournant un instant l'œuvre des librettistes, elle instaure un dialogue direct et immédiat avec le public. Elle contribue ainsi à sa façon à la déconstruction de l'espace scénique, de même que la musique entraîne les spectateurs dans la même transe¹⁷ que les acteurs sur scène. La force de la cascade tient à son caractère accidentel et improvisé ; il est donc normal que les livrets n'en portent que rarement la trace. Nous en avons nous-même retrouvé plusieurs exemples dans les marges d'un livret de *La Belle Hélène*, sans doute utilisé par Léonce, l'acteur jouant Ménélas dans une reprise de 1876 aux Variétés, du vivant même des librettistes. Ces additions, implicitement approuvées par les auteurs, n'ont jamais été intégrées dans le texte canonique et n'ont à ce jour bénéficié d'aucune publication.

En créant les termes d'*opéra-bouffon* et d'*opéra-bouffe*, Offenbach et ses librettistes revendiquent la *bouffonnerie* sous tous ses aspects, des plus grossiers – l'héritage de la *blague* – aux plus fins – l'influence de l'*esprit parisien*. C'est avec *Orphée aux Enfers*, en 1858, que le terme *opéra-bouffon* semble faire son apparition sur la scène des Bouffes-Parisiens. Après une année de lutte contre les limitations dramaturgiques imposées par la censure, Offenbach a l'autorisation de composer une œuvre parodique en deux actes, avec

16. L. Halévy, *Carnets*, 17 novembre 1865.

17. Les critiques évoquent souvent ce phénomène en le qualifiant de *courant électrique*. Cf. Jules CLARETIE, dans un article du *Soir*, 1874, dossier Offenbach de la Bibliothèque de l' Arsenal.

plus de cinq personnages et des chœurs¹⁸. La cible de la parodie est la mythologie officielle, celle de Jules Janin et de Théophile Gautier, de Heredia et de Leconte de Lisle, c'est-à-dire une mythologie figée par la théorie de l'Art pour l'Art, un ensemble de références idéales qui permettent de créer une éternelle beauté. Plus largement, c'est une mythologie comprise à travers le prisme du XVIII^e siècle¹⁹, par l'intermédiaire des bergers de Watteau et des scènes de Boucher, une mythologie d'école dont il ne faut pas surestimer la qualité : les références sur lesquelles joue le livret d'*Orphée aux Enfers* sont largement accessibles à un public moyennement cultivé. Les marques les plus visibles de l'effet parodique se voient dans le personnage de l'Opinion publique : son nom fait de lui un défenseur de la morale, mais son rôle consiste en fait à maintenir tant Orphée qu'Eurydice dans le strict cadre de leur légende. Tandis que les deux héros témoignent de leur désamour et se trompent en coulisse, l'Opinion publique cherche à sauver les apparences et à ramener les deux époux à leurs rôles traditionnels d'amoureux éperdus : c'est bien la mythologie qui est en cause, ce carcan obsolète auquel dieux et mortels tentent d'échapper. C'est ce que souligne un aparté qui intervient dans le Finale avant la dernière reprise du Galop, lorsque Jupiter manifeste son intention de faire d'Eurydice une bacchante :

PLUTON « Mais ça n'est pas dans la mythologie ! »
 JUPITER « Eh bien ! On la refera, la mythologie ! »²⁰

L'apparente désinvolture consacre de fait l'échec du corpus constitué au moment même où résonne la musique symbole du délire Offenbachien : la mythologie traditionnelle se dissout dans les notes qui font éclater le feu d'artifice.

La *bouffonnerie* ne parvient cependant pas à renouveler le genre dramatique en profondeur : la division très nette entre les actes et les tableaux apparente fortement *Orphée aux Enfers* aux œuvres en un acte qui l'ont précédé. La Terre, l'Olympe, les appartements de Pluton et les Enfers en liesse, qui occupent chacun un des tableaux, sont quatre lieux très différenciés entre lesquels les liens, d'un point

18. En 1857, *Croquefer* voit l'apparition du cinquième personnage, et le *Mariage aux Lanternes* offre les premiers chœurs ; en 1858, *Mesdames de la Halle* est la première œuvre dont le sujet est *en soi* parodique.

19. Offenbach lui-même obéit à cette mode dans *Daphnis et Chloé* en 1860 et dans *Les Bergers* en 1865.

20. *Orphée aux Enfers*, livret de H. Crémieux et L. Halévy, A. II, tab. 2, sc. 2.

de vue dramaturgique, sont ténus. Dans le pastiche qu'Emile Zola propose dans *Nana*, c'est cet aspect qui a été retenu : l'*opéra-bouffon* est réduit à l'exhibition de la vedette sur scène, sans considération pour son jeu ni son chant. *Orphée aux Enfers* se définit plus comme une succession de tableaux vivants²¹ que comme une œuvre à l'architecture dramatique.

Cette impression s'amplifie dans la version de 1874, où l'on passe à quatre actes et douze tableaux. L'essentiel ne réside plus dans la parodie, dont les spectateurs semblent se lasser, mais dans le spectacle lui-même : l'un des plus importants ajouts, l'un des plus populaires aussi, a été celui de tableaux vivants composés par les dieux. La *bouffonnerie* cède le pas à la pure jouissance visuelle et auditive, comme l'a bien remarqué un des critiques²² :

« Certes, le sujet de la pièce est toujours bouffe, les incidents sont toujours comiques, le dialogue reste trivial, mais le cadre dans lequel cette pochade a été glissée est tellement agrandi, tellement embelli, il est à lui tout seul une œuvre d'art si éblouissante que l'on oublie le contenu pour ne plus admirer que le contenant. Poème, chansons, cascades ont passé au second plan pour céder la première place à la féerie, au spectacle des yeux. »

Les deux cents figurants qui se pressent sur scène, « cette richesse d'accessoires, ce luxe de jolies filles²³ » sont la marque distinctive de l'*opéra-féerie*, qui exige avant tout d'importants moyens financiers et où la débauche de moyens spectaculaires prime le livret et même la musique. Avec ce nouveau genre, qui évoluera en particulier vers les revues parisiennes et le *music-hall* américain, se perd le jeu textuel qui faisait l'originalité de l'*opéra-bouffon* et surtout de l'*opéra-bouffe*.

Chronologiquement intermédiaire entre *opéra-bouffon* et *opéra-féerie*, l'*opéra-bouffe* se distingue car il représente un moment d'équilibre où *bouffonnerie* et exigences dramaturgiques se composent en évitant l'effet de tableau. Ludovic Halévy et Henri Meilhac sont les librettistes attirés d'Offenbach dans les années 1860, et c'est de leur collaboration que naît ce nouveau spectacle :

21. On sait que les tableaux vivants, à côté des charades, étaient à la mode et constituaient une des distractions favorites des Soirées de Compiègne, qui réunissaient les invités du couple impérial.

22. Article anonyme recueilli dans le dossier Offenbach de la Bibliothèque de l'Arsenal, 1874.

23. D'après un autre article anonyme du même dossier.

La Belle Hélène est leur premier *opéra-bouffe* d'envergure, et demeure le modèle du genre. Comme dans *Orphée aux Enfers*, la satire sociale est réduite à sa portion congrue, et ne peut suffire à justifier à elle seule l'architecture de l'œuvre. Les attaques à l'égard du groupe de Théophile Gautier et de Théodore de Banville se font moins virulentes, ou moins efficaces, car même si la parodie mythologique reste présente, l'effet de tableau parodique a disparu au profit d'une dramaturgie plus complexe.

L'originalité de la *Belle Hélène* tient en partie au fait que son écriture s'est faite non à partir d'une légende connue, mais à partir d'une pièce antique. En 1863, à un moment où les librettistes commencent à réfléchir au sujet de *La Belle Hélène*, est représentée l'*Electre* de Sophocle dans une traduction que Léon Halévy, père de Ludovic Halévy, avait publiée en 1846 conjointement avec celle de trois autres pièces. Un certain nombre de coïncidences dans le livret de *La Belle Hélène* laissent à penser que Ludovic Halévy a utilisé à ce moment un exemplaire de son père et lu avec attention non pas l'*Electre* de Sophocle, mais l'*Hippolyte* d'Euripide, qui lui fait suite dans le recueil. Les imitations que l'on peut retrouver, en particulier dans le chœur qui ouvre le premier acte, n'ont aucune intention parodique, et partant aucun effet comique ; elles contribuent en revanche à faire de *La Belle Hélène* une véritable pièce, à l'architecture dramatique forte.

Le grand opéra est l'œuvre lyrique dont se réclame ironiquement l'*opéra-bouffe*, qui en reprend même les subdivisions (ouverture, chœur, aria, final). Tragédie et vaudeville moderne²⁴ sont ses deux modèles littéraires : lorsque Ménélas surprend son épouse au lit avec Pâris, un « Mon mari ! » d'Hélène ouvre une scène qui se clôt par un cri chanté : « Fatalité ! Fatalité !²⁵ » Le vaudeville fournit le canevas, et la tragédie le contrepoint parodique. Sans se confondre, les deux registres alternent et se mêlent, car ils reposent tous les deux sur la même notion de mécanisme : dans l'un et l'autre cas, ce sont les catastrophes qui rythment l'action. *La Belle Hélène* se chante comme un opéra et se lit comme une tragédie, si l'on se fie aux incessantes allusions d'Hélène à la Fatalité : du Jugement de Pâris, qui est obligeamment chanté par l'intéressé au premier acte, jusqu'à l'arrivée de la galère de Cythère, qui vient emmener Hélène

24. Nous distinguons le vaudeville traditionnel, pièce où se mêlent dialogues et chants, et le vaudeville moderne, d'où ont disparu toutes les parties lyriques, et qui se développe en contrepoint de l'*opéra-bouffe* dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

25. *La Belle Hélène*, A. II, Sc. 2.

à Troie, c'est Vénus qui surplombe la scène et manipule les personnages, dans la plus pure tradition de l'*Hippolyte* d'Euripide. L'Invocation à Vénus, qui marque la première apparition d'Hélène sur scène, le dit explicitement au premier acte :

« Dis-moi, Vénus,
 Quel plaisir trouves-tu
 A faire ainsi cascader la vertu ? »²⁶

Vénus fait des mortels et de leurs sentiments l'objet d'une *bouffonnerie* cosmique : de même que les interprètes sur scène cascadenent avec le livret, la déesse s'amuse à réduire le destin d'Hélène, de Ménélas et de Pâris à une gigantesque farce, comme un énorme calembour, un jeu où tout artifice se révèle. Il ne reste plus à Hélène qu'à constater son impuissance et évoquer, dans un pastiche de diction tragique

« la main de la fatalité qui pèse sur moi. »²⁷

Cette impuissance ne se colore de mélancolie qu'au premier acte : la dernière scène²⁸ de *La Belle Hélène* au contraire fait de l'invocation à la fatalité le moment charnière qui lance l'explosion du bouquet final.

PÂRIS, *bas*. « Vas-tu refuser encore
 De monter sur mon esquif ? »

HÉLÈNE « Non ! l'honneur m'attache au rivage. »

MÉNÉLAS « Cédez à mon autorité.

AGAMEMNON et CALCHAS « Ce n'est qu'un tout
 petit voyage. »

HÉLÈNE, *à part*. « C'est encor la fatalité !
 (...)
 Ma foi, partons pour Cythère !
 Ça leur fait plaisir...
 Oui, ça leur fait plaisir ! »

26. *La Belle Hélène*, A. I, Sc. 5.

27. *La Belle Hélène*, A. I, Sc. 5.

28. *La Belle Hélène*, A. III, Sc. 8.

Sur la fin des paroles d'Hélène, la musique va *crescendo*, suscitant une tension qui se libère en délire au dernier moment, lorsque Pâris se révèle sous son déguisement de prêtre de Vénus. Cet ultime dévoilement, sous prétexte de révéler la vérité, renforce au contraire le sentiment d'illusion universelle, au cœur du feu d'artifice. Les dernières lignes du livret, l'appel du chœur à la vengeance, se chantent en effet sur le même thème musical que le départ pour Cythère et l'invitation au plaisir : la tragédie de la guerre de Troie ne peut éviter d'être en même temps un vaudeville.

L'*opéra-bouffe* se définit comme une tragédie bouffonne dans le cas de *La Belle Hélène*, un vaudeville tragique où la moquerie ne porte plus sur le sujet évoqué, comme dans *Orphée aux Enfers*, mais sur son support le plus habituel, le grand opéra et surtout la tragédie classique. De la même façon, *La Vie parisienne* n'est pas la satire sociale de la société du Second Empire, elle est avant tout la parodie des chroniques où la bonne société parisienne se mettait en scène et où s'écrivait pour la première fois le mythe de Pâris²⁹. L'*opéra-bouffe* concentre d'une façon particulièrement efficace les mécanismes parodiques, mais les détourne de l'usage dans lequel la tradition du vaudeville et de la foire risquait de les cantonner : c'est à de nouvelles formes de mythe qu'il s'attaque, non pas la mythologie scolaire des contemporains, mais le mythe de l'opéra et du théâtre tragique, celui des chroniques parisiennes, celui aussi du drame romantique, avec *Les Brigands*, ou du récit historique guerrier, avec *La Grande Duchesse de Gérolstein*. Alors que l'*opéra-bouffon* se contente de procédés parodiques relativement réduits, et que l'*opéra-féerie* guigne les faveurs du spectaculaire, l'*opéra-bouffe* se définit paradoxalement comme une œuvre lyrique particulièrement littéraire. Au vieux dilemme qui s'impose à tout auteur d'opéra, *prima la musica, prima le parole*, l'*opéra-bouffe* d'Offenbach propose une solution originale, car il se présente comme une œuvre lyrique dont le sens repose non seulement sur le texte récité ou chanté sur scène, mais sur les liens que tant le texte que la musique entretiennent avec des œuvres et surtout des genres qui leur sont contemporains – leur connaissance étant assurée par la mode – ou qui sont devenus classiques – leur connaissance étant assurée par

29. Henri Meilhac lui-même a succombé au genre en 1866 avec ses *Contes parisiens du Second Empire*. Le mythe de Pâris a été le support exemplaire de la Fête Impériale (1860-1870) et de la Belle Époque (1890-1910), avant de céder la place à Berlin pour le mythe des Années Folles (1920-1935).

l'instruction et la culture. L'interprète doit idéalement être aussi bon acteur qu'il est chanteur, mais l'auteur à son tour doit être aussi bon musicien qu'écrivain. Il ne fallut pas moins de trois plumes pour réussir cette conjonction dans le cas des *opéras-bouffes* d'Offenbach, Meilhac et Halévy.

Charles DELATTRE

**ESCHYLE, LES SUPPLIANTES.
QUELQUES ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES**

par Alain MOREAU

(La bibliographie générale reprend, avec addition des ouvrages récents, la bibliographie publiée dans le numéro 10 des *Cahiers du GITA* sur les *Choéphores* en 1997. À cela s'ajoute la bibliographie spécifique des *Suppliantes*. Sont recensées les études les plus importantes, et notamment pour le dernier quart de siècle. Les principaux articles ont été résumés chaque fois que cela a été possible. Bibliographie immense : pour les seules éditions d'Eschyle 33 différentes depuis 1823. Je remercie vivement Jean-Claude Carrière, Professeur à Toulouse, pour les précieux ajouts bibliographiques qu'il m'a fournis).

* * * *

Bibliographie :

— JAKOB D., « Bibliographie sélective concernant Eschyle, Sophocle et Euripide 1500-1900 », *Mètis*, III, 1-2, 1988, p. 363-407.

— LEBEAU Anne, Bibliographie d'agrégation, *Eschyle, les Suppliantes*, *Information Littéraire*, juillet-septembre 2000, n° 3, p. 34-36.

— SAÏD Suzanne, « Bibliographie tragique 1900-1988 », *Mètis*, III, 1-2, 1988, p. 409-512.

— WARTELLE André, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle 1518-1974*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

* *

Le texte pour l'ensemble des tragédies conservées (par date d'édition, principales éditions du XX^e siècle) :

— MAZON Paul , *Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2^e tome, 1^{re} éd. 1925, 12^e tirage 1993. Texte et traduction.

-WEIR SMYTH H. Herbert, *Aeschylus*, tome I, 1922 et tome II, 1926, Londres, Heinemann et New York, Pulnam, coll. « Loeb classical library » Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, and London, William Heinemann, avec traduction anglaise. À l'édition de 1957 est ajouté un appendice d'Hugh Lloyd-Jones, qui contient « les fragments les plus considérables publiés depuis 1930 ainsi qu'un nouveau texte du fragment 50 ».

— MURRAY Gilbert, *Aeschyli septem quae supersunt Tragædae*, Oxford, Clarendon Press, 1^{re} éd.1937.

— CHAMBRY Émile, *Eschyle, Théâtre*, Paris, Garnier, 1^{re} éd.1946. (Éd. non critique, trad. et notes. Trad. et notes reprises dans la collection GF, Garnier-Flammarion, Paris, 1^{re}éd.1964).

— UNTERSTEINER Mario, *Eschilo. Le Tragedie*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1947. Avec traduction italienne et notes. (2^e tome).

— WERNER Oskar, *Aischylos. Tragödien und Fragmente*, München, 1^{re} éd. 1959. Avec traduction allemande.

— PAGE Denys, *Aeschyli septem quae supersunt tragædiae*, Oxford Classical Texts, 1^{re} éd. 1972.

— FERNANDEZ-GALIANO M. (introduction générale)/PEREA MORALES B. (trad. et notes), Madrid, Bibl. clas. Gredos, 1986. (Les sept pièces, en espagnol).

— MORANI Giulia/Morani Moreno, *Tragedie e frammenti di Eschilo*, Turin, Classici greci UTET, 1987. (Texte et traduction en italien).

— WEST M.L., *Aeschylus Tragædae*, Stuttgart, Teubner, 1990.
(Prend beaucoup trop de liberté avec le texte des manuscrits. Cependant il y a une riche introduction, utile pour les problèmes de langue et de métrique. Édition séparée des *Suppliantes* en 1991. 2^e éd. 1998).

— En cours : VÍLCHEZ Mercedes, *Esquilo, Tragedias*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1997.

* *

Traductions françaises :

LeCONTE DE LISLE (Lemerre, 1872), Alexis PIERRON (Charpentier, 1841, celle que possédait Hugo), BOUILLET (Hachette, 1865), CLAUDEL (1920, repris dans la Pléiade en 1964), CHAMBRY chez Garnier-Flammarion, 1964), GROSJEAN (la Pléiade, 1967), BARDOLLET/DEFORGE (coll. Médiations, Les Belles Lettres/Denoël, 1974), DEFORGE (coll. Bouquins, à paraître), Victor-Henri DEBIDOUR (trad. nouvelle, notices et notes de), trad. éditée avec une introd. générale et un dossier sur la tragédie par Paul DEMONT et Anne LEBEAU, Le livre de Poche, 1999, coll. « La Pochothèque ». La collection Folio reprend la traduction de Mazon.

* *

Fragments :

— NAUCK Augustus, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Supplementum continens nova fragmenta Euripidea et adespota apud scriptores veteres reperta adjecit B. Snell, Hildesheim, 1964 (1^{re} éd. 1856).

— METTE Hans Joachim, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin, Akad. Verlag, 1959.

— RADT Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, vol. III, Aeschylus.

* *

Manuscrits, histoire du texte et conjectures :

— BRYSON E.A.E., *Contributions to the Study of the Thoman Recension of Aeschylus*, Diss. Univ. of Illinois, 1956.

— DAWE R.D., « The Manuscript Sources of Robortello's Edition of Aeschylus », *Mnemosyne*, 14, 1961, p. 111-115.

— *Id.*, *The Collation and Investigation of Manuscripts of Aeschylus*, Cambridge, 1964.

— *Id.*, *Repertory of Conjectures on Aeschylus*, Leyde, Brill, 1965.

— HEADLAM W., *On Editing Aeschylus. A Criticism*, Londres, 1891.

— MUND-DOPCHIE Monique, *La survie d'Eschyle à la Renaissance. Éditions, traductions, commentaires et imitations*, Louvain, Peeters, 1984.

— ROSTAGNO E., *L'Eschilo Laurenziano. Facsimile pubblicato sotto gli auspici del ministro dell' Istruzione Pubblica*, Florence et Rome. (Consultable à la B.U. d'Aix-en-Provence, fonds Mazon).

— TURYN A., *The Manuscript Tradition of the Tragedies of Aeschylus*, New York, 1943 (réimpr., Hildesheim, 1967).

— WARTELLE André, *Histoire du texte d'Eschyle dans l'Antiquité*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

* *

Scholies :

— DINDORF G., *Aeschylus. Tome III : Scholia Graeca ex codicibus aucta et emendata*, Hildesheim, Olms, 1962 (1^{re} éd. Oxford, 1851).

— SMITH Ole Langwitz, *Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia*, Pars I, *scholia in Agamemnonem, Chæphoros, Eumenides, Supplices continens*, Leipzig, Teubner, 1978. Pars II, fasc. 2, *scholia in Septem adversus Thebas continens*, 1982.

* *

Index et concordances :

- EDINGER Harry G., *Index analyticus graecitatis Aeschyleae*, Hildesheim, New York, 1981.
- HOLMBOE H., *Concordance to the Tragedies of Aeschylus*, Cambridge, 1974.
- ITALIE G., *Index Aeschylus*, Leyde, 1964.
- NAUCK A., *Tragicae dictionis index spectans ad tragicorum Graecorum fragmenta*, Hildesheim, 1962.
- RIGO Georges, *Eschyle. Opera et fragmenta omnia. Index verborum. Listes de fréquence*, Liège, Univ. de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1999, Travaux publiés par le Centre Informatique de Philosophie et Lettres (CIPL).

* *

Style :

- DUMORTIER Jean, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 2^e éd. 1975 (1^{re} éd. 1935).
- EARP F.R., *The Style of Aeschylus*, Cambridge, 1948 (rééd. 1970).
- FOWLER B.H., « Aeschylus' Imagery », *C & M*, 28, 1-2, 1967, p. 1-74. (publié en 1971)
(Analyse des images dans *les Perses*, *les Suppliantes* et *l'Orestie*, relevant leurs rapports étroits avec les thèmes, la structure dramatique et la signification de chacune des œuvres).
- HUGHES-FOWLER Barbara, « Aeschylus' Imagery », *C&M*, 28, 1969, p. 1-74.
- HUGUES B.L., *The Dramatic Use of Imagery in Aeschylus*, Diss. Bryn Mawr College, 1955, 178 p. (microfilm). Résumé dans *DA*, 16, 1956, 117.
(La dissertation de B.L. Hugues, dirigée par Lattimore, choisit la même approche pour les sept pièces que Lattimore dans l'introduction de sa version de *l'Orestie*, Chicago, 1953).

— IRELAND S., « Stichomythia in Aeschylus : the Dramatic Role of Syntax and Connecting Particles », *Hermes*, 102, 1974, p. 509-524.

(De l'art avec lequel, dans l'utilisation des formes syntaxiques, le poète a surmonté les difficultés imposées par la forme stichomythique du dialogue, dans laquelle il parvient à exprimer aussi bien des idées complexes que la violence des oppositions des personnages).

— PETROUNIAS Evangelios, *Funktion und Thematik der Bilder bei Aischylos*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.

— ROSENMEYER Thomas G., *The Art of Aeschylus*, Berkeley, Univ. of California Pr., 1982.

— SANSONE David, *Aeschylean Metaphors for Intellectual Activity*, *Hermes*, Einzelschrift 35, 1975.

— SCHWEIZER-KELLER R., *Vom Umgang des Aischylos mit der Sprache : Interpretation zu seinem Namensdeutungen*, Diss. Zürich, Aarau, Sauerländer, 1972.

— SIDERAS Alex., *Aeschylus Homericus. Untersuchungen zu den Homerismen der aischyleischen Sprache*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1971, Hypomnemata 31.

— SMITH O.L., « Some Observations on the Structure of Imagery in Aeschylus », *C & M*, 26, 1965, p. 10-72.

(La technique de l'image chez Eschyle se caractérise par l'association qui continue l'image et la tendance à développer l'image du général au particulier. De cette manière, le poète obtient une liaison organique entre le contexte et l'image. Cette structure se retrouve chez d'autres poètes, mais elle est représentée chez Eschyle assez largement pour qu'on la considère comme typiquement eschyléenne).

— STANFORD William Bedell, *Aeschylus in his Style. A Study in Language and Personality*, Dublin, 1942, rééd. New York, 1972.

* *

Métrique :

— DAIN Alphonse, *Traité de métrique grecque*, Paris, Klincksieck, 1965, 273 p.

— DALE A.M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, 2^e éd., Cambridge, 1968.

— KOSTER W.J.W., *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, 2^e éd. mise à jour; Leyde, 1953, 3^e éd. corr., 1962 (1^{re} éd. 1936), VII+380 p.
(Avec un index des passages cités).

— SAENGER R.W., *Lyric Iambic Metres in Aeschylus*, Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign, 1976, 475 p. [microfilm]. Résumé dans *DA*, XXXVII, 1976, 2845A-2846A.

— SCHEIN L., *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles : A Study in Metrical Form*, Leyde, 1979.

— SCHROEDER Otto, *Aeschyla Cantica*, Lipsiae (Leipzig), Teubner, 1907.
(Pour les parties lyriques).

— WEST M.L., *Greek Metre*, Oxford, 1982 (abrégé : *Introduction to Greek Metre*, Oxford, 1987).

* *

Commentaires d'ensemble : (par date d'édition)

— ROSE H.J., *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam, tome 2, 1958.

— HOGAN J.C., *A Commentary on the Complete Greek Tragedies. Aeschylus*, Chicago Univ. Pr., 1984.

* *

Ouvrages généraux sur le théâtre :

— ADKINS A.W., *Merit and Responsibility*, Oxford, 1965.

— ALAUX Jean, *Le liège et le filet.. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve siècle av. J.-C.*, Paris, Belin, 1996.
(Sur le thème de la filiation chez les trois Tragiques, ne concerne pas *les Suppliantes*).

- BAIN D., *Masters, Servants and Orders in Greek Tragedy : A Study of Some Aspects of Dramatic Technique and Convention*, Manchester, 1981.
- BALDRY H.C., *Le théâtre tragique des Grecs*, 1^{re} éd. en anglais, Londres, 1971 ; 1^{re} éd. en français (trad. J.P. Darmon), Paris, Maspero, 1975 ; 2^e éd., petite collection de poche Agora, Maspero/La Découverte, 1985, avec bibliographie mise à jour. (éd. originale : *The Greek Tragic Theater*, Chatto et Windus LTD, Londres, 1971).
- BIEBER M., *A History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 2^e éd. 1961.
- BONNARD A., *La tragédie et l'homme. Études sur le drame antique*, Neuchatel, 1951.
- BUXTON Richard G.A., *Persuasion in Greek Tragedy : a Study of Peitho*, Cambridge Univ. Pr., 1982.
- DEMONT Paul/LEBEAU Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Livre de poche, 1996, 255 pages
(Excellent et bibliographie tout à fait à jour, prix réduit. À avoir dans sa bibliothèque).
- DEVEREUX George, *Dreams in Greek Tragedy : An Ethno-Psychoanalytical Study*, Oxford, 1976.
- DIRAT Maurice, *L'hybris dans la tragédie grecque*, Thèse Toulouse, 1972, reprod. Univ. Lille III, 1973, VIII & 920 p., 2 tomes.
- EASTERLING Patricia (ed. by), *Greek Tragedy* (The Cambridge companion to), Cambridge Univ. Pr., 1997, réimpr. 1999.
- ELSE G.F., *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (MA), 1967.
- FLICKINGER R., *The Greek Theater and its Drama*, Chicago, 1918.

- FOLEY H.P. (éd.), *Reflections of Women in Antiquity*, New York, Gordon & Breach, 1981.
- FRITZ Kurt von, *Antike und Modern Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin, de Gruyter, 1962.
- GELLRICH M., *Tragedy and Theory : the Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton, 1988.
- GHIRON-BISTAGNE Paulette, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- GOLDHILL Samuel, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge Univ. Pr., 1986.
- *Id.*, « Character and Action, Representation and Reading : Greek Tragedy and its Critics », in C.Pelling (éd.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford, 1990, p. 100-127.
- *Id.*, *The Poet's Voice : Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, 1991.
- GOULD John, « Hiketeia », *JHS*, 93, 1973, p. 74-103.
- GRANDE Carlo del, *Hybris, Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica da Omero a Cleante*, Naples, 1947.
- *Id.*, ΤΡΑΓΩΔΙΑ Naples, 1962.
- GREEN J.R. & Handley E.W., *Images of the Greek Theatre*, Londres, 1995.
- GREENE William Chase, *Moirai, Fate, Good and Evil in Greek Thought*, Cambridge, Harvard Univ. Pr., 1944.
- HERINGTON J., *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley, 1985.
- HIRZEL R., *Themis, Dike und Verwandtes*, Leipzig, 1907.

- JONES J., *On Aristotle and Greek Tragedy*, Londres, 1962, repr. 1983.
- KAETZLER J., *Ψεῦδος, δόλος, μηχανήματα in der griechischen Tragödie*, Diss. Tübingen, 1959.
- KAIMIO M., *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki, 1970.
- KATZ M., « The Character of Tragedy : Women and the Greek Imagination », *Arethusa*, 27, 1994, p. 81-103.
- KELLY H.A., *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, 1993.
- KITTO H.D.F., *Greek Tragedy. A Literary Study*, Londres, 1939.
- *Id.*, *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet*, Londres, 1956.
- KNOX B.M.W., *World & Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore et Londres, 1979.
- KOLB F., *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*, Berlin, 1981.
- KOPPERSCHMIDT J., *Die Hikesie als dramatischen Form*, Diss. Tübingen, 1967.
- KRANZ Walther, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, 1933.
- LENNIG R., *Traum und Sinnestäuschung bei Aischylos, Sophokles, Euripides*, Diss. Tübingen, 1969, publié à Berlin, 1969.
- LESKY Albin, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, 1958 (1^{re} éd. 1938, éd. anglaise Londres 1965, sous le titre *Greek Tragedy*).
- LLOYD-JONES Hugh, *The Justice of Zeus*, Berkeley, Los Angeles, Londres, Univ. of California Pr., 1971.
- LUCAS D.W., *The Greek Tragic Poet*, Londres, 1959.

- MATTES J., *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 1970.
(pour Eschyle, voir p. 74-81).
- MEIER Christian, *De la tragédie grecque comme art politique*, traduit de l'allemand par Marielle Carlier, Paris, Les Belles Lettres, 1991. (1^{re} éd en allemand, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Munich, Beck, 1988, trad. angl. en 1993, *The Political Art of Greek Tragedy*, Cambridge).
- PELLING C.B.R. (éd.), *Tragedy and the Ancient Historian*, Oxford Clarendon Pr., à paraître.
- PICKARD-CAMBRIDGE A.W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2^e éd. revue par T.B.L. WEBSTER, Oxford, 1962.
- *Id.*, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2^e éd. revue par J. Gould et D.M. Lewis, Oxford, 1988 (éd. augmentée).
- RACHET Guy, *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973.
- RANGER Jean-Claude, *Nature et Tragique, des Grecs à Grillparzer. Analyse des références à la nature dans des tragédies d'Eschyle, Sophocle, Euripide, Racine et Grillparzer*, Thèse de Doctorat d'État, Paris IV-Sorbonne, sous la direction de Pierre Brunel, 1992, 1700 pages. À paraître chez Rodopi, Amsterdam.
- REHM R., « The Staging of Suppliant Plays », *GRBS*, 29, 1988, p. 263-307.
- *Id.*, *Greek Tragic Theater*, Londres, Routledge, 1992.
- ROMILLY Jacqueline de, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970.
- SAÏD Suzanne, *La Faute tragique*, Paris, Maspero, 1978, coll. « Textes à l'appui ».
(Pour les *Suppliantes*, voir particulièrement les p. 327-333).
- SCULLION S., *Three Studies in Athenian Dramaturgy*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1994.

- SEGAL Charles, *Interpreting Greek Tragedy : Myth, Poetry, Texts*, Ithaca & Londres, 1986.
- SEGAL E. (éd.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford Univ. Pr., 1979.
- SILK M.S., *Tragedy and the Tragic*, Oxford, 1996.
- SOMMERSTEIN A.H. et al. (éd.), *Tragedy, Comedy and the Polis : Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, Levante, 1993.
- STROHM H., chapitre « Agon und Altarmotiv » in *Euripides : Interpretationen zur dramatischen Form*, Munich, 1957.
- SUTTON Dana F., « A Handlist of Satyr Plays », *HSCPh*, 78, 1974, p. 107-143.
- *Id.*, *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan, Hain, 1980.
- TAPLIN Oliver, *Greek Tragedy in Action*, Univ. of California Pr., Berkeley and Los Angeles, 1978.
- TRENDALL A.D./WEBSTER T.B.L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971.
- VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, repris aux éditions de Découverte, 1986.
- *Id.*, *Mythe et tragédie, deux*, Paris, La Découverte, 1986.
- VICKERS Brian, *Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society*, Londres, 1973.
- VÍLCHEZ Mercedes, *El engaño en el teatro griego*, Barcelone, 1976.
- WEBSTER T.B.L., *The Greek Chorus*, Londres, Methuen, 1970.
- *Id.*, *Greek Theater Production*, Londres, 1970.

— ZEITLIN Froma I., *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, 1996.

— ZIMMERMANN B., *Greek Tragedy : an Introduction*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Pr., 1991 (traduit en anglais par T. Marier. Édition originale en allemand, 1986).

* * * *

Études et ouvrages généraux sur Eschyle :

— BECK Robert Holmes, *Aeschylus : Playwright, Educator*, La Haye, Nijhoff, 1975.

— BEES R., « Die Skene in Aischylos' *Perser*, *Sieben gegen Theben* und *Hiketiden* », *Stud. zur klass. Phil.*, 93, 1995.

— BENEDETTO Vincenzo di, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Turin, Einaudi, 1978.

— BÜHLER D.K., *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aeschylus*, Berne, 1955.

— CANAVAN J.P., *Studies in the Staging of Aeschylean Tragedy*, Diss. Columbia Univ. New York, 1972, 273 p. [microfilm], résumé dans *DA*, XXXVII, 1976, 279A.

— CITTI Vittorio, *Il linguaggio religioso e liturgico nelle tragedie di Eschilo*, Studi pubbl. dall' Ist. Philol. Class., n° 10, Bologne, Zanichelli, 1963.

— *Id.*, *Eschilo e la lexis tragica*, Amsterdam, Hakkert, 1994.

— CONACHER Desmond J., « Rapports entre le chœur et la structure dramatique dans les tragédies d'Eschyle », *Pallas*, 38, 1992, p. 153-160.

— *Id.*, *Aeschylus : the Earlier Plays and Related Studies*, Toronto (Ont.), University of Toronto Pr., 1996.

- COURT Barbara, *Die dramatische Technik des Aischylos*, Stuttgart, Teubner, 1994.
- CROISSET Maurice, *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, Les Belles Lettres, 1928 (rééd. 1965).
- DAWE R.D., « Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus », *PCPhS*, n. s., 9, 1963, p.21-63.
- DEFORGE Bernard, *Eschyle poète cosmique*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.
(Sur les *Suppliantes*, voir p. 98-100, 179-184, 264-266).
- EGERMANN F., « Menschliche Haltung und tragisches Geschick bei Aischylos », *Gymnasium*, 68, 1961, p. 502-519.
- FERGUSON John, *The Tragedies of Aeschylus*, in *A Companion to Greek Tragedy*, Austin et Londres, Univ. of Texas Pr., 2^e éd. revue et corrigée 1972, réimpr. 1973 (1^{re} éd. 1921), p. 29-123.
- FERRARI Franco, *I drammi perduti di Eschilo*, Palerme, Luxograph, 1968, 432 p.
- FISCHER U., *Der Telosgedanke in den Dramen des Aischylos*, Hildesheim, Olms, 1965, coll. « Spudasmata », n° 7.
- GAGARIN Michael, *Aeschylean Drama*, Berkeley and Los Angeles, 1976.
- GANTZ Timothy Nolan, « The Aeschylean Tetralogy. Prolegomena », *CJ*, 74, 1979, p. 289-304.
- *Id.*, « The Aeschylean Tetralogy. Attested and Conjectured Groups », *AJPh*, 101, 1980, p. 133-164.
- GARVIE A.F., « Aeschylus' Simple Plots », in *Dionysiaca : Nine Studies in Greek Poetry by Former Pupils Presented to Sir Denys Page on his Seventieth Birthday*, Cambridge, 1978, p.63-86.
- GLADIGOW Burkhard, « Aischylos und Heraclit. Ein Vergleich religiöser Denkform », *AGPh*, 44, 3, 1962, p. 225-239.

- GRUBE G.M.A., « Zeus in Aeschylus », *AJPh*, 91, 1970, p. 43-51.
- HALDANE J.A., « Musical Themes and Imagery in Aeschylus », *JHS*, 85, 1965, p.33-41.
(Dans l'œuvre d'Eschyle, les images et les symboles empruntés au domaine de la musique jouent un rôle important pour révéler le sens profond du drame, tandis que chez Sophocle et chez Euripide ils sont plus extérieurs au drame et jouent un rôle plus technique).
- HAMMOND N.G.L., « The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus », *GRBS*, 13, 1972, p. 387-450. (Étude littéraire et archéologique).
- *Id.*, « More on Conditions of Productions to the Death of Aeschylus », *GRBS*, 29, 1988.
- HERB Ingrid, *Le théâtre d'Eschyle et la pensée présocratique*, thèse 3^e cycle, Paris-Sorbonne, 1966 (cote 1141).
- HERINGTON J., *Aeschylus*, New Haven et Londres, Yale Univ. Pr., 1986.
- HILTBRUNNER O., *Wiederholungs- und Motivtechnik bei Aischylos*, Berne, Francke, 1950.
- HOMMEL Hildebrecht, *Wege zu Aischylos*, Darmstadt, 1974, 2 tomes.
- IRELAND Stanley, *Aeschylus*, Oxford, Greece and Rome, New surveys in the classics n° 18, 1986.
- KAUFMANN-BUHLER Dieter, *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödie des Aischylos*, Diss. Heidelberg, 1951, Bonn, 1954.
- KITTO H.D.F., « The Idea of God in Aeschylus and Sophocles », in *La notion du divin depuis Homère jusqu'à Platon, Entretiens sur l'Antiquité*, 1, Paris, 1954, p. 169-189.
- *Id.*, « Political Thought in Aeschylus », *Dioniso*, 43, 1969, p. 159-167.
(Sur l'ordre politique et religieux sous-jacent aux *Perses* et à l'*Orestie*).

— KNOX B.M.W., « Aeschylus and the Third Actor », *AJPh*, 93, 1972, p. 104-124, repris dans *World and Action*, 1979, p. 39-55.

— LESKY Albin, « Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus », *JHS*, 86, 1966, p. 78-85.

— LLOYD-JONES Hugh, « Zeus in Aeschylus », *JHS*, 76, 1956, p. 55-67, réédité dans Hommel, I, p. 265-300 (en allemand).

(C'est à tort que certains voient dans le Zeus d'Eschyle un dieu juste et tout-puissant se rapprochant de la conception monothéiste du judaïsme ; Zeus est le champion de Diké, qui n'est qu'une justice rétributive assez fruste. Son attitude à l'égard de Prométhée dans le *Prométhée enchaîné* est conforme à sa nature, et s'il se réconciliait avec le Titan dans la suite de la trilogie, il est probable que c'est, comme celui-ci le prophétise, en rachetant le secret dont Prométhée était le détenteur).

— MACCALL Marsh H. Jr, *Aeschylus. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.

— MADDALENA A., *Interpretazioni eschilee*, Turin, Ed. d Filosofia, 1951, « La filosofia nella letteratura », 2.

— MÉAUTIS Georges, *Eschyle et la trilogie*, Paris, Grasset, 1936.

— MOREAU Alain, « L'attelage et le navire : la rencontre de deux thèmes dans l'œuvre d'Eschyle », *RPh*, 53,1, 1979, p. 98-115.

(L'association traditionnelle du char et du navire se charge chez Eschyle d'une signification métaphysique et morale).

— *Id.*, *Eschyle : la violence et le Chaos*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

(Sur les *Suppliantes* et la trilogie des Danaïdes voir notamment p. 195-202 et 297-301).

— MURRAY Gilbert, *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford Clarendon Press, 1^{re} éd. 1940.

— NES Dirk van, *Die maritime Bikdersprache des Aischylos*, Diss. Utrecht, Groningen, Wolters, 1963.

— NESTLE Walter, *Menschliche Existenz und politische Erziehung in der Tragödie des Aischylos*, Stuttgart, Kohlhammer, 1934, « Tübinger Beitr. zur Altertumswiss. », n° 23.

(Les idées politiques et morales d'Eschyle).

- OWEN E.T., *The Harmony of Aeschylus*, Toronto, Clarke Irwin/Londres, Bell, 1952.
- PODLECKI Anthony J., *The Political Background of Aeschylus Tragedy*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966.
- *Id.*, « Reconstructing of Aeschylus Trilogy », *BICS*, 22, 1975, p. 1-19.
(Concerne notamment la trilogie des Danaïdes).
- POHLENZ Max, *Aischylos in Die griechische Tragödie* (1^{re} éd. Leipzig et Berlin, 1930), rééd. rev. et corr., Göttingen, 1954, tome 1, p. 39-148, tome 2, p. 16-68.
- PORZIG Walter, *Die attische Tragödie des Aischylos*, Leipzig, Ernst Wiegrandt, 1926.
- REINHARDT Karl, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Berne, Francke Verlag, 1949 ; trad. par Emmanuel Martineau, *Eschyle, Euripide*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- RIELE G.J.M.J. Te, *Les femmes chez Eschyle. Observations sur quelques passages de ses tragédies où, de façon indirecte, les personnages féminins sont caractérisés comme tels*, Diss. inaug. Univ. Rheno-Traiect., Groningen, J.B. Wolters, 1955, 87 p.
- ROESLER : voir Rösler.
- ROMILLY Jacqueline de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- *Id.*, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- ROSE H.J., « Aeschylus the psychologist », *SO*, 32, 1956, p. 1-21 ; rééd. in Hommel I, p. 148-174 (en allemand).
(Étude de quelques personnages du théâtre d'Eschyle, pour montrer la très fine psychologie, non seulement des héros principaux, mais des petites gens, parfois légèrement comiques, et du chœur ; moyens très simples par lesquels elle s'exprime).

- RÖSLER W. : *Reflexe vorsokratischen Denkens bei Aischylos*, Meisenheim am Glan, Anton Hain, 1970, « Beiträge zur Klassischen Philologie », Heft 37.
- SAÏD Suzanne, *Sophiste et tyran, ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Klincksieck, 1985.
- *Id.*, « Tragic Argos », in Sommerstein 1993 (ouvrages généraux), p. 167-189.
- SCHENKER David J., *The Character of the Aeschylean Chorus*, Diss. Univ. of California, Berkeley, 1989, 252 p., microfilm, résumé in *DA*, LI, 1990-1991, 3062A).
- SNELL Bruno, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Philologus, Supplement-band XX, Heft 1, Leipzig, 1928.
- SOLMSEN F., *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca/New York, Cornell Univ. Pr., Londres, G. Cumberlege, 1949, « Cornell Studies in Classical Philology », vol. 30.
- SOMMERSTEIN Alan H., *Aeschylean Tragedy*, Bari, Levante Editori, 1996. (Sur les *Suppliantes* voir p. 135-168, 403-409).
- SREBNY S., *Wort und Gedanke bei Aischylos*, Wroclaw, Warsaw, Cracow, 1964.
- STOESSL Franz, « Aeschylus as a Political Thinker », *AJPh*, 73, 2, 1952, p. 113-139.
(À l'époque d'Eschyle, la tragédie, encore très voisine de ses origines chorales, se prête facilement à l'expression de la pensée politique de l'auteur et à la mise en œuvre des questions concrètes posées par les événements contemporains).
- TAPLIN Oliver, « Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus », *HSCPh*, 76, 1972, p. 57-97.
(Sur le sens et la puissance dramatique des personnages silencieux chez Eschyle : Achille dans *les Myrmidons*, Niobé dans la tragédie de ce titre, Cassandre dans *Agamemnon*.)
- *Id.*, *The Stagecraft of Aeschylus : the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Oxford Univ. Pr., 1977.

- *Id.*, *Greek Tragedy in Action*, Londres, 1978.
- THOMSON Georges, *Aeschylus and Athens. A Study on the Social Origin of the Drama*, Londres, Lawrence & Wishart, 1^{re} éd. 1941. (rééd. en 1946 et 1966, trad. en italien, 1949, en tchèque, 1952, en grec, 1954-1955, en polonais, 1956, en allemand, 1957, en hongrois, 1958, en hébreu).
- VICAIRE Paul, « Pressentiments, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle », *REG*, 76, 1963, p.337-357.
(Étude de tous les passages d'Eschyle où il est question de pressentiments, de présages, de prophéties. On y est en présence d'une certaine forme de relations entre l'homme et les dieux : l'intuition « globale » d'une disproportion de forces suscite une crainte sacrée. Le poète use de ce thème en l'intégrant à la construction dramatique de ses pièces, mais il le fait servir plus encore à l'approfondissement du pathétique [notamment dans la scène de la prophétie de Cassandre, *Ag.*, 1072 ss.]. Sans doute le théâtre d'Eschyle exalte-t-il la puissance de l'homme et promet-il le triomphe de la justice, mais la somme des souffrances annoncées et subies avant la fin réconciliatrice est immense. L'art d'Eschyle comporte une « poétique du malheur » qui montre longuement la souffrance et fait ressortir par contraste la très pure clarté qui sera le terme et la récompense des épreuves).
- WARTELLE André, « La pensée théologique d'Eschyle », *BAGB*, 4, 1971, p. 535-580.
(Le premier point de la théologie d'Eschyle, c'est qu'au-dessus du monde des hommes existe celui des dieux et que, de l'un à l'autre, il y a des relations étroites. De la mythologie traditionnelle, il gardera tout ce qu'il pourra, et son effort de systématisation tendra à présenter des dieux une conception harmonieuse et convenable).
- WEINSTOCK H., *Die Tragödie des Humanismus*, Heidelberg, 1956.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF Ulrich, *Aischylos Interpretationen*, Berlin, 1^{re} éd. 1914, 2^e éd. Berlin, Weidmann, 1958.
- WILKENS K., *Die Interdependenz zwischen Tragödienstruktur und Theologie bei Aischylos*, Munich, Fink, 1974, « Bochumer Arb. zur Sprach-und Literaturwiss. », XI.
- WINNINGTON-INGRAM R.P., *Studies in Aeschylus*, Cambridge Univ. Pr., 1983.
(Le chapitre 3 sur les *Suppliantes* est la reprise révisée de l'article de 1961 signalé plus bas dans la rubrique **Études particulières**).

— YZIQUEL Philippe, *L'irrationnel chez Eschyle*, Thèse nouveau régime, soutenue en 1995 à Rennes-2, Univ. de Haute-Bretagne, sous la direction de Jacques Péron, 2 tomes, 658 pages.

* * * *

ÉTUDES SUR LES *SUPPLIANTES* :

Éditions commentées, commentaires, traductions :

— TUCKER T.G., *The Supplices of Aeschylus*. A revised text, with introduction, critical notes, commentary and translation, Londres et New York, 1889.

— VURTHEIM J., *Aischylos' Schutzflehende*, mit ausführlicher Einleitung. Text, Kommtaar, Exkurzen und Sachregister von J. Vürtheim, Amsterdam, 1928 (rééd. 1967).

— FERREIRA Sottomayor Ana Paula Quintela, *Ésquilo, As Suplicantes* (pref., intro., trad. e notas por), Coimbra, Faculdade de Letras, Coleção do Instituto da Estudos Clássicos, 1968, XVI-157 p. (Traduction portugaise, avec une importante introduction et des notes abondantes).

— LEMBKE Janet, *Aeschylus. Suppliants*, translated by Janet Lembke, Oxford Univ. Pr., New York et Londres, 1975.

— FRIIS JOHANSEN H/WHITTLE Edward W., *Aeschylus. The Suppliants* (ed. by), Copenhagen, 1980. Vol. 1 bibliography, introduction, text, apparatus, 120 p. ; vol. 2, commentary 1-629, 517 p. ; vol. 3 commentary 630-1073, indices, 480 p. (L'édition de référence, mais difficile à trouver).

— BURIAN Peter, *Aeschylus : The Suppliants*, Princeton Univ. Pr., 1991.

* *

Principales sources du mythe :

Hésiode, Fr. 127, 128, 129 Merkelbach-West ; Archiloque, Fr. 305 West ; Pindare, *Pythiques*, IX, 111-116, avec la scholie ; schol. à

Néméennes. I, 10 ; *Néméennes*, X, 1-3, 6 ; schol. à *Ném.* X, 10a-b ; Eschyle, *les Suppliantes*, *Prométhée enchaîné* ; *Danaïdes*, fr. 43, 45, 46 Nauck et Radt et surtout 44 (le discours d'Aphrodite : « Le Ciel sacré sent le désir de pénétrer la Terre... ») ; Mélanippidès, *les Danaïdes*, 757 p. ; Hérodote, II, 98 et 182 ; V, 61 ; Euripide, *Phéniciennes*, 187 ss. ; *Oreste*, 871-873 avec la scholie au vers 872 (Lyncée évite la bataille et un procès a lieu, avec pour juges les meilleurs des Argiens et des Égyptiens) ; Fr. 881 Nauck (pièces incertaines) ; Nauck, p. 567-568 ; schol. Eur. *Hec.*, 886 (Lyncée venge ses frères et tue Danaos) ; pseudo-Platon, *Axiochos*, 371e ; schol. à Plat., *Timée*, 25b ; Apollonios de Rhodes, I, 133-138 ; Philostrate, *Imagines*, I, 8 ; Diodore, V, 58, 1 ; Strabon, VIII, 6, 2 ; XIV, 2, 8-11 ; Pausanias, II, 16, 1 ; 19-21, 24, 36, 38 ; III, 12, 2 ; IV, 35, 2 ; VII, 1, 6 ; 21, 13 ; pseudo-Apollodore, *Bibl.*, II, 1, 4-5 ; Lucien, 78, *Dial. mar.*, 8 ; Nonnos, 4, 252-259 ; Zénobius, *Cent.* II, 6 et IV, 86 ; *P. Oxy.* X, 1241, col. IV ; Eustathe, schol. à *Il.*, I, 42 ; à *Il.* IV, 171, p. 461, 7-20 ; Tzetzés, *Chil.*, VII, 352-353 ; Properce, II, 26a, 47 ss. ; Horace, *Odes*, III, 11, 25 ss. ; Ovide, *Her.*, XIV ; *Am.*, I, 10, 5 ; Pline, *NH*, 7, 206 ; Hygin, *Fab.* 14, 11 ; 168 ; 169 ; 170 ; schol. à Stace, *Théb.*, II, 222 (cf. mythographes du Vatican, I, 134 et II, 269) et VI, 269 ; Servius, ad *Aen.*, III, 286 ; X, 497.

* *

Études particulières :

— ALBINI Umberto, « Personaggi femminili nelle tragedie di Eschilo », *PP*, 48, 1993, p. 176-185.

(Clytemnestre, Cassandre et Io : trois personnages qui illustrent les égarements provoqués par Éros).

— AMOROSO Filippo, « Considerazioni sulle *Supplici* di Eschilo », *Donna e società*, a cura de Vibaek Janne, *Qual. del Circolo semiologico siciliano*, n° 26-27, Palermo Arte Grafiche Siciliane, 1987, p. 67-75.

(Les rapports homme-femme et les interrogations sur la légitimité juridique et morale du mariage).

— ANGIO Francesca, « Eschilo, *Danaidi*, fr. 44 R », *Sileno*, 18, 1992, p. 191-198.

(Note exégétique et critique).

— BACON H.H., *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven, 1961 (p. 15-63).

— BAKEWELL Geoffrey W., « Μετοικία in the *Supplikes* of Aeschylus », *ClAnt*, 16,2, 1997, p. 209-226.

(Les Danaïdes reçoivent le statut de métèques aux vers 609 en des termes qui reflètent la pratique du milieu du V^e siècle. Les *Suppliantes* fonctionnent ainsi comme un mythe fondateur légitimant une institution d'une façon très semblable à la façon dont les *Euménides* légitiment l'Aréopage, ce qui fournit un argument en faveur d'une date qui se situerait dans les années 460 pour l'émergence de la *metoikia* comme institution à Athènes).

— BELL Robert E., « Danaïdes », in *Women of Classical Mythology. A Biographical Dictionary*, Oxford, New York, Oxford Univ. Pr., 1991, rééd. brochée, 1992, p. 149-151.

(Donne les listes des Danaïdes et des fils d'Égyptos d'après le pseudo-Apollodore et Hygin).

— BENVENISTE Émile, « La légende des Danaïdes », *RHR*, 136, 1949, p. 129-138.

(Pour Eschyle, le sujet des Danaïdes est un problème moral, celui du refus du mariage imposé ; mais ce que les filles de Danaos repoussent c'est, du point de vue juridique, un mariage incestueux avec leurs cousins).

— BEVEGNI Claudio, « Aeschyl. *Suppl.* 684-685 », *SFIC*, 6, 1988, p. 195. (note critique, en italien).

— BONNER Campbell, « A Study of the Danaid Myth », *HSCP*, 13, 1902, p. 129-173.

— BURIAN Peter, « Pelasgus and Politics in Aeschylus' Danaid Trilogy », *WS*, NF 8, 1974, p. 5-14.

(Ce n'est pas la personnalité de Pélasgos, mais le dilemme de sa situation en tant qu'homme d'état qui est au centre des *Suppliantes*. Contraste entre l'attitude étroite et intéressée des suppliantes qui veulent faire prévaloir leurs droits personnels, et celle du roi qui personnifie les vertus grecques de piété authentique et de responsabilité : c'est l'intérêt supérieur de la cité et la sécurité de celle-ci qu'il recherche. De là naît un conflit tragique entre une mentalité barbare de repli sur soi et la recherche du bien commun, présentée comme une vertu typiquement grecque).

— *Id.*, *Aeschylus, The Suppliants*, Princeton Univ. Pr., 1991.

— CALDWELL R.C., « The Psychology of Aeschylus' *Supplikes* », *Arethusa*, 7, 29, 1974, p. 327-335.

(Analyse de la pièce en termes psychanalytiques, suggérant que la tragédie des Danaïdes réside dans le fait qu'elles se séparent de l'amour universel qui seul peut les arracher à l'isolement qu'elles s'imposent à elles-mêmes. À cause de cela aucun des protecteurs masculins des Danaïdes ne peut leur venir en aide).

— CARRIÈRE Jean, *Le chœur secondaire dans le drame grec. Sur une ressource méconnue de la scène antique*, Paris, Klincksieck, 1977.

(Pour les *Suppliantes*, p. 50-51 J. Carrière se rallie à la thèse de Ferrari, *Maia*, 1972, p. 353-356 et MacCall, *TAPhA*, 1977, p. 117-131, selon laquelle il y aurait à la fin deux demi-chœurs de Danaïdes).

— CHUVIN Pierre, *La Mythologie Grecque. Du premier homme à l'apothéose d'Héraclès*, Paris, Fayard, 1992, « L'Esprit de la Cité ».

(Sur les *Danaïdes*, voir p. 80-81, 99-118).

— DEMAN A., « Eschyle et les crues du Nil », in *Le Monde grec. Pensée, littérature, histoire, documents. Hommages à Claire Préaux*, éditions de l'Univ. de Bruxelles, 1975, p. 115-126.

(L'analyse de *Suppl.* 558-561 et du fragment 193 M [= 300 Radt] montre qu'Eschyle fait intervenir les vents étiésiens dans son explication de la crue annuelle du Nil, mais elle ne permet pas de confirmer que la pièce aurait été jouée entre 470 et 460).

— DES BOUVRIE Synnove, *Women in Greek Tragedy. An Anthropological Approach*, Oslo, Norwegian Univ. Pr., 1987.

(Sur les *Suppliantes*, voir p. 147-166).

— DIAMANTOPOULOS A., « The Danaid Tetralogy of Aeschylus », *JHS*, 77, 1957, p. 220-229.

(La tétralogie des Danaïdes est favorable à la politique du groupe démocratique auquel appartenait Thémistocle et prend la défense de la nouvelle démocratie argienne. En 492, après les changements survenus dans les conditions politiques, elle fut rejetée par le nouvel archonte favorable au parti laconien, ou bien elle ne lui fut même pas présentée. Note personnelle : Cette étude est en grande partie caduque car elle se fonde sur une date haute de la tétralogie. Il n'en reste pas moins que la tétralogie d'Eschyle est favorable à la démocratie, qu'elle soit athénienne ou argienne. C'est dans les *Suppliantes* qu'on assiste à la naissance du mot *démocratie* : au vers 604 on lit δῆμου κρατοῦσα).

— DILLER H., « Thebanerinnen und Danaiden. Zwei Frauenchöre des Aischylos », *WJA*, NF I, 1975, p. 33-43.

(Dans ces deux chœurs de femmes il est clair que la représentation eschyléenne des femmes n'est en aucune manière conventionnelle, comme le jugement d'Aristophane dans les *Grenouilles* le laisserait attendre. Dans le comportement des deux chœurs on peut distinguer des traits antithétiques. Souvent les groupes de femmes sont pour Eschyle, dans les réactions de leur comportement psychique, un exemple particulièrement approprié pour représenter des alternatives possibles).

— DOWDEN Ken, *Death and the Maidens. Girl's Initiation Rites in Greek Mythology*, Londres-New York, Routledge, 1989.

(Sur les Danaïdes, voir p. 147-164).

— ELISEI A., « Le Danaïdi nelle *Supplici* di Eschilo », *SFIC*, n.s. 6, 1928, p. 197-219.

(Les Danaïdes d'Eschyle sont étroitement soumises à leur père Danaos, et leur refus d'épouser les Égyptiens ne vient pas d'elles-mêmes. Leur caractère est très féminin et il est faux de parler de « misandrie » à leur sujet. Note pers. : je suis en total désaccord avec cette thèse).

— FAURE Paul, « Aux sources de la légende des Danaïdes », *REG*, 82, 1969, p. 26-28.

(Avec la critique de Marcel DÉTIENNE, *Dionysos mis à mort*, Paris, 1977, p. 37 ss.).

— FERRARI Franco, « Il dilemma di Pelasgo », *ASNP*, 4, 1974, p. 375-385.

(L'analyse du dilemme de Pélasgos dans les *Suppliantes* montre que le *phobos* en tant que sentiment qui détermine le devoir de respecter les droits divins, situe l'individu dans une dimension où, au *bios despotoumenos* et au *bios anarktos* se substitue un type de vie politique dans lequel l'action humaine est limitée par les dieux et la loi. Ainsi l'*anankè* reçoit un contenu concret hors de toute perspective fataliste, car elle représente l'obligation, essentielle pour la vie de la *polis* démocratique, de respecter les devoirs définis par les dieux).

— *Id.*, « L'αἰών di Epafo (Aesch., *Suppl.*, 45 sgg.) », *ASNP*, 7, 1977, p. 577-581.

(Mettre un point après ἔφαψεν et non après Ζηνός, garder ἐπωυυρία et εὐλόγως de la tradition manuscrite et comprendre : « Et il lui était assigné par le destin une existence bien en rapport avec son nom »).

— *Id.*, « La misandria delle Danaïdi », *ASNP*, 7, 1977, p. 1303-1321.
(La haine manifestée par les Danaïdes contre le mariage n'est pas un sentiment inné, mais la conséquence de l'ὄργος des fils d'Égyptos).

— FRIIS JOHANSEN H., « Some Features of Sentence Structure in Aeschylus' *Suppliants* », *C & M*, 15, 1954, p. 1-59.

(Examen du style des *Suppliantes* en ce qui concerne la construction de la phrase dans les monologues, envisagée par comparaison avec ce qu'elle est dans les autres tragédies d'Eschyle. On notera une tendance à la parataxe, l'absence d'adverbes ou de conjonctions établissant une relation logique entre les périodes, l'emploi de procédés spéciaux, notamment de la répétition pour éclairer la composition du discours. Ces constatations, sans être décisives, apportent un argument de plus en faveur de la thèse qui fait des *Suppliantes* la tragédie la plus ancienne de celles qui nous ont été conservées d'Eschyle).

Note pers. : cette conclusion, qui était celle de la très grande majorité des savants et qu'on retrouve dans l'édition de Mazon, s'est révélée erronée. En effet on a découvert un fragment de papyrus, POxy.2256.3, catalogué par E. Lobel dans *The Oxyrhynchi Papyri* 20, 1952, 30, et dont probablement Friis Johansen n'avait pas encore pris connaissance. Mais il accorde à ce fait nouveau l'importance qu'il mérite au tome I de son édition des *Suppliantes*, p. 21 ss. Il s'agit d'un morceau de didascalie indiquant la victoire d'Eschyle. Il commence par ἐπὶ ἀρ. Le nom de deux pièces peut être reconstitué, la troisième tragédie, les *Danaïdes*, et le drame satyrique, *Amymoné*. On apprend que Sophocle termina second et Mesatos troisième. Or on sait que Sophocle débuta vers 468 et qu'il triompha. La tétralogie des Danaïdes est donc postérieure. Elle n'est pas non plus de 467 puisque, cette année-là, Eschyle triomphe avec la tétralogie des *Sept*. Deux solutions : 1. L'on considère que les deux lettres *ar* sont le début du nom d'Archédémidès, le seul archonte éponyme à posséder un nom commençant par *ar* à cette époque jusqu'à Ariston en 454-453. Or Eschyle meurt en 456. C'est en 463 qu'Archédémidès est archonte éponyme. 2. On considère que les lettres conservées à la première ligne du papyrus constituent le début d'ἐπὶ ἀρχοντος. En effet, au lieu de lire *epi Ar[khedemidou]* il est tout à fait possible de lire *epi ar[khontos]*..., puisqu'on trouve cette formulation dans un papyrus reproduisant la didascalie de la tétralogie des *Sept*. On y lit en effet *epi arkhont. [Theagenidou]*. Donc nous avons le choix entre une date précise, 463, et une date approximative, entre 466 et 459. (Après sa victoire en 458 grâce à l'*Orestie* Eschyle part en Sicile où il meurt en 456). Même en s'en tenant à la date approximative on constate que la tétralogie des *Suppliantes* est postérieure aux *Perses* (472) et aux *Sept contre Thèbes* (463). Ce n'est donc pas une œuvre de jeunesse. La découverte de la didascalie, même fragmentaire, permet ainsi de montrer la relativité (et le caractère subjectif, malgré les apparences) des arguments cherchant à dater les œuvres d'après le style et devrait inciter les *hubristai* qui prétendent que le *Prométhée enchaîné* n'est pas d'Eschyle à un peu plus de retenue.

— FRIIS JOHANSEN H. & WHITTLE E., « Textual Notes on Aeschylus, *Supplices* 1-503 », *SO*, 50, 1975, p. 5-41.

(Nombreuses notes critiques et d'interprétation).

— FRITZ Kurt von, « Die Danaidentrilogie des Aeschylus », *Philologus*, 91, 1936, p. 121-136, 249-269, repris dans *Antike und moderne Tragödie*, Berlin, 1962, p. 160-192.

(Restitution du sujet des deux tragédies qui faisaient suite aux *Suppliantes*, à savoir les *Égyptiens* et les *Danaïdes* : l'analyse des fragments que nous en possédons montre que les trois pièces de cette trilogie étaient en rapport encore plus étroit que celles de l'Orestie. Quant au drame satyrique, *Amymoné*, il semble avoir repris sur le ton comique le thème tragique de la trilogie).

— GANTZ Timothy, « Love and Death in the *Suppliants* of Aeschylus », *Phœnix*, 32, 1978, p. 279-287.

(D'inconscientes ambiguïtés verbales dans les propos des Danaïdes suscitent un contraste ironique entre leur posture de suppliantes et le meurtre qu'elles commettront. En particulier, des images de fertilité et de procréation sont utilisées d'une façon qui suggèrent la mort et la destruction. Elles expriment ainsi involontairement les implications inévitables de leur refus de l'acte sexuel et de la procréation).

— *Id.*, *Early Greek Myth, A Guide to Literary and Artistic Sources*, vol. I, Baltimore et Londres, The John Hopkins Univ. Pr., 1993. (Ch. 6, *Other Early Families. The Descendants of Inachos*, p. 198-212).

— GARVIE A.F., *Aeschylus' Supplices, Play and Trilogy*, Cambridge Univ. Pr., 1969.

(Important).

— GARZYA Antonio, « Osservazioni sui vv. 86-111 della parodo delle *Supplici* di Eschilo », *RAAN*, 65, 1995, p. 185-193.

(Notes philologiques et exégétiques).

— GOUREVITCH D. & M., « Histoire d'Io », in *L'évolution psychiatrique*, Toulouse, Privat, 1979, 2, p. 263-279.

(À travers l'interprétation de l'histoire d'Io en trois registres [psychose paranoïde, érotomanie, conflit œdipien], notamment d'après Eschyle dans *les Suppl.* et le *Prométhée* démonstration de l'utilité de la collaboration entre philologue et médecin dans la lecture de certains textes antiques).

— HADJISTEPHANOU Constantine E., « Aeschylus *Supplices* 266 », *Parnassos*, 33, 1991, p. 161-163.

(Note exégétique).

— HADJISTYLLIS Stelios A., « Κύπριος χαρακτήρ (A. *Suppl.* 282). A Discussion of a New Interpretation », in Papadopoulos Theodoros/Chatzistyllis Stelios A. (éd.), *Ile Congr. études chypr.*, *Lefkosia Soc. of Cypriot Studies*, 1985, p. 515-520.

— HANI Jean, « Les Danaïdes psychanalysées », in *Problèmes du mythe et de son interprétation. Actes du Colloque de Chantilly, 24-25 avril 1976* (éd. Jean Hani), Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 83-104. (Examine les études de Kouretas 1957, H.C. Jacques 1969 et R.S. Caldwell 1974).

— HESTER D.A., « A Chorus of one Danaid », *Antichthon*, 21, 1987, p. 9-18.

(L'argument lyrique, très corrompu, à la fin des *Suppl.* implique que le Chœur des Danaïdes discute avec un seul antagoniste, à savoir Hypermestre. Si l'on adopte cette solution, la fin de la pièce n'est pas orthodoxe, mais elle peut se concevoir).

— IRELAND S., « The Problem of Motivation in the *Supplices* of Aeschylus », *RhM*, 117, 1974, p. 14-29.

(Le problème de la motivation, ainsi que d'autres problèmes posés dans la pièce, découlent de la fonction dramatique des Danaïdes. Tantôt elles prennent la place des protagonistes, tantôt elles sont le chœur. C'est en fonction de cette situation qu'il faut comprendre chacune de leurs déclarations. Ainsi refusent-elles le mariage avec leurs cousins, mais non le mariage proprement dit).

— JACQUES N.P., *Mythologie et psychanalyse : le châtiment des Danaïdes*, Ottawa, 1969, 158 p.

(À lire avec précaution. Voir la critique dans l'article de Jean Hani cité plus haut, et les comptes rendus de Francis Vian, *REA*, 71, 1969, p. 464-465 et de Jean-Pierre Vernant, *RHR*, 178, 1970, p. 78-80).

— JAEKEL S., « The 14th *Heroid* Letter of Ovid and the Danaid Trilogy of Aeschylus », *Mnemosyne*, 26, 1973, p. 239-248.

(Comparaison de l'utilisation faite par Ovide de ce mythe portant sur la structure compositionnelle et l'organisation du sujet. Fonction de *timor* et *pietas* à l'intérieur de ce mythe ; discussion des différentes interprétations qu'on en a données).

— *Id.*, « Φόβος und σέβας, πάθος und μάθος im Drama des Aischylos », *Eirene*, 13, 1975, p. 43-76.

(L'analyse de ces notions et de leurs champs sémantiques respectifs permet de dégager pour chacune d'elles et pour chaque tragédie des conclusions intéressantes).

l'ensemble de la composition tragique. Dans le cas de φόβος et de σέβας, il y a une interdépendance en fonction de laquelle les deux notions s'excluent mutuellement. Elles sont particulièrement importantes dans les *Suppliantes* et dans l'*Orestie*. Ainsi le premier chant du chœur des *Choéphores* a pour sujet l'alternance de φόβος et σέβας dans l'*Orestie*. Ce chant, situé au centre de la trilogie, marque le point culminant de l'action en se référant au passé et à l'avenir. Dans la trilogie des Danaïdes ainsi que dans l'*Orestie*, le πάθος mensonger joue un rôle important, ce qui permet de reconstituer, dans une certaine mesure, l'intrigue de la trilogie des Danaïdes par analogie avec l'*Orestie*. En appendice, la position isolée du *Prométhée*).

— JARKHO V.N., « Zeus nelle *Supplici* di Eschilo », p. 785-800 dans le tome III des *Studi in onore di Edoardo Volterra*, Milano, Giuffrè (Publ. della Fac. di Giurisprud. dell'Univ. di Roma), 1971, 800 p.

— JOUAN François, « La tétralogie des Danaïdes d'Eschyle. Violence et amour », *Cahiers de la Villa Kerylos*, 8, 1998, p. 11-25.

(Conclusion : « Aussi incertaines que puissent être dans le détail les reconstitutions proposées, l'ensemble des quatre pièces révèle une puissante unité d'inspiration. Nous sommes dans un monde où rien ne s'accomplit sans la surveillance et la sanction des dieux : Zeus, l'amant d'Io, le fondateur et le protecteur de la lignée argienne, mais aussi le régulateur des sociétés, Héra garante du mariage et Aphrodite, qui veille sur la fécondité, Poséidon, maître de l'eau indispensable à la vie, Artémis et Athéna, qui veillent sur les vierges, Apollon le purificateur. Ils règnent, il est vrai, sur un univers où le bien et le mal se mêlent intimement : les Danaïdes deviennent meurtrières par piété filiale ; Pélasgos meurt victime de son respect des lois de l'hospitalité, entraînant son peuple dans sa ruine ; Hypermestre risque la mort pour avoir fait preuve d'humanité. Mais la souffrance assumée purifie les mortels et apaise le courroux divin. Hypermestre et Lyncée, Danaos et les Danaïdes, les Argiens eux-mêmes connaîtront la part de prospérité et de bonheur concédée aux hommes. La foi dans cette théologie simple et grandiose semble la conviction dernière d'Eschyle dans ses grandes tétralogies, *Orestie*, *Prométhéide* ou *Danaïdes* »).

— KEULS E.C., *The Water Carriers in Hades*, Amsterdam, 1974.

(La punition des Danaïdes, qui apparaît dans le Pseudo-Platon, *Axiochos* 317 e, un texte qui est peut-être du III^e siècle ou même du I^{er} siècle av. J.-C., serait l'adaptation aux Danaïdes d'un motif orphique relatif aux non initiés).

— KOPPERSCHMIDT J., *Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation des griechischen Dramas*, Diss., Tübingen, 1967, 241 p.

— KOURETAS J., « Psychanalyse et mythologie : la névrose sexuelle des Danaïdes », *Revue française de Psychanalyse*, 21, 1957, p. 597-602.

(Publié également sous le titre *Application de la psychanalyse à la mythologie : la névrose sexuelle des Danaïdes d'après les Suppliantes d'Eschyle*, Cahors, Impr. A. Coueslant, 1957, 8 p. ; à lire avec précaution. L'interprétation proposée pour une représentation iconographique s'appuie sur une interprétation douteuse).

— LLOYD-JONES Hugh, « The *Supplices* of Aeschylus : the New Date and Old Problems », *AC*, 33, 1964, p. 356-374.

(Le témoignage des papyrus inclinerait à placer la pièce aux alentours de l'année 500. Remarques sur la technique d'Eschyle. Note pers. : si on ne peut absolument pas suivre Lloyd-Jones dans sa conclusion sur l'ancienneté de la tétralogie des Danaïdes, on notera de bonnes remarques sur l'implication chez Eschyle du chœur dans l'action. Le chœur peut être deutéragoniste et même protagoniste).

— LOTZE D., « Zum Begriff der Demokratie in Aischylos *Hiketiden* », in E. Schmidt éd., *Aischylos und Pindar. Studien zu Werk und Nachwirkung*, Berlin, 1981, p. 207-216.

— LUPPINO E., « Aesch., *Suppl.* 609-614 e l'istituto della *prossenia* », *RSA*, 6-7, 1976-1977, p. 237-240.

(Dans ce passage, la proxénie est bel et bien représentée en tant qu'institution juridique et non, comme le voudrait Ph. Gauthier, comme une protection non définie).

— *Id.*, « Libici ed Egizi, ξένοι ad Argo nelle *Supplici* di Eschilo », *CISA*, 6, 1979, p. 139-149.

(Problèmes juridiques posés par la notion de proxénie telle qu'elle apparaît dans cette pièce).

— MACCALL Marsh, « Aeschylus, *Supplices* 1033 », *RFIC*, 103, 1975, p. 292-294.

(La lecture préférable est : «... γίωv πέλοι τοδ' ἄθλον, et il faut comprendre que les Danaïdes demandent que le fardeau s'éloigne d'elles pour accabler au loin des ennemis indéterminés).

— *Id.*, « The Secondary Choruses in Aeschylus' *Supplices* », *CSCA (California Studies in Classical Antiquity)*, 9, 1977, p. 117-131.

(Dans la scène du héraut égyptien, c'est le héraut lui-même qui chante les passages lyriques, tandis que la troupe terrifiante des soldats qui l'accompagne

s'agite dans une danse silencieusement menaçante autour des Danaïdes. Il est très probable que l'exodos était effectuée par les deux demi-chœurs des Danaïdes).

— *Id.*, « The Apparatus criticus to the *Supplices* in Page's Aeschylus OCI », *TAPhA*, 111, 1981, p. 111-134.

(Plus d'un quart des indications dans l'apparat de Page sont erronées, trompeuses ou incomplètes. La lecture des manuscrits est fournie là où Page ne le fait pas et des fautes manifestes sont corrigées).

— MACKINNON J.K., « The reason for the Danaids' Flight », *CQ*, 28, p. 74-82.

(La meilleure explication du comportement des fils d'Égyptos est la revendication de l'endogamie. Mais on ne trouve pas en parallèle chez les Danaïdes la revendication de l'exogamie. L'utilisation de l'image de la chasse confirme que le refus du mariage avec leurs cousins est celui du mariage par contrainte gagné au moyen d'une poursuite marquée par la violence).

— MACURDY G.H., « Had the Danaid Trilogy a Social Problem ? », *CPh*, 39, 1944, p. 95-100.

(La trilogie des Danaïdes a plus de valeur dramatique que sociale : il ne s'agit pas pour Eschyle d'intéresser son public à la condition sociale des femmes à Athènes).

— MOREAU Alain, « Les Danaïdes de Mélanippidès : la femme virile », in *La femme dans l'Antiquité grecque, Pallas*, 32, 1985, p. 60-90.

(Un fragment des *Danaïdes* de Mélanippidès, poète lyrique du V^e siècle av. J.-C., offre une description des Danaïdes meneuses de char, chasseresses et cueilleuses de plantes aromatiques orientales, conforme à l'image des femmes viriles et barbares telle qu'elle apparaît dans la trilogie d'Eschyle et les autres témoignages sur le mythe. Les Danaïdes s'intègrent dans toute une catégorie de femmes mythiques dangereuses qui reflètent un fantasme du citoyen grec : femmes du dehors aux occupations d'hommes, elles représentent la contestation du monde de l'*oikos* et de la *polis*, dont l'un des fondements est la séparation tranchée entre les activités de l'homme [à l'extérieur de l'*oikos*] et celles de la femme [à l'intérieur]).

— MURRAY Robert Duff, *The Motif of Io in Aeschylus' Suppliants*, Princeton, 1958, XI & 104 p.

— NEUHAUSEN K.A, « Tereus und die Danaiden bei Aischylos », *Hermes*, 97, 1969, p. 167-186.

(Comme la Τηρεία ἄλοχος, *Su.* 60 ss., les Danaïdes sont expulsées de leur patrie et persécutées. Mais ce qui importe bien plus, c'est l'analogie que l'auditeur, connaissant le mythe, établit automatiquement entre Térée et les fils d'Égyptos : le nom de Térée est synonyme de la violence, de l'amour malsain qui poursuit la soeur de l'épouse. Il est donc important, pour comprendre le châtement qui sera infligé aux Danaïdes, de voir que leur haine légitime contre les persécuteurs brutaux les entraîne jusqu'à mettre ces derniers sur le même niveau que le scélérat Térée).

— OLDERROGE D.A., « Aeschylus' Tragedy. The *Suppliants* in the Light of Ethnography », *VDI*, 188, 1989, p. 132-136. [en russe, rés. en anglais]

(Comparaison des formes de mariage entre parents dans le mythe reflété par Eschyle avec les coutumes matrimoniales des Arabes et des peuples d'Afrique orientale).

— ORSELLI Marina, « La storia sacra di Io : per una interpretazione delle *Supplici* di Eschilo », *Dioniso*, 60, 2, 1990, p. 15-30.

(Le *hieros logos* d'Io est essentiel pour la compréhension de la tragédie des *Suppliantes*. Il constitue un premier niveau, articulé en trois moments cruciaux (phases de l'*hubris*, du *pathos*, du *mathos*). À un second niveau, l'histoire des Danaïdes reprend la triple articulation du paradigme mythique, mais la phase du *pathos* ne conduit pas à une résolution de l'*hubris* par le *mathos*. Hypermestre, à un troisième niveau, fait du *mathos* un critère et une norme d'existence et Zeus peut lui assurer en retour une descendance royale).

— PESTALOZZA U., « Il crimine delle Danaidi », in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, Milan, Ceschina, 1956, XII & 482 p., 560 p., 888 p., tome I, p. 1-13.

(D'après Eschyle, étude du mythe des *Suppliantes*, et en particulier du massacre des fils d'Égyptos, en ce qu'il reflète une crise dans l'organisation matriarcale de la société méditerranéenne).

— PETRE Zoé, « Astoxenoi », *RRH*, 19, 2-3, 1980, p. 173-181.

— *Id.*, « Le décret des *Suppliantes* d'Eschyle », *StudClas*, 14, 1986, p. 25-32.

(La confrontation du récit que fait Danaos, aux vers 600-624 du drame, et qui a pour sujet l'assemblée d'Argos, avec les documents relatifs au fonctionnement de l'assemblée athénienne à l'époque d'Eschyle, permet de mieux cerner les mécanismes constitutifs et la signification du discours tragique par rapport à la cité et à ses institutions).

— PODLECKI A.J., « Reconstructing an Aeschylean Trilogy », *BICS*, 22, 1975, p. 1-19.

(Discussion des problèmes de reconstruction de trilogies d'Eschyle, appliqués à trois trilogies dont une pièce subsiste, la trilogie des Danaïdes, l'*Oedipodie*, la *Prométhie*. Les principes méthodologiques utilisés dans les reconstructions incluent le recensement des thèmes importants, des méthodes semblables, de l'insistance particulière sur certains éléments, de leur pertinence, et de la sauvegarde d'une seule source. Principes qui ont déjà été développés par Winnington-Ingram dans sa reconstitution de la trilogie des Danaïdes [voir plus loin]. On doit être prudent quand on cherche dans l'*Orestie* les principes de structure et de développement de l'intrigue qu'Eschyle a pu utiliser dans les autres trilogies).

— POETSCHER Walter, « Aischylos. Die Schuldproblematik in der *Danaïdes* und in der *Orestie* », in *Hellas und Rom. Beiträge und kritische Auseinandersetzung mit der inzwischen erschienenen Literatur*, *Audilia* XVII, Bamberg, Buchner, 1988, p. 613-656.

(Choix exclusif et outrance religieuse dérangent dans ces tragédies le kosmos divin et conduisent à des situations tragiques).

— RASH J.N., *Metre and Language in the Lyrics of the Suppliants of Aeschylus*, Diss. Princeton Univ., 1977, 309 p. (Microfilm. Résumé dans *DA*, XXXVIII, 1978, 5447A), publié in *Monogr. in Class. Stud.* New York, Arno Pr., 1981.

— ROBERTSON D.S., « The End of the Supplikes Trilogy of Aeschylus », *CR*, 38, 1924, p. 51-53.

(Dans la 2^e partie de la trilogie, les sœurs d'Hypermnestra mettaient à mort leurs époux : pour expliquer ce crime, le poète le met en rapport avec le droit d'une femme de refuser le mariage et avec l'institution par Déméter des Thesmophories : cf Hérodote, II, 171).

— *Id.*, « Four Notes on Aeschylus », *CR*, 58, 1944, p. 34-35.

(Notes critiques et explicatives à : *Su.* 306, *Pe.* 320 ss., *Ag.* 12 ss., 76 ss.).

— ROBERTSON H.G., « *Dike and Hybris in Aeschylus Suppliants* », *CR*, 50, 1936, p. 104-109. (Résumé in *TAPhA*, 66, 1935, p. XL).

(Les *Suppliantes* sont le drame de l'opposition entre *dikè* et *hubris*. Son apparente complexité est due à la variété des aspects de la notion de *dikè* qui désigne à la fois le principe directeur de l'univers, maintenu par le dieu suprême, le lien qui conditionne l'existence et le fonctionnement de la société humaine et les principes de justice sur lesquels repose la loi).

— *Id.*, « Legal Expressions and Ideas of Justice in Aeschylus », *CPh*, 34, 1939, p. 209-219.

(L'auteur énumère les termes de droit utilisés par Eschyle, en les divisant en expressions employées littéralement [phrases techniques et variantes poétiques], expressions employées métaphoriquement [phrases techniques et variantes poétiques], expressions de sens légal, expressions comportant une allusion à l'idée de loi ou de justice. Ces termes sont très fréquents dans les *Euménides*, assez communs dans les *Suppliantes*, *Agamemnon* et les *Choéphores*, et relativement rares dans les autres pièces).

— ROLLER D.W., « An Imitation of Xenophanes in the *Suppliants women* », *LCM*, 2, 1977, p. 149-150. (Rapprochement entre les vers 96-103 et les fr. 24-26 Diels).

— RÖSLER Wolfgang, « Danaos à propos des dangers de l'amour (Eschyle, *Suppliantes*, 991-1013 », *Pallas*, 38, 1992, p. 173-178.

(L'exhortation à se soustraire à la convoitise des hommes que Danaos adresse à ses filles est un discours sur le danger que court un homme à qui un oracle a prédit qu'un beau-fils le tuerait, plus qu'un discours sur les dangers de l'amour en général, un morceau subtil de poésie dramatique plus qu'un témoignage de la mentalité athénienne de l'époque).

— *Id.*, « Der Schluss des « Hiketiden » und die Danaiden-Trilogie des Aischylos », *RhM*, 136, 1993, p. 1-22.

(Indépendamment de la question de savoir comment il faut interpréter l'exhortation de Danaos à la fin des *Suppliantes* (991ss.), il est possible, en utilisant l'oracle qui, selon des scholies, annonce le meurtre de Danaos par un gendre, de proposer la reconstruction suivante de la trilogie : la première pièce était les *Égyptiens* qui représentait la dispute entre les deux frères, Danaos et Égyptos. Elle devait contenir l'oracle. Après la deuxième, les *Suppliantes*, dans les *Danaïdes* Hypermestre était finalement acquittée grâce à l'intervention d'Aphrodite).

— ROUSSEL Pierre, « Remarques sur les *Suppliantes* et le *Prométhée* d'Eschyle », *RPh*, 44, 1920, p. 241-247.

(À propos de la date des *Suppliantes*, qu'il place entre 478 et 473, en raison à des allusions aux événements contemporains. Note pers. : exemple d'étude rendue caduque par la découverte de la didascalie de la tétralogie).

— RYZMAN Marlene, « The Psychological Role of Danaos in Aeschylus' *Supplikes* », *Eranos*, 87, 1989, p. 1-6.

(Eschyle a pris soin de montrer à quel point le conflit psychologique des Danaïdes a son origine dans leur totale dépendance de leur père).

— SALANITRO G., « La data e il significato politico delle « Supplici » di Eschilo », *Helikon*, 8, 1968, p. 312-340.

(La politique antiégyptienne née de l'atmosphère politique d'Athènes en 461 confirmerait la datation tardive des *Suppliantes*, en 461. L'hostilité évidente d'Eschyle à l'idée d'un engagement militaire athénien en Égypte porterait à penser que le poète manifeste dans cette tragédie une attitude conservatrice. Note pers. : L'utilisation du conditionnel marque mes réserves à l'égard de cette thèse).

— SARDIELLO Rosanna Elena, « Il problema della datazione e il significato politico delle *Supplici* di Eschilo », *AFLI (Annali della Facoltà di Lettere, Lecce)*, 5, 1969-1971, p. 5-36.

(Après examen de *P.Oxy.* XX, 2256, fr. 3, propose la date de 463 pour cette tragédie).

— SAUZEAU Pierre, *Les partages d'Argos*, thèse préparée sous la direction de Michel Casevitz et Pierre Vidal-Naquet, Lyon II, 1993, 751 p.

(Vol. 2, p. 411-532, *La légende des Danaïdes*).

— SCHUHL Pierre Maxime, « Autour de la légende des Danaïdes. Méthode historique et méthode structuraliste », *Rev. Philos.*, 165, 1975, p. 380-382.

— SEAFORD Richard, « L'ultima canzone corale delle *Supplici* di Eschilo », *Dioniso*, 55, 1984-1985 [1988], p. 221-229.

(Le chant final du drame devait évoquer par certains traits de sa forme et de son contenu le chant rituel nuptial ; et ce subtil écho avait vraisemblablement pour effet d'accentuer l'angoisse du spectateur).

— SICHERL M., « Die Tragik der Danaiden », *MH*, 43, 1986, p. 81-110.

(Vu l'état extrêmement fragmentaire de la trilogie des Danaïdes d'Eschyle, il faut se référer aux scholies (scholies de *Prom.* 853, de l'*Il.*, I, 42 et IV, 171, de Stace, *Theb.*, VI, 269 et II, 222, entre autres) pour découvrir comment la tragédie est motivée. Le massacre exécuté par les Danaïdes n'a pas de raisons psychologiques, politiques ou sociales, comme on l'a dit, mais il est lié à un oracle qui aurait prédit le meurtre de Danaos par un des fils d'Égyptos. En introduisant cet oracle, Eschyle décrit un dilemme tragique entre le devoir sacré des filles de protéger leur père et leur devoir envers leurs époux).

— SNELL Bruno, *La découverte de l'esprit. La genèse de la pensée européenne chez les Grecs*, Paris, 1994

(1^{re} éd. en allemand, *Die Entdeckung des Geistes*, 1946). (Voir particul. p. 149-153 et 211-214).

— SOMMERSTEIN Alan Herbert, « Notes on Aeschylus' *Suppliants* », *BICS*, 24, 1977, p. 67-84.

(Treize notes sur le texte de différents passages).

— *Id.*, « Aesch. *Suppl.* 952 s : (« beer no drink for men ») », *MCr*, 25-28, 1990-1993, p. 59-64.

(Il faut supposer au vers 953 un jeu de mots sur $\chi\rho\iota\theta\acute{\eta}$, qui signifie à la fois « orge » (céréale servant à fabriquer de la bière) et « pénis ». Le locuteur accuse les Égyptiens de se livrer, comme les autres barbares, à des pratiques sexuelles trahissant leur manque de virilité, en l'occurrence la fellation).

— *Id.*, « The Beginning and the End of Aeschylus' Danaid Trilogy », *Drama*, 3, 1994 = *Griechisch-römische Komödie und Tragödie*, hrsg von Bernhardt Zimmerman, Stuttgart, Mund P., Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1995 (191 p.), p. 111-134.

— *Id.*, « The Theatre Audience, the Demos, and the *Suppliants* of Aeschylus », in Pelling C.B.R. (éd.), *Tragedy and the Ancient Historian*, Oxford Clarendon Pr., 1997.

— STOESSL F., *Die Hiketiden des Aischylos als geistesgeschichtliches und theatergeschichtliches Phänomen*, SAWW, 356, Vienne, Verl. der Österr. Akad., 1979, 92 p.

— SUTTON Dana F., « Aeschylus' *Amymoné* », *GRBS*, 15, 1974, p. 193-202.

(Le drame satyrique *Amymoné*, qui complète la trilogie des Danaïdes, n'a pas seulement en commun avec celle-ci le thème de la *phuxanoria*. Dans le drame satyrique comme dans la trilogie, on voit des femmes en butte aux assauts de poursuivants qui veulent les réduire à une sorte d'esclavage sexuel. Dans les deux cas, les poursuivants ont un porte-parole dépourvu de modestie : le héraut pour *les Danaïdes*, Silène pour *Amymoné*. Il y a également une supplication près d'un autel dans le drame satyrique et dans la trilogie : divers éléments importants de celle-ci se retrouvent, sous forme comique, dans celui-là).

— TARKOW T.A., *Three Aeschylean exodoi. A Study of the Concluding Scenes of the Persians, the Seven, and the Suppliants*, Diss. Univ. of Michigan Ann Arbor 1971, 224 p. (microfilm).

— *Id.*, « The Dilemma of Pelasgos and the Nautical Imagery of Aeschylus *Suppliants* », *C & M*, 31, 1-2, 1970 (1976), p. 1-13.

(La puissance du roi d'Argos, pour immense qu'elle soit, ne s'étend pas sur la mer. Ainsi les images de mer et de navigation, rares au début, deviennent de plus en plus importantes au fur et à mesure que Pélasgos perd le contrôle de la situation).

— TRENCSENYI-WALDAPFEL I., « Les *Suppliantes* d'Eschyle », *A Ant Hung (Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae)*, 12, 1964, p. 259-276.

(Étude sur la tétralogie des *Danaïdes*, les diverses couches mythiques des *Suppliantes* et les allusions de cette pièce à l'actualité politique).

— VERDENIUS W.J., « Notes on the Parodos of Aeschylus' *Suppliants* », *Mnemosyne*, 38, 1985, p. 281-306.

(Supplément à l'édition de Friis Johansen et Whittle).

— *Id.*, « Danaos and his Daughters : Notes on Aeschylus' *Suppliants* vv. 176-233 », *Mnemosyne*, 43, 1990, p. 426-432.

— VICKERS B., *Towards Greek Tragedy*, Londres, 1973

(Chap. VIII, Helplessness and power in Greek tragedy, p. 438-494. La « norme » orthodoxe et la non orthodoxie d'Euripide pour la supplication. La supplication chez Eschyle et Euripide).

— WINNINGTON-INGRAM R.P., « The Danaid Trilogy of Aeschylus », *JHS*, 81, 1961, p. 131-152.

(En partant du fait que dans l'*Orestie* les thèmes introduits dans l'*Agamemnon* sont repris et développés dans les *Choéphores* pour trouver leur point culminant dans la dernière scène des *Euménides*, on peut inférer de l'étude des *Suppliantes* des données hypothétiques sur les autres pièces de la trilogie).

— WOLFF E.A., *Aeschylus' Danaid Trilogy : A Study*, Diss. Columbia Univ. 1957, résumé in *Dissertation Abstracts*, XVII, 1957, 1757-1758 (Ann Arbor, Michigan, Univ. Microfilms)

— YOUNG Douglas, « Conjectures and Interpretations in Aeschylus' *Supplikes* », in *Serta Turyniana. Studies in Greek Literature and Palaeography in honor of Alexander Turyn* (John L. Heller ed., with the assistance of J.K. Newmann), Univ. of Illinois Pr., Urbana, Univ. of Illinois, Chicago, London, 1974, p. 216-226.

(Examens des passages où les leçons de M peuvent être gardées ou n'ont besoin que d'une petite correction pour présenter un sens plausible. Le manuscrit M, *Mediceus*, est de loin le meilleur témoin du texte d'Eschyle. Passages étudiés : 44 : la préposition doit être accentuée à cause de sa postposition. 60 :

construction participiale après un verbe de pensée, du type *memnèmai akousas*. Donc maintenir ἀκούων de M. 121, 132 : σινδονία à maintenir, cf Fr. 240 M = 153 N et 153 R. 443-448 : maintenir χρήμασιν au vers 443, maintenir l'ordre des vers 447-448. 751 : garder φρεσσίν avec le double «. 847 : proposition d'Young : αἴμονες ὡς ... devient αἴμον' ἔσω σ' ἐπ' ἀμάδα. Le verbe pourrait venir d'ἔνυμι. On donne au verbe son sens littéral en prenant l'adjectif comme proleptique : « I will clothe you bloody ». Comparer avec la « tunique de pierre » (*Il.*, III, 57). Le sens est : « Je vous battrai jusqu'à ce que vous soyez couvertes de sang ». Ensuite suit le refrain : « au bateau ! »).

— ZAJKO Vanda, « The Myth of the Danaids in Aeschylus, Horace and Ovid », *Pegasus*, 33, 1990, p. 13-17.

(Le mythe a pu naître de la crainte de femmes qui ne se conforment pas aux normes de leur société concernant le mariage).

— ZEITLIN Froma I., « La politique d'Éros : féminin et masculin dans les *Suppliantes* d'Eschyle », *Mètis*, 3, 1988, p. 231-259.

(En tant que suppliantes et descendantes de l'Argienne Io et de Zeus, les Danaïdes demandent la protection d'Argos contre leurs prétendants égyptiens. Leur situation soulève un certain nombre de problèmes pour la cité grecque (sacré/profane, parenté/citoyenneté, etc.). Le dilemme essentiel cependant est l'institution culturelle du mariage, qui met l'accent sur les catégories du féminin et du masculin telles qu'elles sont incarnées, d'une part, par les Danaïdes, de l'autre, par les figures du père, du roi, des prétendants et du dieu. La première pièce de la trilogie établit une analogie entre suppliants et jeunes filles, qui ont besoin d'être intégrés dans cette société, et elle pose comme modèle de cour amoureuse les processus politiques d'Argos, fondés sur la persuasion, le compromis et le consentement).

— *Id.*, « Patterns of Gender in Aeschylean Drama : *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy », *Essays in honor of T.G. Rosenmeyer*, 1990, p. 103-115.

(Les tragédies des *Sept* et les *Suppliantes* peuvent être examinées en contrepoint, chaque pièce étant considérée comme l'opposée et le complément de l'autre. Toutes les deux sont centrées sur la problématique qui est si fondamentale dans la pensée et la dramaturgie eschyléennes, à savoir les interrelations entre le *genos* et la *polis*. Le lien le plus important entre les deux trilogies réside dans l'intérêt qu'elles portent toutes les deux au développement mathématique de l'individuel dans la société).

— *Id.*, « The Politics of Eros in the *Danaid* trilogy of Aeschylus », in Hexter R. & Selden D. (éd.), *Innovations of Antiquity*, Londres et New York, 1992, p. 203-252, repris dans Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago, 1996.

— ZINATO A., « Nota ad Eschilo *Supplici* 15-19 », *BIFG*, 2, 1975, p. 165-169.

(C'est la concentration autour de εὐχόμενον du génitif τῆς...βοῶς et de l'expression prépositionnelle ἐξ ἐπαφῆς...Διὸς qui semble donner le rapport logique le plus satisfaisant).

Alain MOREAU
Université Paul Valéry – Montpellier III

Addendum

GÖDDE S., *Das Drama der Hikesie : Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster, 2000, coll. « Orbis antiquus », 35.

CHRONIQUE DU THÉÂTRE ANTIQUE

MÉDÉE, D'EURIPIDE

EURIPIDE, *Médée*. Mise en scène : Jacques Lassalle. Traduction : Myrto Gondicas et Pierre Judet de la Combe. Décor : Rudy Sabounghi. Avec Isabelle Huppert (Médée), Pierre Barrat (Créon), Anne Benoit (la nourrice), Jean-Quentin Châtelain (Jason), François Macherey (le pédagogue), Jean-Phippe Puymartin (Égée), Emmanuelle Riva (le chœur), Pascal Tokatlian (le messager), ainsi que six enfants jouant en alternance les deux fils de Jason et Médée. Représentations à Marseille (après le Festival d'Avignon) du 22 novembre au 3 décembre 2000, théâtre du Gymnase.

La traduction est d'une fidélité rigoureuse : on connaît le travail accompli par Pierre Judet de la Combe avec Jean Bollack sur l'*Agamemnon* d'Eschyle. La traduction de *Médée* part des mêmes exigences. Les deux traducteurs s'expriment sans ambiguïté dans les pages de présentation : « Pour mieux comprendre ce drame aussi complexe dans ses mots, il nous fallait évidemment revenir à un examen continu de la lettre grecque et avoir un œil critique sur les éditions actuelles du texte, qui ont tendance, en modifiant la version transmise par les manuscrits anciens, à gommer les écarts de l'expression avec les règles convenues de la tragédie ancienne (notamment en supprimant les nombreuses répétitions de vers) ». J'adhère absolument à ces principes. Le traducteur d'un texte ancien, lorsqu'il se trouve devant une difficulté, ne doit pas broncher devant l'obstacle et prétendre (en se convaincant lui-même) que le moine copiste était distrait ou peu consciencieux. Cette attitude n'est manifestement pas celle de Myrto Gondicas et de Pierre Judet de la Combe. À cette fidélité s'ajoute la sagesse de la mise en scène. Le décor est sobre, les vêtements sont atemporels. À juste titre Jacques Lassalle a refusé le modernisme anachronique et choisi la simplicité, de sorte que l'attention se porte sur l'essentiel, action, texte, jeu des acteurs.

Ceux-ci sont bien dirigés. C'est avec nostalgie qu'on retrouve, quarante-deux ans après, Emmanuelle Riva, l'héroïne d'un film devenu lui-même mythique, *Hiroshima, mon amour*. On admire la maîtrise des tout jeunes enfants. J'ai tout particulièrement apprécié le jeu de Jean-Quentin Châtelain, qui interprète Jason. Il campe un personnage à la limite du ridicule, cherchant ses mots, parlant d'un ton lent, pénétré, satisfait, dogmatique. Il paraît que, lors de représentations précédentes, l'acteur a été sifflé. A tort : c'est lui qui a raison. Il faut le dire nettement : le Jason d'Euripide est médiocre, arriviste, ingrat, parjure, goujat, sophiste (au point, sans doute, de se convaincre lui-même), cynique, et il se sert des femmes pour sauver sa peau (Médée) ou réaliser ses ambitions (Glaukè/ Créüse), proche en cela d'individus que je ne nommerai pas ici mais dont le nom commence comme celui du Macintosh avec lequel j'écris ce compte rendu. Comment pourrait-on prendre au sérieux un personnage qui déclare : « De quelque façon que tu m'aies servi, je ne m'en plains pas » (vers 533), ou encore : « Les mortels devraient avoir des enfants par quelque autre voie, sans qu'il existât de femmes ; et ainsi les humains ne connaîtraient point de maux » (vers 573-575) ? Le seul point par lequel on puisse entrer en sympathie avec lui est son amour pour ses enfants. Médée l'a fort bien compris. Par là elle le tient, par là elle le fera souffrir atrocement, par là elle anéantira sa race.

En revanche j'ai été un peu déçu par l'interprétation d'Isabelle Huppert. Quand j'ai appris qu'elle allait jouer le rôle de Médée, j'ai pensé qu'après avoir joué si souvent les hystériques et les folles criminelles elle allait être parfaite. Dès *les valseuses* de Bertrand Blier, en 1974, le personnage est en place avec cette adolescente qui, devant ses parents ahuris, hébétés, part avec deux voyous pour perdre son pucelage ; cela continue avec *Sauve qui peut (la vie)* de Godard, en 1979, et surtout avec Claude Chabrol : *Violette Nozière, Madame Bovary, la cérémonie, merci pour le chocolat...* Eh bien non. Malgré ce superbe curriculum vitæ Isabelle Huppert passe à côté du rôle. C'est en lisant dans le programme, après la représentation, les extraits d'une interview donnée par l'actrice à Fabienne Pascaud pour l'hebdomadaire *Télérama* que j'ai compris d'où venait mon insatisfaction. À la question « qui est Médée ? » Isabelle Huppert répond : « Avant tout une femme qui souffre. Et beaucoup de femmes à la fois. Une femme-enfant et une redoutable séductrice, une manipulatrice absolue car d'une sincérité totale, un être qui peut se délecter avec humilité de sa propre douleur...une femme entre culpabilité et innocence. Une femme à la frontière ».

C'est un portrait qui me semble réducteur. Médée n'est pas seulement une femme : elle est humaine *et* divine. Jason est seulement humain, tandis que Médée a du sang divin dans les veines. Fille d'Aiétès, elle est donc petite-fille d'Hélios, le Soleil, et par là elle s'élève infiniment au-dessus de Jason. Dans la représentation de 431 av. J.-C. cette part divine de Médée se révélait de façon éclatante par son apparition sur le *théologeion* (l'endroit d'où parlent les dieux), constitué en l'occurrence par le toit du palais royal. Elle était montée sur le char de dragons ailés appartenant à son ancêtre divin, et elle écrasait de toute sa grandeur maléfique le misérable humain accablé de douleur et impuissant, réduit à néant, tout en bas, devant la porte du palais. Le metteur en scène Jacques Lassalle commet une erreur semblable en plaçant Médée sur le même plan horizontal que Jason et en refusant la verticalité du *théologeion*. Une partie du sens est perdue. Il n'empêche que cette *Médée* constitue un spectacle de qualité, qui méritait pleinement l'honneur d'être joué dans la Cour du Palais des Papes d'Avignon et de continuer ensuite sa carrière à travers la France.

Alain MOREAU

L'ORESTIE, D'ESCHYLE

L'*Orestie* d'ESCHYLE. Mise en scène Georges Lavaudant. Texte français Daniel Loayza. Décor Georges Lavaudant et Isabelle Neveux. Costumes Brigitte Tribouilloy. Lumières Georges Lavaudant et Luc Tramier. Son Jean-François Herqué. Production Odéon. Théâtre de l'Europe. Théâtre des Salins. Scène nationale de Martigues, octobre 2000.

Il s'agit du spectacle représenté à Paris il y a quelques mois. Heureux Martégaux dotés, en bordure d'un canal conduisant à l'étang de Berre, d'un théâtre magnifique dans lequel presque chaque semaine, du début de l'automne jusqu'à l'approche de l'été, on représente une sélection des meilleurs spectacles : pièces, opéras, danse, concerts dans les genres les plus divers. Exemple parfait d'une politique culturelle intelligente. Parmi les plus belles réussites on comptera sans aucun doute cette *Orestie* d'Eschyle dans la mise en scène de Georges Lavaudant. On peut difficilement juger de la qualité d'une traduction quand on assiste à un spectacle. Il

n'empêche que j'ai été sensible à la fidélité du travail de Daniel Loayza et à des bonheurs d'écriture, comme aux vers 209-210 $\mu\iota\acute{\alpha}\iota\nu\omega\nu$ [παρθενο] σφάγοισιν ῥεῖθροις rendu par « le sanglant ruisseau de la souillure » ; une allitération des liquides et des sifflantes qui rend parfaitement le ruissellement du sang d'Iphigénie sacrifiée. Un ruissellement qui vient grossir le fleuve du sang répandu tout au long de l'histoire de la race des Atrides : sang d'Oinomaos, sang des enfants de Thyeste, sang d'Atrée et, après le sacrifice d'Iphigénie mais avant les événements qui vont se dérouler sous nos yeux, sang des soldats achéens et troyens, sang de la population troyenne, en attendant les meurtres d'Agamemnon et de Cassandre, puis d'Égisthe et de Clytemnestre.

Il était difficile de reproduire les conditions d'un spectacle à Athènes au V^e siècle av. J.-C., et notamment en ce qui concerne la place accordée au chœur. Cette difficulté est résolue intelligemment. Un coryphée et un choreute pour les deux premières pièces ; un coryphée et deux choreutes pour la troisième. La parole l'emporte sur le chant. Le spectacle y perd mais sans doute la compréhension y gagne-t-elle. Une caractéristique de la dramaturgie antique, l'acteur qui joue deux ou plusieurs personnages, est respectée dans la première pièce grâce à Frédéric Borie, guetteur attendant le signal de feu annonciateur de la victoire, avant de se métamorphoser en Égisthe promis à la mort. Les autres changements de personnages se font d'une pièce à l'autre : Hervé Briaux, le héraut, devient Pylade dans *les Choéphores*, puis le Coryphée dans *les Euménides*. Marie-Paule Trystram, Cassandre dans *Agamemnon*, se métamorphose en nourrice dans *les Choéphores*, ce qui révèle un grand art de l'adaptation : on ne peut pas dire que les personnages appartiennent au même registre théâtral... Philippe Morier-Genoud est choreute dans *Agamemnon* et Apollon dans *les Euménides*. Gilles Arbona, comme Hervé Briaux, apparaît dans les trois pièces : il est successivement Agamemnon, esclave et choreute. La fidélité aux conditions de représentation dans la Grèce antique est éclatante, en tout cas, dans le pari du metteur en scène : donner les trois pièces dans un même spectacle et placer ainsi les Martégaux et leurs voisins marseillais et aixois dans les conditions de l'Athénien du V^e siècle av. J.-C. Pari tenu : 1h30 pour *Agamemnon*, 1h10 pour *les Choéphores*, 1h pour *les Euménides*, avec deux entractes de 20 minutes. Pas un instant de lassitude, grâce à la qualité de la représentation.

Que choisir, parmi les beautés de ce spectacle, sans être injuste ? Retenons la présence de Christiane Cohendy dans le rôle écrasant de

Clytemnestre. La beauté et la fragilité de Marie-Paule Trystram incarnant, avec Cassandre, le malheur d'une femme, coupable certes (puisqu'elle n'a pas respecté la promesse faite à Apollon), mais si cruellement châtiée, symbole de la destruction de la famille de Priam et du peuple troyen. La marche d'Agamemnon sur le tapis rouge, symbole de sa démesure (il foule aux pieds un objet sacré réservé aux dieux) et chemin de sang, puisqu'au bout de la route il y a la baignoire sanglante où gît le corps troué par l'épée de la reine ; moment attendu, à l'effet spectaculaire garanti, certes, mais que le metteur en scène a parfaitement réussi. La mise en spectacle du cratère du Louvre qui représente Oreste assis sur l'autel du sanctuaire d'Apollon à Delphes, le dos appuyé contre l'omphalos, tandis que le dieu répand sur sa tête le sang d'un porcelet, symbole de purification et de renaissance, en présence d'Artémis, de l'ombre de Clytemnestre et des Érinyes endormies. Le traitement ingénieux du procès et du vote. Enfin la séquence cinématographique de la fin, qui fait passer un souffle épique sur cette tragédie.

Il est bon, quand on a subi tant de pastiches ringards de l'*Antigone* d'Anouilh avec des Hippolytes tout nus en train de prendre une douche ou des Agamemnons enfermés dans une cage, de goûter le bonheur d'une mise en scène de Georges Lavaudant ou d'Andonis Vouyoucas. Ajoutons enfin le réconfort éprouvé par le spécialiste de la tragédie grecque quand il voit, dans une ville qui n'est pourtant pas une ville universitaire, une salle emplie d'un public jeune et enthousiaste applaudissant à tout rompre une trilogie composée il y a près de deux mille cinq cents ans.

Alain MOREAU

L'ORESTIE D'ESCHYLE

La trilogie d'Eschyle a trouvé en Georges Lavaudant un remarquable interprète. C'est en effet une œuvre épurée que ce dernier est parvenu à mettre en scène.

Le décor est simple et sobre, se limitant à une cage de scène tendue de gris, un sol sablonneux où s'enterrent au fil des mots les éléments du décor qui différencient chacune des pièces de la trilogie entre elles. Ainsi, une banderole de fanions vient-elle souligner ici la victoire

d'Agamemnon alors qu'un peu plus tard dans les *Choéphores* ce sont un tombeau et un cyprès qui viennent annoncer sa mort.

Les personnages sont fortement dessinés et remarquablement interprétés par des acteurs qui semblent n'exister que pour leur rôle. Clytemnestre, par exemple règne en souveraine sur cette trilogie, et ce, quel que soit son rôle : femme dominatrice et perfide dans l'*Agamemnon*, victime dans les *Choéphores*, ou fantôme dans les *Euménides*, Electre est digne d'être sa fille tant la haine et la rancœur palpables dans son personnage sont dominées par une logique implacable, seule susceptible de mener à bien sa vengeance. Athéna, enfin assoit cette suprématie féminine par son charme et sa ruse qui viennent à bout des horribles Erinyes. Les acteurs masculins ne sont toutefois pas en reste dans cette mise en scène et le public a d'ailleurs su apprécier les performances de Patrick Pineau dans le rôle d'Oreste ou de Philippe Moreer-Genoud dans celui d'Apollon même si leur prestation dénotait parfois un manque de dynamisme.

Mais la réussite de l'*Orestie* s'explique sans doute avant tout par la netteté des échanges qui sont à la fois décisifs et incisifs, justes et beaux, grâce notamment au texte traduit par Daniel Loayza, tout à la fois distant et percutant. Le spectateur tombait inévitablement sous le charme des mots que la mise en scène, d'ailleurs pauvre en effets sonores, laissait retentir sur l'immense scène du théâtre de l'Odéon.

Ainsi Georges Lavaudant a-t-il réalisé avec l'*Orestie* un spectacle pur et sobre, grandiose et solennel même si, dans la dernière partie de la trilogie, les *Euménides*, il laisse davantage libre-cours à sa passion pour l'hybride et le baroque. À travers la séquence cinématographique qui clôt le spectacle sur des images de théâtres en ruines visités par des touristes, le metteur en scène choisit de nous livrer son message : Voici le lieu où se réfléchissent les origines du théâtre, espace qui a également vu naître l'idée de justice. Le metteur en scène place ainsi son *Orestie* au croisement d'un présent d'actualité et d'un illustre héritage.

LES PERSES

C'est dans un décor abstrait composé de neuf stèles de forme cubique faites de bois et de plexiglas qu'Olivier Werner a choisi de raconter la tragédie des *Perses*. Là, dans une atmosphère froide, âcre et sévère) évoluent des personnages marqués par les coups du sort.

Les cinq choreutes sont, en effet, dans cette mise en scène résolument moderne, des archivistes, des gardiens de musée qui

comptent, répertorient et entretiennent le souvenir de leurs courageux ancêtres, morts pour leur empire des années auparavant. Leur uniforme bleu simple et sobre les apparente bien à des fonctionnaires quant à la chorégraphie rigoureuse et répétitive qu'ils effectuent sans cesse, elle démontre bien le soucis, la rigueur qu'ils mettent à leur tâche et traduit superbement leur obsession. Les membres du chœur en effet, ne peuvent dans cette mise en scène se libérer du passé au contraire, ce-dernier est si fortement imprégné en eux qu'ils se laissent subjugués par lui... pour notre plus grand bonheur.

C'est à une telle descente dans les abysses de la conscience de chacun de ces personnages qu'Olivier Werner nous convie : Les héros tragiques, la reine Atossa, Darios et Xerxès sont alors des spectres animés, des constructions mentales du chœur qui nous donnent à voir la tragique fin du peuple perse.

Cette fantasmagorie sur le texte d'Eschyle est avant tout servie par une langue poétique résultant de la traduction par Myrto Gondicas et Pierre Judet de la Combe de l'original eschyléen. Cette parole fluide et envoûtante épouse à merveille les rythmes de la mise en scène : les neuf stèles en effet circulent sur le plateau au gré des méandres du texte tandis que la chorégraphie du chœur semble inspirée du rythme et de la scansion des vers et que la voix chaude et réconfortante de la reine Atossa s'emploie à séduire les puissances obscures.

Elle est aussi rendue possible par les prestations des acteurs certes très inégales mais parfois très réussies. Ainsi en est-il du final où surgit sur scène un Xerxès ivre de violence, d'amertume et de haine. L'éclatement de sa stèle dans un fracas amplifié par une bande sonore confère à cette scène une réelle ampleur tragique et opère une véritable catharsis.

Cette mise en scène moderne et atypique, si elle a déjoué toutes nos attentes sur la tragédie attique, méritait toutefois d'être vue en ce qu'elle propose une autre façon de mettre en scène l'antique et donc une autre manière de le percevoir.

Sandra RIVIÈRE



Le Cri d'Antigone
tiré du roman 'Antigone'
de l'écrivain belge Henry BAUCHAU
Mise en scène de Valérie CORDY
Salle de l'Eden à Charleroi en janvier 1999
(Compagnie du Solestre - Bruxelles)

© Alice PIEMME / AML
GSM 0477/265.483
ARCHIVES & MUSÉE DE LA LITTÉRATURE
BIBLIOTHÈQUE ROYALE ALBERT 1ER
Bld. de l'Empereur - 4 - 1000 Bruxelles
Tél. : 02/519.55.75. - Fax. : 02/519.55.83
PIEMME/SOFAM
Mentions obligatoires

Fig.4 Document communiqué par
Chr. THIBERT

COMPTES RENDUS

• ESCHYLE. *Les Perses*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, Classiques en poche (collection dirigée par Hélène Monsacré). Texte établi et traduit par Paul Mazon (édition revue et corrigée par Jean Irigoin, 13^e tirage, 1995).

On ne dira rien de l'édition du texte et de la traduction, œuvre de Mazon, qui existent depuis maintenant trois quarts de siècle. Le travail du grand helléniste garde tout son intérêt. Le texte d'Eschyle est d'ailleurs bien conservé (ou restauré avec soin par les grands humanistes du XVI^e et du XVII^e siècles). Il y a fort peu de *cruces* (vers 675-677) et de passages conjecturaux. Même la lacune que Mazon suppose entre les vers 484 et 485 n'est pas du tout assurée. Comme le montre Philippe Brunet on peut très bien comprendre le texte en son état : « Nous autres, à bout de souffle, nous arrivons à passer ».

En revanche l'introduction et les notes ont été changées. Elles ont été rédigées par Ph. Brunet. Par rapport à l'ancien travail de Mazon l'introduction comporte des éléments nouveaux. Ph. Brunet souligne à juste titre que dans leurs tragédies Phrynichos (dans la mesure où nous pouvons nous faire une idée de son œuvre à travers les témoignages et les fragments) et Eschyle « s'assimilent les qualités du barbare, apprennent à mieux le connaître ». « Cette connaissance de l'Autre passe par la reconnaissance de sa valeur ». Sur ce point ils n'ont pas le même regard qu'Hérodote, qui privilégie l'exotisme, les curiosités. En cela les deux dramaturges sont à l'unisson des politiques : « On est...frappé par les hommages à l'ennemi qui eurent lieu après les batailles de la part de Thémistocle et de Pausanias ». Il y eut même, semble-t-il, une véritable « Persomanie » : la tente de Xerxès aurait servi de modèle pour bâtir le toit de l'Odéon et, au IV^e

siècle, le Macédonien hellénisé Alexandre, devenu Grand Roi à la place du Grand Roi, reprend et réalise les rêves de conquête de Darios et de Xerxès.

Connaissant l'intérêt manifesté par Ph. Brunet pour toutes les recherches sur le rythme et la métrique, on ne s'étonnera pas du soin apporté à l'examen de la prosodie des *Perses* : les longues sont marquées dans le texte, les notes comportent de nombreux éclaircissements sur les différents mètres des passages lyriques. La mise en scène est également étudiée avec soin. À la différence de Mazon, Ph. Brunet, suivant O. Taplin (et je suis d'accord avec eux), pense que dans l'*exodos* Xerxès arrive non en char, mais à pied : le dramaturge a certainement souligné la déchéance et le pathétique.

L'ouvrage s'achève par des appendices utiles : extraits d'Hérodote, une carte, repères chronologiques. La bibliographie est très solide (ajouter : *Eschili, I Persiani, a cura di Luigi Belloni*, Milano, Vita e Pensiera, 1988, excellente édition avec traduction en italien et riche commentaire, ainsi que *Esquilo, Tragedias, I Los Persas*, introduction, texte accompagné d'une traduction en espagnol par Mercedes Vélchez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, avec une très bonne introduction générale).

Cette nouvelle présentation des *Perses* constituera un très bon outil de travail pour les enseignants et les étudiants. Le prix attractif de 39 F devrait inciter ceux-ci à abandonner le catastrophique photocopiage.

Alain MOREAU

• Corinne COULET, *Le théâtre grec*, coll. « Lettres 128 », Paris, Nathan, 1996.

Ce petit livre de 128 pages est publié dans une collection « conçue en priorité pour les étudiants du premier cycle universitaire [qui] propose des manuels de synthèse des connaissances et une gamme d'ouvrages de référence, de méthodologie, d'entraînement ». Peut-on dire qu'il répond à cette ambition et rendra service à des étudiants qui sont en 1^{re} ou 2^e année de Faculté ? Il me semble que, malheureusement, la réponse est négative car il comporte trop d'approximations et même d'erreurs graves. Seuls les chapitres 3, 4, et 5 (la réception des pièces à la période classique, la mise en scène

et les acteurs, de la période hellénistique à la fin du théâtre grec), me paraissent atteindre ce but. Je n'en dirai pas autant du reste.

La bibliographie d'Eschyle est très incomplète et ignore la quasi totalité des ouvrages de synthèse en français sur la question. Dans la bibliographie de Sophocle manque le *seul* livre important publié en français depuis un quart de siècle, celui d'Albert Machin, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Québec, Serge Fleury éditeur, 1981. Sur Euripide il y a en français un livre fondamental, celui de Rachel Aéliou, *Euripide héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, 2 tomes. Il est absent. Laissons de côté les fautes d'orthographe sur les noms de Delebecque et de Goossens et passons à Aristophane. La bibliographie française de l'A. s'arrête avec Jean-Claude Carrière, *Le Carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Annales littéraires de l'Univ. de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1979 et ignore Pascal Thiery, *Aristophane : Fiction et Dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986. Et les fragments ? Pour les fragments tragiques l'A. en est resté à Nauck, dont la dernière édition a été publiée à Hildesheim en 1964, mais dont la 2^e édition remonte à 1888 et les débuts...à 1849. Il ne connaît pas la monumentale édition de Snell/Kannicht/ Radt commencée en 1977 et publiée à Göttingen chez Vandenhoeck & Ruprecht. Les fragments comiques ne sont pas mieux traités : l'A. ignore tout des *Pœtæ Comici Græci* de R. Kassel et C. Austin, Berlin, De Gruyter, 1983 ss. qui comportent déjà cinq volumes et s'en tient à Kock 1880. Pourquoi ne pas remonter au père Brumoy ?

Les erreurs et approximations commencent dès la table des matières, placée au début de l'ouvrage. On y apprend qu'Eschyle est mort en 426 av. J.-C., ce qui lui fait une longévité de 99 années. Isocrate est battu d'une longueur. Simple coquille puisque, p. 40, la date réelle, 456, est indiquée. Mais il est fâcheux de commencer un livre par une bourde. Les fautes d'orthographe et de ponctuation sont nombreuses : le 2^e h de Phrynichos est oublié, de même que celui de Chrysothémis ; Diphile devient *Diphyle ; le i et le y sont inversés dans le mot diptyque ; Thétis se métamorphose en *Thétys. Les virgules sont parfois aléatoires et l'A. est allergique aux traits d'union : *arrière petits-fils, *quelques unes, *toute puissance, *vingt et un, * Quatre Cents...Il y a des expressions curieuses : à propos d'*Œdipe Roi* : « La première rencontre a lieu avec le devin Tirésias, dont les propos sont *éprouvants (sic)* ».

Les connaissances sur l'histoire de la critique sont sommaires. On lit p. 45 à propos de *Prométhée enchaîné* : « Cette dernière pièce

a posé aux savants de nombreux problèmes : problème d'authenticité d'abord, puisqu'*on a longtemps pensé* qu'elle n'était pas d'Eschyle ». C'est une erreur. Les Anciens ne remettaient pas en question l'authenticité. Ni aucun critique jusqu'à R. Westphal en 1857 et 1869. L'hypothèse est reprise par A. Gercke en 1911 et il faut attendre W. Schmid en 1929 et 1940 pour lui apporter un peu de consistance. L'idée reste très minoritaire jusqu'à la thèse de M. Griffith en 1977 (mais son commentaire de 1983 est très modéré). On la retrouve chez M.L. West dans son édition de 1990, rééditée en 1998. La remise en question de l'authenticité de cette tragédie n'est donc pas une idée ancienne, mais une idée récente (que, personnellement, par ailleurs, je trouve plus que contestable).

Le chapitre intitulé *Les Familles Tragiques* révèle une connaissance pour le moins sommaire de la mythologie : p. 113, Atrée et Aeropé n'ont plus que deux enfants, Agamemnon et Ménélas. Qu'est devenue leur malheureuse sœur, Anaxibie ? Sans Anaxibie, il n'y a plus de Strophios (son époux), de Pylade (son fils) et la vengeance d'Oreste, avec toutes les tragédies qui la mettent en scène, disparaît. Encore moins chanceux qu'Atrée, Agamemnon perd trois de ses filles. Le couple Agamemnon-Clytemenestre n'a plus que trois enfants : Électre, Iphigénie et Oreste. Admettons que l'A. ait délibérément fait l'impasse sur Iphimède et Iphianassa, qui ne jouent aucun rôle dans les tragédies. Mais Chrysothémis ? L'A. n'aurait-il pas lu l'*Électre* de Sophocle ? On est étonné d'apprendre que les quatre enfants d'Œdipe et de Jocaste sont **Électre**, Antigone, Étéocle et Polynice. Que devient la malheureuse Ismène ? C'est encore une bourde. Mais cela commence à faire beaucoup pour 128 pages... On lit p. 43, à propos des *Perses* : « Comme Homère, l'auteur raconte une bataille dans le vers épique par excellence, l'hexamètre dactylique ». Un instant, on est saisi de stupeur : toutes les certitudes vacillent. Mais c'est tout simplement une énormité. L'A. ne sait pas qu'Homère et les Tragiques n'utilisent pas les mêmes mètres.

Enfin, *last but not least*, p. 115 : « Laïos a été victime d'une malédiction, sans doute parce qu'à la cour de Pélopos, il enleva *la fille* de son hôte ». Il ne s'agit pas de **la fille**, mais **du fils**. Laïos enlève Chrysippe parce qu'il le désire. Il est ainsi le fondateur de l'amour homosexuel. Chrysippe, de honte, se tue et Pélopos maudit l'hôte scélérat. Et c'est pourquoi Apollon interdit à Laïos d'avoir des enfants. Ses relations avec son épouse seront aussi stériles que les relations dites contre nature. Dans la mythologie on est toujours puni par où l'on a péché. Sans ce péché originel il n'y a plus

d'histoire d'Œdipe, plus de frères ennemis, plus d'Épigones et six des tragédies conservées disparaissent.

À la fin de son ouvrage l'A. écrit avec ingénuité : « Il n'existait pas...depuis le livre d'Octave Navarre datant du début du siècle, de synthèse en français sur le théâtre dans son ensemble, jusqu'à la parution simultanée (et sans concertation) du présent ouvrage et de celui de P. Demont et A. Lebeau ». Il vaudrait mieux ne pas susciter une comparaison qui pourrait être écrasante. Corinne Coulet a publié en 1992 un article sur Hérodote dans la *Revue des Études Grecques*. Il aurait été préférable qu'elle demeurât dans son champ de compétence. Considérons la petite chose publiée chez Nathan comme un accident de parcours et oublions-la, au plus vite.

Alain MOREAU

• HROTSVITA, *Théâtre*, Texte établi, traduit et commenté par Monique Goulet, Paris, Les Belles Lettres, 1999 ; CXXXVII-300 p. (Collection « A.L.M.A. »).

Si les chercheurs de langue allemande et, dans une moindre mesure, anglaise et italienne ont beaucoup écrit sur Hrotsvita, la recherche française était quasiment restée muette durant tout le XX^e siècle. On ne peut donc d'emblée que féliciter M. Goulet d'avoir enfin rompu ce silence, juste avant le passage à l'an 2000, en donnant au public français une nouvelle édition et traduction des drames de la première poétesse allemande.

Née, entre 930 et 935, dans une grande famille saxonne, Hrotsvita écrivit toute son œuvre (qui ne comporte pas que les drames édités ici) dans l'abbaye de Gandersheim, un établissement de dames nobles de la Saxe placé sous l'autorité de la dynastie impériale ottonienne. Il s'agit donc d'une œuvre qui appartient à la fois à la culture monastique et à la littérature « courtesane ».

Les intentions des six pièces dialoguées, que l'on appelle communément *Dramata*, (*Gallicanus*, *Dulcitius*, *Calimachus*, *Abraham*, *Pafnutius*, *Sapientia*) sont expliquées par l'auteur même dans sa préface : elle s'est inspirée des six pièces de Térence qu'elle a voulu remplacer par six drames chrétiens, afin d'exalter non plus « les honteuses impudicités des femmes lascives », mais « la glorieuse chasteté des vierges chrétiennes ». Térence, que l'on ne retrouve chez Hrotsvita qu'au prix d'un examen attentif, a donc servi de point de

départ, mais la matière des intrigues est tirée de passionnaires, de légendiers et de *Vies* des Pères du désert.

Cette œuvre, qui constitue le premier « théâtre » médiéval, ne semble pourtant pas avoir exercé une quelconque influence sur les débuts du théâtre religieux médiéval et est demeurée inconnue jusqu'aux dernières années du XV^e siècle, où elle fut redécouverte par l'humaniste Conrad Celtis, qui en donna en 1501 la première édition, une édition illustrée de deux gravures sur bois d'A. Dürer et de six autres de W. Traut ! Cette parution devait faire sensation et donner à l'humanisme allemand sa première poétesse nationale, une poétesse dans laquelle les Allemands virent un trait d'union germanique entre l'Antiquité et les temps modernes. Si le théâtre de Hrotsvita est ensuite oublié pendant deux siècles, il resurgit au XIX^e pour devenir une des grandes questions de la littérature occidentale, soulevant les passions que ce soit du côté de ceux qui le portent aux nues, comme F. Villemain ou Ch. Magnin, ou de ceux qui dénoncent son intransigeance et son inhumanité, comme H. Rolland de Villarceaux. Au XX^e siècle, la passion suscitée par les élans romantiques du XIX^e se dissipa, mais Hrotsvita n'en resta pas moins, en dehors de la France, un terrain de recherche fécond et l'on s'attacha notamment à la situer dans l'histoire de la dramaturgie, certains n'hésitant pas à la comparer avec B. Brecht, tenant du « théâtre didactique » (B. Nagel) ou encore avec A. Artaud, promoteur d'un « théâtre de la cruauté » (P. Dronke). Elle est enfin devenue un objet d'attention pour les féministes, surtout aux États-Unis, où Rita Mae Brown, qui fit scandale dans les années 1980 en publiant son plaidoyer pour l'homosexualité féministe *Rubyfruit Jungle*, a traduit ses *Drames* en 1979. Comme l'écrit M. Goulet, « Hrotsvita de Gandersheim reste donc bien vivante, à la fois comme objet de recherche universitaire et comme symbole, au service de causes assez diverses pour qu'elles lui assurent la pérennité » (p. XLIX).

On ose espérer aussi que ce volume contribuera à relancer en France l'intérêt pour un témoin majeur de la littérature féminine du moyen âge. La longue et minutieuse introduction fait le point de la recherche avec beaucoup d'érudition, fait revivre le milieu monastique dont l'œuvre est issue et donne une présentation détaillée des drames (genre et fonction littéraire ; sources hagiographiques et *retractatio* ; réminiscences littéraires ; langue). M. Goulet a le mérite de montrer qu'il faut renoncer à la « séduisante hypothèse d'une Hrotsvita trait d'union entre le théâtre antique et le théâtre moderne » (p. LXI), puisque ses drames ont été composés uniquement pour la

lecture, mais si la poétesse saxonne est une imitatrice et non une novatrice, elle a eu l'originalité, comme le souligne justement l'auteur, d'employer de façon continue dans des dialogues dramatiques la prose rimée dont l'usage était encore relativement modéré dans son univers culturel et de créer ainsi une synthèse très personnelle « des trois sources d'inspiration que sont l'antiquité profane, l'antiquité chrétienne et la vie contemporaine » (p. XXVII).

L'édition du texte repose sur un appareil critique positif, clair, précis et qui a l'avantage, en raison de la rareté des témoins, de faire état de toutes les variantes, même aberrantes, ainsi que des corrections rejetées de Winterfeld et de Strecker ; les passages les plus difficiles sont en outre discutés dans l'introduction (p. CIX-CXVIII). Le sens critique de l'éditeur est évident et j'avoue ne m'être interrogé sur ses choix qu'à de rares occasions : ainsi en *Cal.* IX, 16, il me semble que le choix de la correction de C contre celle de M2 contredit les principes adoptés p. CVIII ; en *Pafn* I, 4, la correction de *uotum* en *nutum* est à mon sens inutile, tout comme celle de *uultu* en *cultu* en *Abr.* VI, 1.

La traduction est une traduction en prose ordinaire, mais dans laquelle M. Goulet a usé, un peu plus que dans la prose usuelle, de l'assonance, de l'allitération, du parallélisme et de l'isosyllabisme, afin de faire sentir qu'elle traduit une « prose d'art » d'une complexité et d'une virtuosité parfois très grandes. Il s'agit néanmoins d'une traduction universitaire, extrêmement fidèle au texte, mais dans laquelle une partie de l'élégance du modèle a su néanmoins passer.

Ce nouveau volume de la collection des auteurs latins du moyen âge est un travail qui fait honneur à la philologie médiolatine et qui devrait retenir l'intérêt des médiévistes, mais aussi celui des passionnés de théâtre antique et des amateurs de la comédie latine. Ils trouveront en effet ici, derrière un genre nouveau, celui du dialogue hagiographique en prose rimée, un curieux « anti-Térence », comme l'appelle Brunhölzl, à condition bien sûr d'avoir l'ouverture d'esprit d'un Conrad Celtis ou d'un Anatole France (qui s'inspira du *Pafnuce* de Hrosvita pour écrire son récit *Thaïs*, futur livret de l'opéra de Massenet).

Jean MEYERS

• David WILES, *Greek Theatre Performance : An Introduction*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2000, 243 p., ISBN 0 521 64857 2. Prix : £ 12,95 (US\$ 19,95).

« Le siècle qui commence a-t-il besoin d'une nouvelle introduction au théâtre grec ? » se demande D. Wiles en ouverture de son livre. La question est d'autant plus légitime que la publication de cet ouvrage suit de peu celle du *Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Camb. Univ. Press, 1997), dans lequel P. Easterling met à contribution d'excellents spécialistes de littérature grecque pour dresser un bilan aussi complet que possible de la recherche sur la tragédie : on y traite des aspects historiques et sociaux du théâtre, comme des problématiques les plus récentes soulevées par l'interprétation et la réception des pièces elles-mêmes.

De fait, l'helléniste qui commence le livre de Wiles peut se sentir gêné de la manière dont l'auteur présente, dans les quatre premiers chapitres, la mythologie, la religion, la cité, la société qui servent de cadre au théâtre athénien : ses efforts de vulgarisation, destinés en priorité à des étudiants spécialistes de théâtre mais peu férus de grec et de culture antique, le conduisent à user d'affirmations générales parfois simplistes, parfois même contestables, et à occulter nombre de problèmes. Le contraste est frappant avec les remarques qui, au sein de chaque chapitre, abordent la relation entre le théâtre grec et son contexte historique du point de vue des metteurs en scène contemporains confrontés aux pièces d'Eschyle ou d'Aristophane. Les interrogations, les incertitudes des historiens et des philologues, passées sous silence lorsque Wiles rend compte du résultat de leurs travaux, resurgissent de manière urgente, concrète, quand il analyse les choix opérés lors de différentes représentations des pièces antiques. Peu à peu, la force de ce point de vue s'impose, et cette reconstruction subjective de l'histoire du théâtre grec, fondée sur les conceptions et les problèmes propres aux artistes du XX^e siècle, fait oublier les défauts de l'exposé général. Certes, on pourra s'amuser du sacrifice consenti à la mode des *women studies* au chapitre 4 : là où l'on attendrait une réflexion générale sur les liens entre théâtre et société (à l'image du chapitre précédent, qui traite des relations avec le politique), l'auteur se concentre exclusivement sur la représentation des femmes. On comprend mieux toutefois ce qui apparaît, à première vue, comme un déséquilibre dans l'architecture du livre lorsqu'on lit les paragraphes concernant l'adaptation du théâtre grec par les artistes féministes de notre temps. Aux yeux de Wiles, c'est, par exemple, la réflexion d'Hélène Cixous et d'Ariane

Mnouchkine sur le langage du corps féminin qui leur permet de s'affranchir du texte d'Eschyle pour retrouver la plénitude de son théâtre.

Se libérer de l'obsession du texte, c'est précisément à cela qu'invite Wiles en mettant le moment de la représentation au centre de son livre, et c'est en cela que son ouvrage, malgré ses faiblesses, constitue une lecture salutaire pour les spécialistes de littérature antique. Les chapitres 5 à 7, consacrés successivement à l'espace scénique, aux *performers* – ce mot intraduisible qui désigne toutes les personnes (les acteurs, le chœur, les musiciens, et d'une certaine façon la cité toute entière) réunies et impliquées dans la représentation –, et seulement enfin à l'auteur, obligent à se concentrer sur l'essence du théâtre, sur l'échange particulier qui se produit entre le public athénien et ses concitoyens masqués qui dansent et chantent devant lui. Les discussions austères sur le nombre de membres d'un chœur, sur la métrique, sur l'existence d'une scène pour les acteurs, etc., sont certes examinées, mais l'accent porte sur leurs conséquences scéniques ou chorégraphiques. Tout en tenant compte des données de l'archéologie et de la philologie, Wiles se fonde pour l'essentiel sur les expériences menées par ses contemporains, et c'est là son atout principal. Avec ses compétences et sa sensibilité d'amoureux du théâtre, il parvient à rendre chair aux chœurs tragiques, à animer les ombres que le soleil projetait sur les gradins de l'Acropole, à rendre palpable l'émotion que pouvaient éprouver les Athéniens réunis pour des spectacles faisant appel à tous leurs sens. Écartant le fantôme d'Aristote, il ramène l'helléniste au cœur du problème, à ces instants fugaces, insaisissables, où la magie opère. Les réussites et les échecs des metteurs en scène dont il examine le travail lui servent de guide plus sûr que nombre de commentaires érudits pour approcher la réalité toujours fuyante du théâtre antique. La méthode porte incontestablement ses fruits, et séduit par la vitalité qu'elle insuffle aux textes.

Un dernier chapitre consacré à la réception des pièces antiques retrace à grands traits l'histoire de quelques mises en scène marquantes, de la Renaissance à nos jours. Wiles y fait apparaître l'évolution des conceptions que les artistes se sont faites du théâtre grec authentique, les mettant en rapport avec l'apparition de nouvelles préoccupations esthétiques ou politiques, dans un va-et-vient perpétuel entre le passé et le présent. Il livre à cette occasion quelques remarques intéressantes sur les problèmes de traduction et d'adaptation.

En fin de compte, on ressort stimulé de cette lecture, et convaincu que l'interprétation des tragédies et comédies grecques doit se nourrir de la réflexion des gens de théâtre. Certes, on peut regretter que la focalisation de Wiles sur la représentation, cet événement fondamental dans la vie des citoyens athéniens, et sur le contexte démocratique des concours de théâtre, le conduise souvent à réduire la portée des pièces à leur dimension politique. Mais il appartient ensuite à ses lecteurs hellénistes de revenir aux textes et d'en approfondir encore la compréhension, à leur manière propre. L'étude du théâtre antique a tout à gagner à cette collaboration.

Pascale BRILLET

• *Les Tragiques Grecs. ESCHYLE - SOPHOCLE - EURIPIDE.* Théâtre complet avec un choix de fragments. Traduction nouvelle, notices et notes de Victor-Henri Debidour. Édité avec une introduction générale et un dossier sur la tragédie par Paul Demont et Anne Lebeau, Éditions de Fallois, 1999, Le Livre de Poche, La Pochothèque.

Dans le prolongement de leur *Introduction au théâtre grec antique* parue dans le Livre de Poche, Librairie Générale Française, en 1996, Paul Demont et Anne Lebeau publient maintenant, en un seul volume, une traduction de toutes les tragédies conservées d'Eschyle, Sophocle et Euripide, ainsi qu'un certain nombre de fragments. On y trouve successivement une brève introduction générale, un tableau chronologique, la traduction de toutes les tragédies conservées précédée, chaque fois, d'une introduction et d'une brève analyse et suivie de trois à neuf pages de notes. On appréciera particulièrement la traduction des fragments importants d'*Hypsipyle* et *Phaéthon* d'Euripide. Suivent un original classement thématique de fragments plus brefs, une solide bibliographie, un lexique et un index des noms propres. La traduction, savoureuse comme on l'attendait, est de Victor-Henri Debidour. Je ne résisterai pas au plaisir de comparer diverses traductions des vers 424-426 (première moitié) des *Perses*, à partir d'ouvrages pris au hasard dans ma bibliothèque :

τοὶ δ' ὥστε θύνηους ἢ τιν' ἰχθύων βόλον
ἀγαῖσι κωπῶν θραύμασιν τ' ἐρειπίων

ἔπαιον, ἐρράχιζον...

— Bouillet 1865 : Non moins que des thons, des tas de poissons quelconques, avec des avirons brisés, des bancs fracassés, on harponne les malheureux Perses, on les assomme...

— Leconte de Lisle 1872 : À coups d'avirons brisés et de bancs de rameurs les Perses étaient écrasés ou déchirés comme des thons ou d'autres poissons pris au filet...

— Mazon 1931 : Les Grecs, comme s'il s'agissait de thons, de poissons vidés du filet, frappent, assomment, avec des débris de rames, des fragments d'épaves !

— Dreyfus 1967 : Comme des thons ou autres poissons de pêche ils sont frappés, échinés à coups d'épave ou de tronçon de rame...

- Bardollet-Deforge 1975 : Pour eux, c'était comme des thons ou des poissons pris au filet.

Avec des morceaux de rames et des débris broyés ils les frappaient, les échinaient...

- Debidour 1999 : L'ennemi, à grands coups de tronçons d'aviron et de débris d'épaves, assomme et estourbit les nôtres, comme thons ou poissons en madrague...

Toutes ces traductions sont parfaitement honorables et parviennent notamment à évoquer l'écrasement par les sonorités des groupes liquides avec r en seconde position. Bouillet : **brisés, fracassés**. Leconte de Lisle : **brisés, écrasés, autres, pris**. Mazon : **Grecs, frappent, débris, fragments**. Dreyfus : **autres, frappés, tronçon**. Bardollet-Deforge : **pris, débris, broyés, frappaient**. Debidour : **grands, tronçons, débris, nôtres, madrague**. La spécificité de Debidour, c'est d'abord l'explicitation de la comparaison sous-jacente par l'emploi du mot « madrague ». Les Perses sont attirés dans le détroit comme les thons sont piégés par la madrague. Qu'est-ce qu'une madrague ? C'est, nous apprend le dictionnaire, un « Engin de pêche fixe, formé de filets et de pieux, dans lesquels les poissons (des thons principalement) sont conduits, par une sorte de labyrinthe, jusqu'à un enclos, nommé chambre de la mort, où on les capture définitivement en relevant un filet qui en forme le fond ». On trouve des détails sur ce type de pêche chez Pline (IX, 8) qui rapporte comment, sur le territoire de Nemausa (c'est-à-dire Nîmes, en Narbonnaise), les dauphins, abominables collaborateurs, servaient de rabatteurs aux pêcheurs en poussant muges et muets jusqu'à la chambre de mort où ils étaient massacrés. Après quoi les dauphins étaient récompensés avec du pain trempé dans du vin. Ainsi la comparaison réduit-elle les Perses au rang de

bêtes, soulignant le caractère déshumanisant de la guerre. Mais l'horreur de l'animalisation est peut-être plus grande encore qu'il n'apparaît dans cette explication. En effet, d'ordinaire, en Grèce antique, on mettait les thons à mort au moyen d'une lance ou d'un trident. On les embrochait et on se gardait de les tuer en les assommant à coups de rames ou de gaffes, car le risque était grand alors de les abîmer et de les rendre invendables. Cependant il était un cas où, en dépit des dommages que l'on pouvait ainsi provoquer, on pratiquait cette façon de tuer. Il s'agissait de grandes fêtes populaires, comme une sorte de carnaval où le désordre et le gaspillage devenaient la règle d'un jour. Par là se manifeste le caractère sinistre de l'image : le massacre sanglant des Perses est assimilé à une joyeuse fête populaire. On va plus loin dans l'horreur que dans l'épisode des Lestrygons, au chant X de l'*Odyssée*, quand les compagnons d'Ulysse sont harponnés (*peirontes*, vers 124) comme des thons par les Lestrygons. Un spectacle de joie et d'abondance se superpose à un spectacle de deuil. Mais le rire de la fête est douloureux. La cruauté du sarcasme révèle la profondeur de la blessure du narrateur, fidèle messenger du roi Xerxès.

La seconde spécificité du traducteur est la saveur de sa langue, dont on trouve ici un exemple avec l'emploi réjouissant du verbe « estourbir » qui fleure bon son Moyen Âge... même si le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* Robert nous apprend qu'il apparaît en français seulement entre 1815 (Waterloo !) et 1828 (allemand *sterben*, mourir). On pourrait sans doute reprocher à V.H. Debidour de confondre Aristophane et Eschyle et penser que si l'on a le droit d'utiliser le vocabulaire de Rabelais (« Es uns escrabouillait la cervelle... ») ou de Jarry (« Décervelez, tudez, coupez les oneilles... ») pour traduire l'auteur comique, c'est peut-être moins approprié pour l'auteur tragique. Mais la langue de V.H. Debidour est aussi délectable et gouleyante qu'un Pomerol 1959. Il lui sera donc beaucoup pardonné et nous lui recommandons de beaucoup pécher encore.

Alain MOREAU

RÉSUMÉS

• P. YZIQUEL : LE DRAME SATYRIQUE ESCHYLÉEN

L'étude des fragments de quatre drames satyriques d'Eschyle, *Prométhée pyrkaeus*, *Protée*, *Amymoné* et la *Sphinx* permet de comprendre la relation interne qui unit le genre tragique au drame satyrique. Le drame satyrique eschyléen ne constitue pas une parodie mais un prolongement de la tragédie en dévoilant des aspects complémentaires du mythe traité dans la trilogie. D'un côté il accentue la dimension spectaculaire de la tragédie en instaurant une distance entre le spectateur et le monde du mythe ; de l'autre il restitue l'étrangeté originelle du mythe dans le plaisir enjoué de la dramaturgie.

THE AESCHYLEAN SATYRIC DRAMA

This study primarily devoted to the surviving fragments of four Aeschylean satyric dramas sheds light on the internal relationship between tragedy and satyric drama. The Aeschylean satyric drama is by no means a parody but an extension of tragedy, which reveals complementary aspects of the myth staged in the trilogy. On one hand, by inserting a gap between the spectator and the mythical world, it emphasises the spectacular dimension of tragedy, on the other hand, through the pleasant vividness of dramatic effects, it restores the original strangeness of the myth.

• **A. MOREAU : LE DRAME SATYRIQUE ESCHYLÉEN EST-IL « MAUVAIS GENRE » ?**

Le drame satyrique eschyléen pourrait, par la peinture des satyres proches de l'animalité, grotesques et paillards, être considéré comme voisin de la comédie. En fait c'est avec la tragédie qu'il a le plus de points communs : mêmes acteurs, même chœur, même métrique, utilisation des métaphores de la tragédie, (comme les images marines, pour les détourner, il est vrai). On constate d'ailleurs qu'il arrive à Eschyle, poète tragique, de présenter des personnages aux préoccupations fort terre à terre, que le rang social ne met pas à l'abri de la médiocrité, que le dramaturge n'ignore pas les sous-entendus grivois et enfin que dans les deux genres apparaît une prédilection pour les lieux éloignés de la cité, montagnes, îles, pays du bout du monde, pays de liberté, d'abondance ou d'hubris et de cruauté. On conclura donc que si le drame satyrique est « mauvais genre », la tragédie eschyléenne l'est parfois aussi.

IS THE AESCHYLEAN SATYRIC DRAMA “BAD STYLE” ?

Because of the description of satyrs, which is close to animality, ludicrous and bawdy, the Aeschylean satyric drama could be considered as related to comedy. But it has, in fact, much more in common with tragedy : the same actors, the same chorus, the same metres ; it also uses the tragic metaphors (for instance, marine metaphors), even if it is to twist them. We note, moreover, that Aeschylus, a tragic poet, occasionally presents characters with prosaic concerns, that the social standing doesn't put under cover from mediocrity, that the poet uses saucy inuendos and, at last, that in the two genres appears a predilection for places which are away from town : mountains, islands, countries lying at the ends of the earth and associated with freedom, abundance, or *hubris* and ferocity. We must therefore conclude that, if the Aeschylean satyric drama is “bad style”, such is also, from time to time, the Aeschylean tragedy.

• **F. FRAZIER** : AUTOUR DE LA PARABASE DES GUÊPES D'ARISTOPHANE » ?

Un exemple du jeu des métamorphoses comiques dans la comédie ancienne

La comédie ancienne, ignorant tout effort d'illusion théâtrale, se caractérise par une atmosphère ludique, où l'auteur joue avec son public, transfigurant sous ses yeux la réalité, politique, littéraire, quotidienne, en univers comique. C'est ce jeu que tente de mettre en lumière l'analyse des *Guêpes* proposée ici. Si d'entrée les rêves et les devinettes des esclaves rappellent au public la satire politique des *Cavaliers* et introduisent le premier avatar monstrueux de Cléon, c'est dans la parabase, ce lieu de dialogue entre le poète et son public propre à la comédie ancienne, qu'on saisit sur le vif les échanges incessants entre réalité politique et figuration littéraire : passant d'abord de la première à la seconde en transformant le poète en combattant héracléen contre le monstre Cléon, puis de la seconde à la première en justifiant l'assimilation poétique des Athéniens à des guêpes, ce morceau est emblématique de l'ensemble de la pièce, animée par un jeu de métamorphoses constant. On voit ainsi, au fil du texte, les vieux choreutes se transformer en guêpes batailleuses, les objets et animaux domestiques en cadre et protagonistes de procès, la flûtiste en torche vivante, les fils de Carcinos en fruits de mer, mais c'est surtout le personnage de Philocléon, qui, par sa vitalité toujours en mouvement et son inventivité jamais en défaut, fonde l'unité du texte et détermine la forme originale prise par le traditionnel retour final « au bon vieux temps ».

SULLA PARABASI DELLE *VESPE* DI ARISTOFANE: UN ESEMPIO DEL GIOCO DELLE METAMORFOSI COMICHE NELLA COMMEDIA ANTICA

Indifferente a qualsiasi sforzo di illusione teatrale, la commedia antica è caratterizzata da un'atmosfera ludica nella quale l'autore gioca con il pubblico, trasformando sotto i suoi occhi la realtà politica, quotidiana e letteraria in universo comico. E' precisamente questo gioco che l'analisi qui proposta delle *Vespe* vuole mettere in luce. Se in apertura del dramma i sogni e gli indovinelli degli schiavi

ricordano al pubblico la satira politica dei *Cavalieri* e introducono il primo mostruoso cambiamento di Cleone, è nella parabasi, spazio dialogico tra poeta e pubblico proprio dell'archaia, che si colgono sul vivo gli scambi incessanti tra realtà politica e rappresentazione letteraria: passando prima da quella a questa, con la trasformazione del poeta in combattente erculeo contro il mostro Cleone, poi da questa a quella, con la giustificazione del fatto che gli Ateniesi sono assimilati a delle vespe, questo brano è rappresentativo dell'insieme di un'opera teatrale animata da un gioco costante di metamorfosi. Vediamo così, nella sequenza del testo, i vecchi coreuti trasformarsi in vespe battagliere, gli oggetti e gli animali domestici in decoro e protagonisti di processi, la flautista in torcia vivente, i figli di Carcino in frutti di mare; tuttavia, è il personaggio di Filocleone che, grazie a una vitalità sempre scatenata e a una facoltà inventiva che non viene mai meno, assicura l'unità del testo e determina la forma originale che assume nel finale il tradizionale ritorno al « buon tempo andato ».

• M.-C. GONZALEZ VASQUEZ : LA COMEDIA METATEATRAL DE PLAUTO

El metateatro no es unicamente un recurso teatral que aisladamente utiliza Plauto en algunas de sus comedias. Se puede plantear como un subgenero dentro de su produccion dramatica, producto de su evolucion en la tecnica y experimentacion teatrales, razon por la que el metateatro se concentra en las comedias de madurez en paralelo a la innovacion linguistica (juego entre *ludus* y *ludi scaenici*).

LA COMÉDIE MÉTATHÉÂTRALE DE PLAUTE

Le métathéâtre n'est pas seulement un recours théâtral utilisé par Plaute dans quelques-unes de ses comédies. On peut le considérer comme un sous-genre à l'intérieur de sa production dramatique, produit de son évolution dans la technique et l'expérimentation de la scène. C'est pour cette raison que le métathéâtre se concentre dans les comédies de la maturité,

parallèlement à l'innovation linguistique (jeu entre *ludus* et *ludi scaenici*).

• **J.-F. THOMAS** : LES GENRES NOBLES DANS LES COMÉDIES DE PLAUTE ET DE TERENCE : L'EXEMPLE DU THÈME DE LA GLOIRE

Pour exprimer la notion de gloire en latin, il existe un vocabulaire spécifique (*gloria, laus, incluere, inclutus*) et aussi des styles, ceux de la tragédie et de l'épopée, à quoi s'ajoute le style officiel de l'administration et de l'armée : cette façon de parler se caractérise par une tonalité noble, en rapport avec la grandeur de la notoriété prestigieuse. Or Plaute et aussi Térence peuvent appliquer ce langage à des situations où la gloire n'a plus sa noblesse. Le décalage relève de la parodie et se trouve accentué par certains aspects de la création théâtrale (jeux de scènes, effet du monologue et du dialogue, connivence avec le spectateur). Cette présence des sous-genres dans la comédie est un élément du comique mais également donne une certaine image de la gloire, proche de la vanité et célébrée de façon excessive. Une telle représentation est paradoxale dans une société où la gloire est une haute valeur, mais elle peut s'expliquer par le souci de promouvoir un idéal de paix et de modération.

NOBLE GENRES IN THE COMEDIES OF PLAUTUS AND TERENCE : THE CASE OF THE THEME OF GLORY

For expressing the idea of glory, Latin has a special vocabulary (*gloria, laus, incluere, inclutus*) and particular styles : tragedy and epic, and also the "officialese" of the bureaucracy and army ; this way of speaking adopts a noble tone, corresponding to the grandeur of prestige and fame. Plautus and Terence make use of such language in situations where glory is shorn of its nobility. This mismatch is by way of a parody and may be underscored by certain dramaturgical devices : the deployment of scenes, monologue and dialogue effects, and audience complicity. Having such sub-genres within a comedy is part of the comicalness, but also gives a certain

image of “glory” as bordering on vanity when over-celebrated. Such a representation may be paradoxical in a society in which glory is highly esteemed, but is to be accounted for by the desire to promote ideals of peace and moderation.

• **N. PALMIERI** : POUR UNE LECTURE DE L'AMPHITRUO :
LES SOUFFRANCES D'ALCMÈNE ET LA PHILOSOPHIE DE SOSIE

Le caractère énigmatique de l'*Amphytrion*, maintes fois souligné par la critique, est étroitement lié à l'énigme des « genres littéraires » suggérée dans le prologue par la promesse de Mercure de transformer une tragédie en comédie pour constituer une « *tragi[co]comædia* », unique exemple antique d'un genre dramatique mixte, dont les ressorts comiques ne sont pas le moindre mystère : ce mélange d'éléments tragico-comiques doit-il son succès à l'imitation de formes grecques, elles-mêmes fort obscures, comme l'ἰλαροτραγωδία et la κωμωδοτραγωδία ? ou faut-il ne voir dans la pièce de Plaute que la parodie d'une tragédie, comme, par ex., l'*Alcmène* d'Euripide – perdue elle aussi ? La réponse à ces questions suppose une analyse détaillée des éléments qui donnent à la pièce toute sa *vis comica*, et particulièrement une étude soignée des deux personnages aux antipodes l'un de l'autre que sont Sosie, l'esclave de comédie embarqué malgré lui dans une aventure « philosophiquement » tragique, et Alcmène, noble figure engagée à son insu dans une intrigue plautinienne typique. L'opération littéraire annoncée par Mercure procède ainsi par superposition d'une structure comique à une intrigue tragique et le rire naît du choc des genres.

PER UNA LETTURA DELL'AMPHITRUO: LE SOFFERENZE DI
ALCMENA E LA FILOSOFIA DI SOSIA

Il carattere enigmatico dell'*Anfitrione*, più volte messo in risalto dalla critica, è strettamente legato all'enigma « dei generi letterari » sottinteso nel neologismo con cui Mercurio, divinità protatica, annuncia la rappresentazione: la « tragicommedia » promessa *ab initio* è il risultato di un'operazione letteraria tendente a trasformare

una tragedia in commedia. Unico esempio antico di un tipo drammatico misto che in realtà ci sfugge, la *tragicomædia* di Plauto è profondamente misteriosa soprattutto per quanto attiene alle risorse della sua irresistibile comicità: questa divertente mescolanza di elementi tragico-comici deve forse il suo successo all'imitazione di forme greche, peraltro pressoché sconosciute, quali l'ἰλαροτραγωδία et la κωμωδοτραγωδία ? oppure, la tragicommedia plautina altro non è che la trascrizione parodistica di una *fabula* tragica come, per es., l'*Alcmena* perduta di Euripide ? Cercare una risposta a questi interrogativi, significa anche analizzare le modalità che assicurano al dramma la sua incontenibile *uis comica*. Quest'analisi si appunta in particolare sui due personaggi più diversi e più lontani proposti in scena, Sosia, schiavo da commedia, suo malgrado invischiato in una vicenda "filosoficamente" tragica, e Alcmena, figura di reale nobiltà coinvolta, senza rendersene conto, in uno sviluppo tra i più tipici della commedia plautina: l'abile operazione letteraria promessa da Mercurio si fonda sulla sovrapposizione di una struttura comica su un intreccio di natura tragica e il riso scaturisce dallo scontro dei generi..

• **G. PETRONE** : LA PRAETEXTA REPUBBLICANA E LA FONDAZIONE DELLA MEMORIA

La composition de *praetextae*, à Rome, participait de la construction d'une mémoire historique et de la fondation de mythes nationaux. Cet article étudie, par le biais de quelques fragments, le conflit caractéristique, dans ce genre, entre la forme tragique et le thème de la célébration, c'est-à-dire entre le « problème » que pose toute tragédie et l'assurance de vérité propre à l'épopée. Il analyse à la fois la solution originale et nationale que constitue la *praetexta* et les raisons de son développement limité.

LA PRAETEXTA REPUBBLICANA E LA FONDAZIONE DELLA MEMORIA

A Roma, la composizione di *praetextae* partecipava della costruzione di una memoria storica e della fondazione di miti

nazionali. In quest'articolo, tramite l'analisi di alcuni frammenti, viene studiato il conflitto caratteristico, al interno del genere, tra la forma tragica e il tema della celebrazione, cioè tra il "problema" proposto da ogni tragedia e l'assicurazione di verità caratteristica dell'epopea ; sono anche analizzate la soluzione originale e nazionale rappresentata dalla *praetexta* e le ragioni del suo limitato sviluppo.

• **A. POCIÑA-A. LOPEZ** : POUR UNE VISION GLOBALE DE LA COMÉDIE *TOGATA* ET DE SES AUTEURS

Les chercheurs se sont penchés sur divers aspects de la comédie *togata* : la question de la définition chez les Latins de ce genre comique qui n'avait pas de modèle direct dans le théâtre grec, la date de son apparition, c'est-à-dire la période où Titinius vécut et composa des comédies, la période et les circonstances de son développement. Cet article étudie les différentes justifications possibles de la création de la *togata*, qui ne doit pas être considérée comme un substitut de la *palliata*. Le genre naquit à un moment où cette dernière était à son apogée et connaissait auprès du public romain l'accueil le plus favorable. Il étudie donc ses relations avec la *palliata*, le développement historique de la *togata*, similaire à celui de la *palliata*. Il présente enfin les grands auteurs du genre : Titinius, Lucius Afranius et T. Quinctius Atta.

TOWARDS A GLOBAL UNDERSTANDING OF THE *TOGATA* AND ITS AUTHORS

Scholars have studied various aspects of the *togata* : how this comic genre, with no direct counterpart in Greek drama, happened to be defined by the Latins ; the time and the circumstances of its growth (i. e. Titinius lifetime and career as a comic poet). The present paper aims to examine the different reasons that could explain the creation of the *togata*, a genre which is not and should not be considered as a substitute for the *palliata*. As it arose at a time when the latter was flourishing and underwent the greatest favour from the Roman public, are studied here the relationships

between the two genres and the historical development of the *togata*, which is very similar to that of the *palliata* ; and finally, we present the main authors of *togatae* : Titinius, Lucius Afranus and T. Quinctius Atta.

• **A. CANOBBIO : EPIGRAMMA E MIMO : IL « TEATRO » DI MARZIALE**

Marziale, poeta dall'ispirazione essenzialmente realistica, mostra una particolare attenzione per il tea-room in quanto forma lettrage potenzialmente in grado di riprodurre nel modo più diretto le vicende della vita reale. In particolarité, Marziale polemizza con la tragedia d'argomento mitologico, distante dalla vita e dagli interditi del pubblico, e apprezza invece il mimo, genere realistico e licenzioso, che egli reputa assai affine alla propria poesia. In marziale poi è piuttosto frequente la presenza di modalità espressive e di personaggi tipici della scena (e soprattutto del mimo), che conferiscono al suo epigramma comico-realistico un *habitus* decisamente teatrale. Tale « teatralità » dell'epigramma, formale, strutturale e occasionalisme contenutistica (ciclo sulla *lex Roscia theatralis*), viene dichiarata più volte dall'autore stesso in importanti contesti programmatici ; particolarmente significativa risulta essere l'epistola prefatoria al libro I nella quale Marziale definisce la sua produzione con un'eloquente metafora : *theatrum meum*.

EPIGRAMME ET MIME : LE « THÉÂTRE » DE MARTIAL

Martial, poète d'inspiration essentiellement réaliste, porte une attention particulière au théâtre, en tant que forme littéraire susceptible de reproduire le plus directement la vie réelle. En particulier, Martial critique la tragédie à sujet mythologique, éloignée de la vie et des intérêts du public, mais apprécie en revanche le mime, genre réaliste et licencieux, qu'il considère comme proche de sa propre poésie. Chez Martial, fréquente est la présence de modalités expressives et de personnages typiques du théâtre (surtout du mime), qui confèrent à son épigramme comico-réaliste un *habitus* clairement théâtral. Cette théâtralité, formelle,

structurelle et parfois de contenu (cf. le cycle consacré à la *lex Roscia theatralis*), est assumée plusieurs fois par l'auteur lui-même, dans des contextes programmatiques de grande importance ; se révèle particulièrement significative la préface au livre I, dans laquelle Martial définit son œuvre par une métaphore éloquente : *theatrum meum*.

• **M.-H. GARELLI-FRANÇOIS** : LA PANTOMIME ENTRE LE GESTE ET L'ÉCRITURE

L'article est consacré au statut particulier de la pantomime sous l'Empire. Les grammairiens ne la classaient pas parmi les genres dramatiques, aucun terme technique, sinon le vague *saltatio*, ne la désignait précisément, les qualifications de tragique ou comique perdaient leur sens à son sujet. Il s'agissait d'un spectacle à sujet mythologique, issu des pratiques lyriques, mais que sa gestuelle rhétorique, envisagée comme un équivalent du texte, rapprochait des pratiques dramatiques.

PANTOMIME BETWEEN GESTURE AND WRITING

This paper is devoted to the special status of pantomime under the Empire. Roman Grammarians didn't classify it as a dramatic genre, nor was it precisely qualified by any technical term, if we except the ambiguous *saltatio* ; the categories of tragic and comic stood meaningless when applied to it. It was a kind of spectacle based on a myth and issued from lyric experience, but the rhetorical dimension of gestures, held as equivalent to text, brought it closer to drama.

• **B. SCHOULER** : UN ULTIME HOMMAGE À DIONYSOS

L'article présente la défense des mimes composée par un orateur de l'époque de Justinien, Chorikios. Celui-ci entreprend de combattre les partisans de l'ordre moral ; son plaidoyer constitue un document précieux sur le mime, genre le plus souvent méprisé.

Il entend réfuter, en s'appuyant sur la théorie de l'imitation et sur l'expérience sociale, les accusations habituelles d'immoralité, qui portaient aussi bien sur les sujets (adultère, homosexualité) que sur les acteurs eux-mêmes. Il fait l'éloge du rire et du dieu Dionysos.

A FINAL HOMAGE TO DIONYSOS

This paper examines a precious document on one of the most frequently despised genre in Antiquity : the apology of mimes, written by an orator of the Justinian time named Chorikios. Arguing from the theory of imitation and from social experience, Chorikios tries to disprove the charges of immorality usually brought against the themes (adultery, homosexuality) and against the actors of mimes. He praises laughter and eulogizes Dionysos.

• F. MACINTOSH : *ALCESTIS* ON THE BRITISH STAGE

The recent version of Euripides' *Alcestis* by the renowned poet, Ted Hughes, is but the latest in a long line that includes English re-workings by such distinguished poets as James Thomson, Robert Browning and T.S. Eliot. This article traces these and other lesser known burlesque and operatic re-workings of the Euripidean pro-satyric drama on the British stage from the eighteenth century to the present. Euripides' play of marital fidelity, with its generic hybridity and its ambiguous characterisation, has enjoyed a fascinating and diverse production history in Britain, being invoked in support of radical and conservative agendas alike. This article ranges from its tussles with the eighties-legislation and twentieth-century feminist and Christian ideology, before concluding with a discussion of Hughes' post-feminist re-working of 2000.

ALCESTE SUR LA SCÈNE BRITANNIQUE

La version récente de l'*Alceste* d'Euripide par Ted Hughes, poète de renom, n'est que la dernière d'une longue suite, qui inclut les adaptations de poètes célèbres comme J. Thomson, R. Browning et T.S. Eliot. L'article suit ces adaptations du drame pro-satyrique

d'Euripide, et d'autres moins connues, burlesques et musicales, sur la scène britannique, depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. L'histoire des productions britanniques de la pièce qu'Euripide a consacrée à la fidélité conjugale, avec son genre hybride et ses rôles ambigus, se révèle intéressante et variée. Les adaptateurs se fondent sur *l'Alceste* pour illustrer aussi bien un programme révolutionnaire que conservateur. L'article commence à leurs luttes contre la censure britannique du XVIII^e siècle, continue en traitant de leurs engagements pour la légalisation du divorce au XIX^e pour l'idéologie féministe et chrétienne au XX^e, avant de conclure sur une discussion de l'adaptation post-féministe de Hugues en 2000.

• **C. DELATTRE : OPÉRA-BOUFFON, OPÉRA-BOUFFE, OPÉRA-FÉERIE : LE GALOP DES GENRES CHEZ JACQUES OFFENBACH**

Opéra-bouffon, opéra-bouffe et opéra-féerie sont trois innovations dans le monde théâtral et lyrique du XIX^e siècle, qui se définissent par leur utilisation, à des degrés divers, de mécanismes parodiques. *L'opéra-bouffe* en particulier, né de l'association entre Jacques Offenbach, Ludovic Halévy et Henri Meilhac, ne parodie pas seulement la mythologie traditionnelle, mais les mythes auxquels le XIX^e siècle a donné naissance ainsi que leur support d'expression littéraire et lyrique.

OPERA BUFFA, OPERA BOUFFE, FAIRY OPERA : ABOUT THE "GALLOP" OF GENRES IN JACQUES OFFENBACH'S WORKS

Opera buffa, opera bouffe and fairy opera are three innovations of the XIXth century dramatic and lyric stage, characterised by their common use of parody. The opera bouffe, which originated from the collaboration of Jacques Offenbach, Ludovic Halévy and Henri Meilhac, doesn't parody only the traditional myths, but also the modern ones, created by the XIXth century, as well as their literary and lyric expressions.

TABLE DES MATIÈRES

M.-H. GARELLI-FRANCOIS M.-P. NOËL P. SAUZEAU Introduction	I
Philippe YZIQUEL Le drame satyrique eschyléen	1
Philippe YZIQUEL Bibliographie du drame satyrique eschyléen	23
Alain MOREAU Le drame satyrique eschyléen est-il “ mauvais genre ”?	39
Françoise FRAZIER Autour de la parabase des <i>Guêpes</i> d'Aristophane	63
M.-C. GONZALEZ-VASQUEZ La comédie “ métathéâtrale ” chez Plaute	101
Jean-François THOMAS Les genres nobles dans les comédies de Plaute et de Térence : l'exemple du thème de la gloire	115
Nicolleta PALMIERI Pour une lecture de l' <i>Amphitruo</i> : les souffrances d'Alcmène et la philosophie de Sosie	139
Gianna PETRONE La <i>praetexta</i> repubblicana e la fondazione della memoria	167
A. LOPEZ-A. POCINA Pour une vision globale de la comédie <i>togata</i> et de ses auteurs	177

Alberto CANOBBIO	201
Epigramma e mimo : il “ Teatro ” di Marziale	
M.-H. GARELLI-FRANÇOIS	229
La pantomime entre danse et drame : le geste et l'écriture	
Bernard SCHOULER	249
Un ultime hommage à Dionysos	
Fiona MACINTOSH	281
<i>Alcestis</i> on the British Stage	
Charles DELATTRE	309
<i>Opéra-bouffon, opéra-bouffe, opéra-féerie</i> : le galop des genres chez Jacques Offenbach	
Alain MOREAU	321
Eschyle : les <i>Suppliantes</i> . Quelques éléments bibliographiques	
Chronique du théâtre antique	359
Comptes rendus	367
Résumés	379
Table des matières	391

PUBLICATIONS DU GITA

➤ *Petite collection « Textes et documents »*

Format 21 x 15 cm. ISSN 0993-5835.

- **Le Dithyrambe de la Rose de A. Sikélianos**
Édition bilingue, traduction de Renée Jacquin, avant-propos de Paulette Ghiron-Bistagne, introduction de T.M. Dimopoulos. Décembre 1985.
ISBN 2-005848-01-4. Un volume broché, 70 p., couv. illustrée. Prix : 45 F.
- **Dédale en Crète de A. Sikélianos**
Édition bilingue, traduction de Renée Jacquin, avant-propos de Paulette Ghiron-Bistagne, introduction de Renée Jacquin. Octobre 1986.
ISBN 2-905848-03-0. Un volume broché, 140 p., couv. illustrée. Prix : 65 F.
- **Les Acharniens d'Aristophane**
Édition bilingue, traduction et notes de Pascal Thiery. Avril 1988.
ISBN 2-905848-05-7. Un volume broché, 237 p., couv. illustrée. Prix : 80 F.

➤ *Revue annuelle « Cahiers du GITA » (CGITA)*

Format 16 x 24 cm. ISSN 0295-9909.

- N° 1, *Melpomène 84* (Mélanges interdisciplinaires sur la tragédie grecque).
Mars 1985. ISBN 2-905848-00-6. 98 p., 11 illustrations. Prix : 70 F.
- N° 2, *Medeia* (Mélanges interdisciplinaires sur la figure de Médée).
Octobre 1986. ISBN 2-905848-02-2. 170 p., 18 illustrations. Prix : 80 F.
- N° 3, *Anthropologie et Théâtre antique* (Actes du Colloque international du 6-8 mars 1986).
Octobre 1987. ISBN 2-905848-04-9. 330 p., 36 illustrations. Prix : 150 F.
- N° 4, *Transe et Théâtre* (Actes de la Table Ronde Internationale du 3-5 mars 1988).
Décembre 1988. ISBN 2-905848-06-5. 248 p., 42 illustrations. Prix : 150 F.
- N° 5, *Thalie* (Mélanges interdisciplinaires sur la Comédie).
Décembre 1989. ISBN 2-905848-07-9. 248 p. Prix : 150 F.
- N° 6, *Realia* (Mélanges sur les réalités du théâtre antique. Archéologie, Épigraphie, Anthropologie, Littérature).
Mai 1991. ISBN 2-905848-08-6. 244 p., 51 illustrations. Prix : 150 F.
- N° 7, *Les Perses d'Eschyle*.
Mai 1993. ISBN 2-905848-09-X. 258 p., 16 illustrations. Prix : 150 F.
En collaboration avec le Séminaire d'Etude des Mentalités Antiques (SEMA).

- N° 8, *Femmes Fatales*.
1^{er} trimestre 1995. ISBN 2-905848-10-3. 295 p., 39 illustrations. Prix : 180 F.
En collaboration avec le Séminaire d'Etude des Mentalités Antiques (SEMA).
- N° 9, *Panorama du théâtre antique. D'Eschyle aux dramaturges d'Amérique Latine*.
1^{er} trimestre 1996. ISBN 2-905397-89-6. 250 p., 19 illustrations. Prix : 180 F.
En collaboration avec le Séminaire d'Etude des Mentalités Antiques (SEMA).
- N° 10, *Les Choéphores D'Eschyle*
1er trimestre 1997, ISBN 2-84269-019-2, 354p. Prix : 200 F.
- N° 10, Supplément. A. Moreau: *Bibliographie d'Ajax de Sophocle*
2eme trimestre 1997, ISBN : Prix : 30 F.
- N° 11, *La Tradition Créatrice du Théâtre Antique - I. En Grèce Ancienne*
1er trimestre 1999, ISBN 2-84269-399-3, 214p. Prix : 130 F.
- N° 12, *La Tradition Créatrice du Théâtre Antique – II. De Rome à nos jours*
3ème trimestre 1999, ISBN : 2-84269-328-0 Prix : 22, 87 €
- N° 13, *Bacchanales*
3^{ème} trimestre 2000, ISBN : 2-84269-382-5 Prix : 18,29 €

SERVICE DES PUBLICATIONS
UNIVERSITE PAUL VALERY - MONTPELLIER III
Route de mende
34199 Montpellier CEDEX 5
Tel : 04 67 14 24 06 / 24 60
Fax : 04 67 14 23 32
e mail : serpub@alor.univ-monpt3.fr

Publications du Séminaire d'Études des Mentalités Antiques

1. *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine.* Actes du Colloque de Montpellier, 23-24 mai 1987, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1988, 223 p. 100 F

Textes recueillis et présentés par Suzanne GÉLY. Études de Bernard SCHOUER, Jean BERNARDI, Jean-Marie LASSÈRE, Annie-France LAURENS et Colombe COUËLLE, Alain MOREAU, Antoinette NOVARA, Véronique GÉLY, Lucette-Elyane ROUX.

2. *Sens et pouvoirs de la nomination dans les cultures hellénique et romaine, tome II, Le nom et la métamorphose,* Publications de la Recherche, Université Paul Valéry; 1992, 320 p. 110 F

Textes recueillis et présentés par Suzanne GÉLY. Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique. Études de Michel CASEVITZ, Dominique BRIQUEL, Corinne BONNET, Colombe COUËLLE-DEZEUZE, Raymond CHEVALIER, Rolande-Michelle BÉNIN, Marguerite SOULIÉ, Lucette-Elyane ROUX, Suzanne GÉLY, Maria-Luisa SILVESTRE, Maria de MORAES-AUGUSTO, Marie-José BÉNÉJAM-BONTEMS, Luc BOROT, Pierre RONZEAUD, Xavier MIGNOT, Suzanne AMIGUES, Michèle FRUYT, Mireille ARMISEN-MARCHETTI.

3. *L'Initiation, tome I, Les rites d'adolescence et les mystères, 326 p.; tome II, L'acquisition d'un savoir ou d'un pouvoir. Le lieu initiatique. Parodies et perspectives, 318 p.* Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1992. 250 F

Actes du Colloque International de Montpellier, 11-14 avril 1991, 40 chercheurs, 10 pays représentés. Textes recueillis et présentés par Alain MOREAU. Colloque organisé et actes publiés avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, de la Direction des Affaires générales, internationales et de la coopération du Ministère de l'Éducation Nationale, du Conseil Régional du Languedoc-Roussillon, du Centre d'Études et de Recherche sur les civilisations antiques de la Méditerranée, du Ministère de la Recherche et de la Technologie, du Conseil Scientifique de l'Université Paul-Valéry, du Conseil Général de l'Hérault.

4. *Les Astres, tome I, Les astres et les mythes. La description du ciel, 320 p.; tome II, Les correspondances entre le ciel, la terre et l'homme. Les "survivances" de l'astrologie antique, 296 p.* Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, 1996. 250 F

Actes du Colloque International de Montpellier, 23-25 mars 1995. Textes recueillis et présentés par Béatrice BAKHOUCHE, Alain MOREAU, Jean-Claude TURPIN. Colloque organisé et actes publiés avec le concours du Conseil Régional du Languedoc-Roussillon, du Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, du Centre d'Études et de Recherche sur les Civilisations Antiques de la Méditerranée, du Conseil Scientifique de l'Université Paul Valéry, du Conseil Général de l'Hérault, de la Mairie de Montpellier, de la Direction des Affaires Générales et Internationales et de la Coopération (DAGIC) du Ministère de l'Éducation Nationale.

5. *Mythes Grecs I. Origines* (Alain Moreau), Publications de la Recherche, Université Paul-Valéry, 1999, 266 pages, 120 F.

Introduction générale. Introduction à *Mythes Grecs I* : les sources. Première partie : Étymologie et mythe originel. Introduction. I^{re} partie : Étymologie et mythe originel. Ch. I. : Adraste, Andromaque, Déjanire. Ch. II. Polynice le querelleur. Ch. III. Naissance d'Électre. II^e partie : Loin dans le temps. Ch. I. La race de Méduse. Ch. II. L'esquif sur l'eau : destruction et renaissance, fondation et transgression. Ch. III. Le discobole discobole meurtrier. III^e partie : Loin dans l'espace. Ch. I. Le fabuleux, le divin, le parfum : Aphrodite maîtresse des odeurs. Ch. II. Peuples du bout du monde dans l'œuvre d'Eschyle. IV^e partie : Loin dans l'espace ou loin dans le temps ? Ch. I. Têtes coupées en Grèce Antique. Ch. II. Cannibalisme et censure en Grèce Antique. Conclusion.

6. *La Magie* 4 volumes (2001)
- | | | |
|--------|---|----------|
| Vol 1. | Du monde babylonien au monde hellénistique | 22, 87 € |
| Vol. 2 | La magie dans l'antiquité grecque tardive. Les mythes | 22, 87 € |
| Vol. 3 | Du monde latin au monde contemporain | 22, 87 € |
| Vol. 4 | Bibliographie générale | 15, 24 € |

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

par



Achevé d'imprimer
en avril 2002
IMPRIMERIE LIENHART
à Aubenas d'Ardèche

Dépôt légal 2^e trimestre 2002

N° d'imprimeur : 4336

Printed in France

