

La démocratie athénienne en scène : représentations du citoyen dans le théâtre grec classique.

(Anne de Cremoux, anne.decremoux@univ-lille3.fr)

Remarque initiale :

Il s'agira bien ici d'évoquer l'époque classique de la tragédie et de la comédie ancienne grecques, en d'autres termes, la période qui couvre l'ensemble du 5^{ème} s. av. J.-C. Nous n'aborderons pas le théâtre du 4^{ème} s. : il s'agit d'une époque où les conditions des représentations dramatiques et la nature des productions changent considérablement, en particulier à cause de la nouvelle configuration politique d'Athènes. Les œuvres de cette époque ne sont d'ailleurs pas aux programmes.

Introduction

Le problème abordé

La question que nous aborderons ici est celle de la façon dont le théâtre grec classique, qui était bien à concevoir comme une institution politico-religieuse, représente le devoir du citoyen, ou du moins les solutions qui s'offrent à lui en temps de crise, fonction que les interprètes attribuent à ce théâtre très fréquemment. Comment la tragédie et la comédie mettent-elles en scène ce citoyen de la démocratie athénienne, miroir des spectateurs ? Est-ce là leur intention première ? Et ainsi, au-delà du caractère indéniablement politique de cette institution, quelle est leur fonction politique précise, et quelles en sont éventuellement les limites ?

Lorsqu'on regarde les textes que nous avons conservés de près, ils s'avèrent souvent plus complexes que de simples modèles à représenter au théâtre : ils se rattachent à, et suscitent des réflexions très larges, y compris sur les potentialités théâtrales.

Nous aimerions ici, après une présentation théorique très générale (et généralisante, faute de temps) de ces questions, les envisager plus concrètement dans un second temps, par le biais de quelques œuvres à la fois emblématiques et problématiques : une tragédie et deux comédies, toutes trois représentées pendant la guerre du Péloponnèse. Chacune de ces pièces met en scène un discours sur la citoyenneté, dont il sera bon d'examiner les nuances.

Éléments du programme concernés :

Voir annexe I.

I. Pourquoi considérer le théâtre grec comme politique, et ses personnages comme des représentations du citoyen ?

1) La discussion sur les origines et l'organisation du théâtre grec

Les **origines** du théâtre grec expliquent les grandes lignes de son interprétation. Le théâtre, et la tragédie d'abord, naissent avec la tyrannie puis son déclin au profit de la démocratie, dans une période où apparaît, se développe et s'affine également la rhétorique. L'éloquence a en effet besoin d'assises techniques dans le cadre de la croissance et de la consolidation des institutions collectives de la cité, en particulier dans les procès en revendication de terres qui suivent la chute de la tyrannie, et la mise en place de la démocratie. Théâtre et rhétorique sont ainsi deux formes de communication qui, au tournant des 6^{ème} et 5^{ème} s. av. J.-C., viennent supplanter la communication aristocratique, destinée à des cercles fermés, qu'était notamment l'élogie. Avec la naissance de la cité classique, ce sont de nouvelles questions politiques et juridiques que tout citoyen, ayant droit de parole, est amené à poser : ainsi Louis Gernet, dans des études fameuses, a mis au jour la présence du vocabulaire du droit dans la tragédie, montrant des affinités entre ses thèmes de prédilection, et des cas relevant de la compétence des tribunaux alors récemment institués.

Dans la *Poétique* 1449a9-13, Aristote met à l'**origine de la tragédie** le dithyrambe. Nous avons peu d'informations sur cette forme de poésie pour l'époque archaïque, jusqu'au début du 5^{ème} s. A l'époque classique, il s'agit d'un chant choral en l'honneur de Dionysos, qui fait l'objet de concours, et il faut penser que ces caractéristiques existaient déjà auparavant, et que la danse devait avoir une grande importance à côté du chant. Le dithyrambe est mentionné pour la première fois au milieu du 7^{ème} s., mais c'est Arion qui, dit la légende, aurait inventé le dithyrambe à Corinthe, à la fin de ce même siècle. Selon Aristote, le coryphée, chef du chœur, se serait prêté à des improvisations de plus en plus fréquemment, se détachant du reste du chœur : et ainsi serait apparu le futur acteur. Dans le 4^{ème} Dithyrambe de Bacchylide (plus tard, au début du 5^{ème} s.), le *Thésée*, le coryphée, dans le rôle d'Egée, dialogue avec le chœur, trace, peut-être, de ces premières pratiques. L'apparition même de l'acteur en tant que tel, et non plus en tant que membre du chœur, reste un fait inconnu. Mais l'intérêt de la théorie d'Aristote est qu'en associant étroitement dithyrambe archaïque et tragédie (chez Solon d'ailleurs, Arion est aussi qualifié comme l'inventeur de la tragédie), elle permet de situer cette dernière dans un contexte rituel, le culte de Dionysos.

C'est dans ce cadre que Thespis passe pour avoir inventé à Athènes la tragédie. Savoir s'il fut réellement l'inventeur du genre est une question difficile : il est en tout cas le premier vainqueur lorsque le tyran Pisistrate, en 535-4, réintroduit les concours dramatiques dans les Grandes Dionysies athéniennes et décide d'y mettre la tragédie. Le personnage de Thespis reste semi-légendaire. Solon, semble-t-il, s'emporte contre ses mensonges : pour bien des critiques, c'est que le sage pressent que par le recours aux mythes héroïques, le poète tragique pourrait se mêler de politique actuelle. Ces dernières considérations nous amènent à insister sur un second aspect du contexte (non pas seulement rituel) dans lequel naît la tragédie : avec l'initiative de Pisistrate, qui cherche, avec les concours dramatiques, à se concilier le peuple,¹ puis avec sa chute et l'avènement de la cité démocratique, la tragédie est ancrée dans la tyrannie (même si, semble-t-il, la figure du tyran fut par la suite diabolisée au théâtre), puis dans la démocratie, et correspond à des phases dans lesquelles le peuple acquiert une

¹ Rappelons d'ailleurs que les Grandes Dionysies étaient avant tout un culte rural ; or le fondement social de la tyrannie était la masse des paysans, l'une des forces qui soutinrent Pisistrate.

importance politique nouvelle. C'est ainsi que le théâtre devient l'un des trois lieux de parole populaire, avec les tribunaux et l'assemblée.

La **comédie** est la jeune sœur de la tragédie. Ses **origines** restent encore problématiques (sur le sujet, nous renvoyons aux études les plus récentes de J. Rusten) et multiples. Mais l'une d'elles nous intéresse au premier chef ici : dans le même passage de la *Poétique*, Aristote écrit que l'art dramatique comique serait né lui aussi d'une improvisation d'un coryphée, cette fois, celui qui conduisait les anciens chants phalliques. Ces chants, entonnés lors de processions, entraient dans des cultes de fertilité, en l'honneur de Dionysos à nouveau : ainsi, la dimension rituelle de la comédie est elle aussi étroitement liée à ses origines. Lors de ces processions, il était par ailleurs d'usage de se lancer des injures, les iambes, dont le correspondant littéraire était à chercher dans la poésie d'Archiloque ou d'Hipponax. Cette dimension injurieuse se transmet évidemment dans la comédie ancienne – avec quelle portée, nous reviendrons sur la question. Des vases antiques nous donnent ce qui semble être des représentations de ces phallophories ; et l'on observe que les participants aux rites portaient des costumes qui pourraient être les ancêtres de ceux de la comédie ancienne. Mais la plus grande prudence reste à observer dans l'interprétation de ces peintures, qui peuvent aussi témoigner d'autres pratiques festives. Un autre ancêtre en compétition, pour reprendre l'expression de Rusten, pour la comédie, mérite d'être rapidement évoqué : il s'agit de ce qu'Aristote appelle la farce de Mégare. Si l'existence de ce genre est avérée, les questions restent très vastes, ne serait-ce que parce qu'il existait deux cités appelées Mégare à l'époque archaïque, dont chacune pouvait revendiquer la parenté de la farce. Mais dans le cas de la Mégare du Péloponnèse, un fait nous intéresse : la farce y aurait été inventée à l'avènement de la démocratie. Ainsi, l'avènement d'une forme de théâtre est, là encore, lié à un changement politique et à une montée du peuple.

La comédie est en tout cas introduite dans les concours dramatiques athéniens en 488-7, en plein essor de la cité démocratique : elle n'en est que plus à même de prétendre à un discours politique.

Ainsi, pour reprendre les conclusions de Jean-Claude Carrière dans son livre célèbre sur la comédie (cf. annexe III), la naissance du théâtre grec correspond au « passage d'un rituel spectaculaire à un spectacle rituel », sans qu'il faille pour autant négliger l'élément politique essentiel au genre. Encore une fois, avec la cité démocratique, les cadres, les enjeux et les modes de la parole changent. Avec la naissance de la rhétorique apparaissent aussi les sophistes (en prenant le mot au sens le plus strict), qui vont enseigner la maîtrise de ce vecteur à travers toute la Grèce. C'est également l'époque des physiciens présocratiques, qui fondent autrement les origines et le système du monde, et ainsi transmettent une idée nouvelle du destin de la cité et du citoyen, le détachant progressivement de l'élément divin. Toutes ces mutations de la pensée ne se font pas sans une réflexion approfondie sur le langage et ses potentialités, puisqu'à présent, chacun peut prendre la parole, et devant la masse. Prodicos et Protagoras, par exemple, étudient la grammaire et la synonymie ; en 429, c'est l'ambassade à Athènes de Gorgias, dont les discours constituent comme une révolution – un Gorgias qui, dans son *Eloge d'Hélène*, mesure pleinement les affinités entre théâtre et rhétorique, en tant qu'ils sont deux discours de masse, jouant sur l'émotion et l'opinion. Pour certains critiques, le théâtre classique est profondément marqué par ces réflexions sur le langage, et leur connexion avec des réflexions nouvelles sur les fondements proprement humains de la politique. Ainsi Vernant explique-t-il (voir annexe III) en partie au moins l'*Antigone* de Sophocle, comme un affrontement entre deux conceptions et deux emplois du terme *nomos* : une loi transcendante, totale et inflexible, avec Créon qui décide d'appliquer quoi qu'il en soit la sentence du roi, et une loi privée, avec Antigone qui entend rendre les derniers honneurs à

son frère. Ces questions sont évidemment liées à celles de la responsabilité humaine, dans ce cadre nouveau, de l'acte et de la volonté (voir Vernant, annexe III).

Ces origines expliquent la dimension politique du théâtre grec une fois organisé, à commencer par ses **institutions**. Comme le souligne Canfora (annexe III), les productions théâtrales répondent à une demande péremptoire de la cité, qui multiplie les incitations honorifiques et matérielles. Nous ne décrivons pas ici entièrement la manière dont se déroulaient les concours dramatiques (sur ce sujet, voir le livre très clair de Moretti, annexe III), mais appellerons l'attention sur quelques points. Les pièces de théâtre sont des productions abondantes, et à grand public : Canfora calcule ainsi que, pour la période s'étendant du début des concours à la fin du 5^{ème} s., plus de 1700 tragédies furent représentées, et 600 comédies anciennes environ. Ces spectacles nombreux s'adressent à la très grande masse des citoyens (et, peut-être, les femmes, les enfants et les esclaves : les discussions sont encore ouvertes sur ces sujets) : s'il est en réalité impossible, matériellement, qu'ils aient pu tous se réunir dans l'édifice du théâtre, ce dernier n'en avait pas moins une capacité d'accueil considérable. Aujourd'hui, on estime que le théâtre de Lycurgue, c'est-à-dire le théâtre en pierre édifié (sur la place d'un premier théâtre en bois) à la fin du 4^{ème} s. et dont nous voyons les ruines à Athènes, pouvait réunir environ 17000 spectateurs. Mais Platon prétendait que plus de 30000 spectateurs avaient assisté aux tragédies mises en scène par Agathon en 416 av. J.-C. (*Banquet* 175e).

Entre liberté et contrainte d'assister à ces représentations, entre droit et devoir, la frontière est floue et sujette à discussion. Quelques aspects des institutions théâtrales peuvent être cités en exemple : d'abord, la chorégie. Il s'agissait d'une liturgie (une de ces contributions financières importantes dont les citoyens fortunés devaient s'acquitter dans l'intérêt de la cité) permettant d'entretenir le chœur, composé de citoyens non professionnels, durant le temps de son entraînement et de la représentation, de lui fournir son costume, de payer son *didaskalos* (maître de danse) et l'aulète, et d'offrir, enfin, le banquet suivant le concours. Cette liturgie n'était pas le seul fait du volontariat : elle pouvait être imposée et, dans certains cas, être liée à des enjeux politiques, comme nous le verrons ci-dessous. Autre institution significative : le *theorikon*, ou « fonds théorique ». Il s'agissait d'une caisse de l'état spécialement destinée à compenser, pour les citoyens les plus pauvres désirant assister aux concours, le manque à gagner durant les jours de représentations. Ainsi, tous pouvaient se rendre au théâtre, quelle que fût leur fortune : mais pour certains historiens de la littérature, cette initiative de la cité avait pour fonction non seulement d'aider, mais même de contraindre les citoyens à assister aux spectacles. On comprend alors, et c'est le troisième élément que nous aborderons ici, que la cité n'ait pas laissé toute pièce être représentée, sans exercer une forme de contrôle. Tous les poètes n'étaient pas autorisés à concourir : lorsqu'ils avaient un canevas prêt et leurs chants de chœur, ils se présentaient devant l'archonte éponyme pour obtenir un chœur. L'archonte procédait alors à son choix, en particulier (cf. Platon, *Lois* 817d) à partir des chants, censés représenter le message politique de la pièce. Comme trois poètes tragiques et trois poètes comiques (cinq en-dehors de la guerre du Péloponnèse) seulement concouraient, il faut supposer que les refus étaient nombreux, et se poser la question de leurs critères. Nous reviendrons bientôt sur cette question de la censure préalable.

Le théâtre avait donc, dans son organisation même, une dimension contraignante évidente. Mais elle était aussi le revers d'une grande reconnaissance accordée à tous les participants et plus encore, naturellement, aux vainqueurs. Cette reconnaissance n'était pas seulement honorifique. Les métiers du théâtre étaient rétribués et tous les concurrents, vainqueurs ou non, touchaient des honoraires (cf. *Gren.* 367). En outre, il semble que les prix accordés aux vainqueurs n'aient pas été seulement symboliques (la couronne de lierre), mais aussi plus sonnants et réverbérants. Nous reprenons, là aussi, les développements de Canfora :

si nous n'avons pas de témoignages précis sur le sujet pour les tragédies et comédies, de tels prix, en argent, étaient prévus pour d'autres concours. Nous savons ainsi que dans certains concours de dithyrambe institués à Athènes au 4^{ème} s., les 1^{er}, 2nd et 3^{ème} prix se montaient à 10, 8 et 6 mines (10 mines étant l'équivalent de 1000 drachmes, et le salaire journalier moyen s'élevant à 1/3 de drachme).

Les affinités entre le théâtre et la vie politique d'Athènes sont donc claires. De fait, une fois par an, l'Assemblée se réunissait au théâtre et non sur la Pnyx – ce sur quoi joue, de manière amusante et problématique, le prologue des *Acharniens* d'Aristophane. Nous concluons ce premier point sur deux remarques. Les citoyens, à tous les étages, étaient profondément impliqués dans la vie du théâtre. Chacun pouvait être membre d'un chœur, et l'on comprend d'autant mieux les échanges (y compris injurieux !) qui avaient lieu entre chœur (composé de tout un chacun) et public. Mais les chefs politiques, eux aussi, s'intéressaient au théâtre avec une conscience aiguë, semble-t-il, de ses enjeux : Sophocle fut stratège ; inversement, Thémistocle et Périclès furent chorèges, sans doute car ils mesuraient l'intérêt qu'ils pouvaient avoir à la représentation de telle ou telle tragédie. Et ainsi, cela sera notre seconde remarque, le théâtre grec consistait finalement en la représentation, devant des spectateurs-citoyens (étant donné le caractère politique de l'institution), de personnages ayant des affinités avec cette nature de citoyen. Le personnage historique que l'on a le plus souvent voulu reconnaître dans les œuvres dramatiques de toute la seconde partie du 5^{ème} s. est naturellement Périclès : du côté de la tragédie, Canfora lit l'œuvre de Sophocle en fonction de la vie du stratège ; du côté de la comédie, un critique comme Vickers considère les héros aristophaniens comme autant d'émanations de Périclès.

2) Les ambiguïtés d'une telle organisation

Nous avons déjà évoqué le caractère ambigu d'une telle organisation. S'agissait-il d'inciter les citoyens à profiter d'une liberté exceptionnelle en se rendant aux concours dramatiques, ou, plutôt, de contrôler leur culture en sélectionnant celle-ci ? Un retour au rôle de l'archonte dans la procédure s'impose ici. Quelle **part de censure** exerçait-il ? Et, ainsi, quelle idée de la liberté et de la démocratie prévalait – était-il réellement permis de tout dire, comme le laissent parfois penser, avec leur dimension carnavalesque, les textes comiques qui nous sont parvenus ? Dans ce dernier cas, s'agissait-il de promouvoir une nouvelle forme de discours public, lié à la montée du peuple, ou la cité tentait-elle de canaliser la satire au sein de ses institutions ? Le passage de Platon que nous avons déjà évoqué (*Lois* 817d) indique plutôt que l'archonte examinait soigneusement le fond des œuvres et leur opportunité politique, en particulier par le biais des chants choraux, la partie la plus ouvertement idéologique des drames.

La question est difficile et nous manquons d'éléments pour y répondre. Contentons-nous de citer un fait historique (là encore emprunté à Canfora). En 492, Thémistocle est archonte : désireux de préparer Athènes à un affrontement qu'il juge inévitable avec les Perses, il accorde le chœur au poète tragique Phrynichos, pour la mise en scène d'une pièce intitulée *La Prise de Milet*. Contrairement à la majorité des tragédies, celle-ci n'a pas un sujet mythique, mais historique : elle conte l'échec, deux ans auparavant, de la révolte d'Ionie contre les Perses, et met ainsi au jour, pour le public athénien, le danger qu'ils représentent. De la sorte, le personnage politique qu'est l'archonte et l'auteur collaborent. Seize ans plus tard, en 476, Phrynichos présente *Les Phéniciennes*, sur la victoire de Salamine, et Thémistocle est son chorège...

Certains critiques appellent cependant à ne pas exagérer la portée de la censure que pouvait exercer l'archonte, en particulier parce que ce dernier ne pouvait être soumis à des logiques de partis qui n'existaient pas à l'époque, mais plutôt, composait avec des tendances

et des groupes mouvants. Les attaques considérables que nous lisons dans les comédies d'Aristophane d'autre part, notamment contre les puissants, plaident pour une réelle liberté d'expression.

Cette ambiguïté des institutions théâtrales de la Grèce classique explique qu'à l'époque moderne, elles aient suscité deux réactions opposées. Chez les historiens libéraux qui s'interrogeaient aussi sur les institutions dans le sillage de la Révolution Française,² l'organisation du théâtre grec est le signe d'un état extrêmement contraignant. Fustel de Coulanges, dans un chapitre de *La Cité Antique (De l'omnipotence de l'Etat, Les Anciens n'ont pas connu la liberté individuelle)*, reprend une position de Benjamin Constant dans son discours *De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes* : l'obligation pour tous de prendre part à tous les rites de la cité est pour eux l'un des traits typiques de cette forme liberticide de liberté, qui envahit la vie privée, que fut la « liberté des Anciens » (cette opposition entre liberté des Anciens et liberté des Modernes ayant elle-même été contestée). Cette liberté a un fondement historique dans le caractère religieux de ce type de communauté. En revanche, des historiens ou philologues conservateurs de l'Etat et d'autres horizons, comme Wilamowitz ou Eduard Meyer, ne cachaient pas leur enthousiasme pour un modèle athénien qui promouvait la liberté de tous. Wilamowitz écrivait ainsi : « l'art ne devait plus être le bien d'une classe privilégiée, mais du peuple ».

Si, théoriquement, la question reste ouverte, c'est aussi que **les faits sont d'un déchiffrement difficile**. Nous citerons l'exemple des **injures** dans la comédie (un problème qui a notamment été étudié par la critique R. Saetta Cottone, à laquelle j'emprunte ici des réflexions). Le fait d'attaquer verbalement de simples concitoyens ou d'importants personnages de la cité était-il uniquement lié aux origines rituelles de la comédie et à ce qui se passait lors des phallophories – et en ce cas, la communication était-elle privée de toute portée, limitée dans le temps des représentations et ayant une fonction de défoulement ? Ou les injures étaient-elles considérées comme des attaques conséquentes ? La synthèse entre ces deux positions a été effectuée par J. Henderson dans une importante monographie, *The Maculate Muse*. Malgré la dimension carnavalesque des injures dans la comédie, plusieurs faits historiques indiquent qu'elles pouvaient sérieusement inquiéter. Nous connaissons l'existence, d'abord, de plusieurs décrets de censure contre la comédie, qui semblent indiquer que les injures pouvaient avoir une portée. Vers 440 sans doute, Périclès est à l'origine d'une mesure de limitation explicite de la liberté d'expression du théâtre comique, le décret de Morychidès. En 426, Cléon met en accusation Aristophane, parce qu'il l'a ridiculisé dans une comédie. En 415, la cité interdit d'attaquer nommément dans les comédies les personnalités politiques (selon une formule célèbre, *onomasti komôdein*), par le décret de Syracosios. Notons qu'en réalité, ces mesures protègent bien les nobles et politiques importants qui étaient attaqués, et non l'homme du quotidien ni le peuple en général : le caractère démocratique de l'institution est alors à redéfinir...

3) Une critique entre deux pôles : des interprétations différentes des héros

Avec la représentation du citoyen au théâtre, nous abordons des questions que soulèvent d'autres genres littéraires de l'époque, en particulier l'œuvre de Thucydide, et le genre de l'oraison funèbre où le citoyen-modèle, bien loin d'être représenté comme un

² On pourrait ici imaginer que des travaux corollaires sur les notions de liberté et de démocratie, entre Antiquité et Révolutions Française, soient menés en langues anciennes et en histoire.

protagoniste individualisé, est perdu dans l'anonymat du corps civique. Une confrontation du théâtre grec classique avec de tels textes peut ainsi être précieuse.

Selon qu'ils conçoivent le théâtre classique athénien comme le lieu ou non d'une liberté d'expression, les critiques s'orientent vers deux tendances interprétatives que nous présenterons ici en termes d'opposition, et, faute de temps, de manière générale et simplifiée.

Les premiers se dirigent vers des **interprétations « politiques »**, ou « politisantes », ou « sérieuses », de ces pièces. Canfora, que nous avons déjà plusieurs fois cité, insiste, dans les pages qu'il consacre à la **tragédie** attique, sur la fonction foncièrement didactique de celle-ci. C'est d'ailleurs pour cette raison, selon lui, que les poètes reprenaient toujours les mêmes mythes : il s'agissait de reproduire des intrigues déjà connues, ne demandant pas d'effort au public, et lui permettant de consacrer pleinement son attention au message politique de la pièce. De la sorte, la tragédie, commanditée par la cité, aurait tendu à propager les valeurs qui la fondaient. Canfora cite, à l'appui, un passage fameux des *Grenouilles* d'Aristophane, vv. 1054-5 : Eschyle y affirme que « pour les enfants, l'éducateur est le maître d'école ; pour les adultes, c'est le poète ». Ce qu'omet pourtant de préciser Canfora, c'est qu'Eschyle, dans cette comédie et jusque dans ces affirmations, est présenté comme ridicule, et que sa victoire à l'issue du concours entre poètes est plus que problématique. Dans l'esprit du poète comique, la fonction didactique du théâtre est certainement objet de jeu – nous reviendrons sur la question – et semble appeler des précautions. Et, il est vrai, les pièces ne se laissent pas lire toujours aussi aisément que ne l'indique Canfora.

C'est pourquoi d'autres approches pourtant politiques du théâtre sont plus nuancées, sans renoncer à attribuer un message, à la tragédie en particulier. L'exemple le plus connu, pour nous, est celui de J.-P. Vernant et de P. Vidal-Naquet (annexe III), dont nous résumerons ici l'approche au risque de schématiser quelque peu un discours complexe. Pour eux, l'univers tragique se situe à la frontière entre deux mondes et est, ainsi, à comprendre comme une perpétuelle double référence : au mythe d'un côté, à un temps révolu que la cité attribue à ses lointaines origines, mais qui est encore présent dans les consciences du citoyen du 5^{ème} s., et, de l'autre côté, aux valeurs nouvelles développées dans l'Athènes démocratique. Cette dualité fait l'originalité de ce théâtre, et constitue le ressort même de l'action. Dans le conflit tragique, le héros (souvent, un roi ou un tyran) est encore bien engagé dans la tradition héroïque et mythique, mais la solution du drame lui échappe : elle n'est jamais donnée par ce personnage solitaire, mais traduit le triomphe des valeurs collectives imposées par la nouvelle cité démocratique. La technique tragique traduit cette dualité, puisque la pièce repose sur la confrontation entre deux instances : le chœur, être collectif et anonyme, dont le rôle consiste à exprimer les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique, et qui le fait dans la forme lyrique chorale, et, d'autre part, le personnage individualisé dont l'action forme le centre du drame et qui a figure de héros d'un autre âge, toujours étranger à la condition ordinaire du citoyen – ce personnage, lui, échange avec son entourage dans une forme dialoguée plus proche de la prose. Ainsi le public assiste-t-il à un débat, à une mise en question de la figure héroïque et de son système de valeurs, le héros s'avérant moins un modèle comme il l'était dans la tradition lyrique, qu'un problème vivant.

Le caractère intermédiaire de ce statut héroïque se reflète également sur le plan judiciaire, puisque, comme nous l'avons dit, la tragédie naît aussi dans une période où se développe l'éloquence des tribunaux et où apparaît le vocabulaire du droit. Le citoyen de la démocratie se dégage alors progressivement de ce que Vernant appelle des procédures « préjuridiques », mais en reste en partie solidaire, faute de maîtriser parfaitement une nouvelle lecture du monde dont l'apparition est elle-même progressive, non logique. Une telle interprétation de la tragédie explique en particulier la tension qui se noue, dans le héros même, entre choix politique et juridique « séculaire », et puissances sacrées : il hésite en particulier sur le lien entre gestion de la cité et volonté des dieux, et oscille ainsi entre

plusieurs manières de comprendre le monde. La dualité est bien au centre de la tragédie, et même du héros tragique. Vernant commente par exemple, dans cette perspective, la présence du mot de *τύχη* dans les paroles des personnages tragiques : c'est que « l'action humaine n'a pas en soi assez de force pour se passer de la puissance des dieux, pas assez d'autonomie pour se concevoir pleinement en dehors d'eux ».

Ces hésitations du héros tragique ne révèlent cependant pas, pour les deux critiques, un point de vue pessimiste et aporétique sur le monde : leur idée est que si la solution n'apparaît pas pour le héros, pris dans une situation finalement impossible, elle apparaît en revanche pour le spectateur. C'est pour ce dernier que le langage du texte pourrait être transparent et récupérer la pleine fonction de communication qu'il avait perdue sur la scène entre les personnages du drame. En somme, le théâtre tragique délivrerait un message politique, non pas pour ses héros, mais pour les citoyens assistant au spectacle. Une telle interprétation n'écarte donc pas les difficultés ni les ambiguïtés du texte, mais montre en définitive un certain optimisme en attribuant au spectateur la capacité à les interpréter. Elle récupère donc la fonction didactique de la tragédie, dont elle fait un instrument de formation pour le citoyen en train d'apprendre son métier.

Nous ne nous attarderons pas sur les interprétations politiques de la **comédie**, qui ont, en fait, fait l'objet de moins de développements théoriques. Notons simplement, avant de revenir sur la difficulté d'interprétation que pose le genre, que les « politisants » défendent souvent l'idée que la comédie d'Aristophane serait pacifiste : or derrière de telles lectures, il est possible de reconnaître de lointaines influences, communes à celles qui ont marqué les critiques de tragédie dont nous venons de parler. Ainsi l'historien Droysen (qui n'étudiait pas la comédie en tant que telle, mais dans une approche plus généralisante de l'Antiquité grecque) lisait dans les premières comédies du poète des plaidoyers pour la paix. Il était émule de Hegel, qui recourait au théâtre athénien dans sa réflexion politique sur les fondements de l'état. Or, Vernant devait lui aussi se reconnaître influencé par Hegel.

Quelles sont les répercussions de telles approches sur la pratique d'interprétation du théâtre grec classique ? La première conséquence est qu'elles lui attribuent un caractère réflexif et « sérieux », qu'on donne à cet art une mission didactique ou, plus prudemment, qu'on le considère au moins comme un lieu d'analyse de la cité et de ses problèmes. De ce point de vue, les lignes de réflexion qui se dessinent peuvent se retrouver dans d'autres genres littéraires : comment gouverner une cité démocratique, en étant à la fois un chef capable d'imposer les bonnes décisions et un citoyen égal à tous les autres ? (Cf. *Dicéopolis*, le héros des *Acharniens*, et la façon dont est représenté Périclès dans Thucydide Livre II, cf. annexe II). Comment faire son devoir politique sans devenir un intrigant, un *polupragmôn* ? (Cf. les analyses de P. Demont sur la comédie, et les récentes critiques d'Isocrate).

Ainsi, selon que l'on fait du théâtre grec un théâtre à thèse, ou un théâtre d'analyse, on envisagera différemment le héros : dans le premier cas, on parlera de héros-sauveur, de citoyen-modèle ; dans le second, il s'agira d'un héros-représentant, d'un citoyen-miroir.

Devant de telles lectures du théâtre athénien classique, d'autres critiques, conscients des limites posées par les institutions elles-mêmes à la liberté d'expression politique, ont cherché ailleurs le sens de ces drames, en particulier dans la **répétition d'un rite** qui évoquerait lui-même d'autres aspects de la vie religieuse athénienne. Naturellement, eux-mêmes ne se sont pas présentés systématiquement comme des opposants aux « politisants », dans un jeu simple de polarité. Nous présentons ici les positions de manière schématique pour les besoins de l'exposé, mais tout critique ou historien a sa singularité et prend en compte les nuances et les précautions que nécessitent de telles études. Nous citerons ici quelques exemples.

Dans le domaine de la **tragédie**, les œuvres ont été comprises comme la mise en scène d'un retour à des éléments archaïques, avec leurs aspects effrayants : qu'il s'agisse de répéter sur scène le rite d'expulsion de la victime expiatoire, le *pharmakos*, lui-même accompli, encore à l'époque classique, lors des Thargélies, pour purifier la cité (ainsi a souvent été compris le personnage d'Œdipe) ; ou de mettre en scène un rite évoquant les anciens sacrifices sanglants, dans la répétition en quelque sorte cathartique d'éléments originels violents (ainsi, les travaux de l'historien de la religion W. Burkert, cf. annexe III). Derrière ces lectures, nous retrouvons des institutions civiques autour desquelles se soude le corps des Athéniens, puisque le rite n'était pas séparé du politique. Mais cette fois, le sens des pièces n'est plus considéré comme politique : il est ancré avant tout dans quelque chose de plus ancien que la cité démocratique, de nature religieuse. Le héros, même roi, est alors surtout perçu comme un être marginal, reflet sublimé des monstres et êtres chétifs expulsés lors des Thargélies.

L'interprétation de la **comédie** a peut-être davantage fait l'objet de théorie dans ce sens. Les « ritualistes » soulignent la nature carnavalesque de la comédie d'Aristophane (le livre de J.C. Carrière n'est cependant pas, malgré son titre, à considérer comme un exposé de l'approche ritualiste)³ et la rattachent aux images d'un Âge d'Or où tout est abondance, aux thèmes du pays de Cocagne et de l'utopie. La présence des obscénités, des allusions sexuelles et de l'humour scatologique a été commentée dans ce sens : il s'agit de sceller par une telle insistance la réconciliation de l'individu avec un corps revigoré et triomphant, dans un contexte d'abondance, de vie qui se produit d'elle-même, sans culture, l'*automatos bios*. Ainsi s'expliquent aussi, par exemple, les scènes et descriptions de banquets parfois impossibles (que l'on pense au dernier mot de l'*Assemblée des Femmes* d'Aristophane, même si cette comédie a été rattachée à l'époque de la comédie moyenne) On peut ici renvoyer, même si elles s'appliquent à un autre cadre, aux études faites par Bakhtine sur Rabelais (cf. annexe III) et sur le rapport entre la littérature de la Renaissance et le carnaval médiéval.

Dans les deux cas, nous voyons apparaître le lien entre le rituel qu'est le théâtre lui-même, et le passé, représenté en particulier par le mythe. En outre, le théâtre, en ressoudant le corps social autour de l'événement rituel, acquiert malgré tout un rôle politique, même si lui-même ne consiste pas dans une représentation politique.

Quelles sont les **limites de ces deux grandes positions interprétatives** ? Pour reprendre des éléments déjà évoqués, nous noterons que, dans le second cas, et en ce qui concerne en particulier la comédie, la supposée liberté d'expression carnavalesque est cadrée par les institutions de la cité : dès lors, elle est une liberté sans message, contrainte. Mais alors, comment expliquer tant d'insistance dans les attaques nominales que nous ont transmises les textes d'Aristophane ? Dans le premier cas en revanche, avec les interprétations politiques du théâtre classique, ce dernier délivrerait un message qui à la fois est censuré, et (mais l'un est peut-être la raison de l'autre) reste souvent difficile à déterminer et à comprendre, malgré l'optimisme de l'approche vernantienne. L'histoire de la critique et de ses affrontements en est une bonne illustration : Sophocle fut-il un sophiste ou un conservateur ? Aristophane voulait-il ou non la paix ; plaidait-il pour une révolution politique ou pour le sage retour à la tradition ? Ces questions restent aujourd'hui ouvertes et montrent la

³ L'interprétation de Carrière insiste plutôt sur la manière dont la comédie représente une médiation, impossible en-dehors de l'utopie, entre les univers chtonien et archaïque d'un côté, et olympien et classique de l'autre : d'un côté, les pulsions, la nature non contrôlées, de l'autre, la loi et la culture, toutes réconciliées le temps d'une représentation. Le politique n'est donc absolument pas absent de son interprétation, le titre de l'ouvrage montrant suffisamment que le critique prend en compte la dualité complexe de la comédie.

difficulté qu'il y a à aborder les textes d'une manière généralisante. Peut-on réellement penser que le spectateur athénien du 5^{ème} s., lui, comprenait les pièces plus aisément que les critiques depuis ?

Nous verrons dans un deuxième temps de cet exposé que dans certains cas, y compris en tragédie, le spectateur semble volontairement perdu par l'agencement de l'intrigue, et il semble qu'il faille se poser la question de la relation entre une telle difficulté et une éventuelle intention de l'auteur. Il ne faut sans doute pas perdre de vue que les pièces que nous avons reçues sont aussi un **jeu** théâtral, qui a ses règles propres. En 1803, dans ses *Remarques sur Œdipe*, Hölderlin prenait soin d'insister sur le caractère d'artefact théâtral qu'ont les tragédies de Sophocle : la tragédie, écrivait-il, n'est pas une action continue, ne représente pas en scène une théorie, mais il s'agit d'une construction poétique et originale, dotée de son propre rythme, et dans laquelle « tout est discours contre discours, qui se suppriment réciproquement » (par. 3) (sur ces analyses, et sur l'histoire de l'interprétation de la tragédie, voir le texte de P. Judet de La Combe à paraître, cf. annexe III).

II. Quelques énigmes interprétatives.

Nous présenterons ici sommairement quelques pièces dont l'interprétation fait difficulté, et qui illustrent ainsi les limites du rôle didactique du théâtre. Si le citoyen ne comprend pas ou n'est pas sûr de comprendre le message qu'entendrait délivrer le poète, peut-on dire que ce dernier lui donne une leçon ? Le théâtre met-il vraiment en scène le citoyen actuel et ses interrogations, même si ses institutions vont dans ce sens ? Enfin, l'ensemble de ce public massif et hétérogène pouvait-il, de toute façon, apprécier de manière unanime le message délivré sur scène ?

1) *Un exemple de citoyen tragique : le sacrifice de Ménécée et l'interprétation des Phéniciennes.*

La discussion sur la réalité ou non du **sacrifice humain** en Grèce ancienne semble toujours ouverte ; il semble certain qu'à l'époque classique, une telle procédure ait paru au moins anormale : les historiens et les poètes qui l'évoquent semblent avoir conscience et volonté de représenter un phénomène extraordinaire, décalé. De là découlent deux interprétations des sacrifices humains dans la tragédie, où l'on peut reconnaître les deux grandes tendances interprétatives que nous venons d'évoquer. La première considère que le sacrifice humain serait la métaphore d'un dérèglement, d'une violence négative prenant le masque de la vendetta familiale, et qui viendrait miner la stabilité de la cité. Il relèverait uniquement de la perversion, de l'acte de barbarie sans issue. La seconde interprétation est que cette violence sacrificielle aurait pu être considérée comme une étape obligée et positive vers le salut de l'état, le personnage sacrifié se faisant sauveur. Elle met alors l'accent sur les ressemblances entre les passages de tragédie évoquant ce type de sacrifice, et d'autres discours qui, à la même époque, véhiculaient l'idéal du citoyen athénien – en particulier l'oraison funèbre. Ainsi, le sacrifice dans la tragédie serait une solution imagée au conflit entre intérêts privés et publics, un thème particulièrement discuté et représenté durant la guerre du Péloponnèse. Le théâtre mettrait en scène une solution héroïque à une crise actuelle, et le personnage qui choisirait de se sacrifier serait un modèle pour le citoyen : c'est que dans ce cas, les sacrifices humains sont présentés comme volontaires (ainsi Macarie, dans les *Héraclides* d'Euripide, v. 559, déclare : « c'est librement que je meurs »).

Euripide, pendant la guerre du Péloponnèse, porte à la scène six pièces évoquant un sacrifice humain, dont cinq nous sont connues : les *Héraclides*, *Hécube*, *Érechthée*, *Iphigénie à Aulis* et les *Phéniciennes*. Ces tragédies comportent un certain nombre de points communs :

- la distinction sociale des jeunes gens se sacrifiant : l'*eugeneia* du personnage qui se sacrifie (ainsi *Héracl.* 409, 513), c'est-à-dire le courage qui lui vient de ses ancêtres, l'*eleutheria* (comme liberté individuelle et de l'état) (*Héracl.* 62, 287) et d'autres prétentions à la distinction, comme l'autochtonie.

- des schémas à la fois rhétoriques et rituels récurrents : couronnes (les *Héraclides* 529, *Iphigénie à Aulis* 1477), rites préliminaires au sacrifice (dans les mêmes pièces aux mêmes passages, et dans *Hécube* 535 s.), prêtres sacrifiants (c'est ainsi que sont représentés Agamemnon dans *Iphigénie à Aulis* et le fils d'Achille dans *Hécube*), etc. Sur le plan rhétorique, l'enfant ou la jeune personne donne une origine divine à la situation (et ainsi se pose la question de la responsabilité) ; et il tient un discours politique sur son devoir envers sa cité.

Ainsi, l'on a été tenté d'interpréter ces pièces d'un bloc. Mais chacune est singulière, et le cas de **Ménécée** en particulier, le fils de Créon qui se sacrifie dans les *Phéniciennes*, pose problème. Son geste (qu'il annonce vv. 991-1018) est séparé de la collectivité, au lieu d'être reconnu socialement. Le sacrifice a lieu à la fois en position centrale dans l'économie de la pièce, et en secret, devant le chœur – des femmes, et en plus des étrangères de Phénicie, à l'opposé, donc, des concitoyens du prince. Il n'est ensuite pas reconnu, comme le sont pourtant les sacrifices de jeunes gens dans les autres tragédies que nous avons citées (par exemple la mort de Polyxène, dans *Hécube*, est longuement racontée par un messager, et son corps est ensuite rituellement honoré). La mort de Ménécée fait seulement l'objet d'allusions rapides : seul le chœur loue le sacrifice comme il le mérite (vv. 1054-66) et lui donne toute sa portée. Puis, le messager qui fait le récit de bataille à Jocaste n'accorde qu'une subordonnée de trois vers à Ménécée (vv. 1090-2) et décrit uniquement en détails la tactique militaire et les chefs ennemis. Jocaste ne relève d'ailleurs pas l'allusion au jeune homme, alors qu'elle en est la mère de lait. Par la suite (vv. 1204-1207), elle plaint son frère du deuil qui le frappe sans dégager plus avant le sens de cette mort elle-même : malgré quelques commentaires sur le malheur familial de Créon, elle ne dit rien de l'héroïsme de Ménécée, qu'elle ne met pas en rapport avec le destin de la cité. Créon dans les vv. 1310-1327, évoque son malheur personnel, mais, comme Jocaste précédemment, il ne le lie pas au destin de la cité, niant ainsi sa portée politique. Sur le plan dramaturgique, on peut supposer, suivant une idée de la critique H. Foley, que le corps de Ménécée aurait pu rester sur scène, sans soins, durant toute la suite de la tragédie, marquant ainsi l'ignorance dont cette mort héroïque est entourée.

Or, un autre problème se pose, lié à celui-ci : quelle est la portée du sacrifice sur le destin de Thèbes ? Est-il effectif ? Deux difficultés se présentent : d'abord dans les deux étapes du combat que décrit le messager après l'épisode de Ménécée, les opérations ont plutôt l'air suspendues que réglées définitivement à l'avantage de la cité cadmée. De plus, la dissolution catastrophique de la lignée royale dans les dernières scènes semble indiquer que le sacrifice n'a pas écarté la violence qui fonde l'histoire de Thèbes et de sa famille. Pour comprendre ces anomalies, H. Foley, qui avoue en définitive se rattacher à l'interprétation vernantienne, suggère que la fonction du sacrifice soit elle-même, de la sorte, mise en scène de manière ironique par Euripide. Le poète confronterait ainsi plusieurs systèmes de valeurs, l'action généreuse de la victime, reléguée au temps du mythe, et le monde corrompu dans lequel vit lui le poète, monde qu'il représenterait à travers la famille de Thèbes. Cette confrontation permettrait de mettre en balance le caractère imprévisible des événements (avec les décisions prises par la famille) et le schéma affirmé par le mythe et le rituel (essentiellement grâce à Ménécée, mais confirmé et soutenu par le chœur), en remettant à l'honneur sur scène ce rituel du sacrifice, même s'il n'est pas efficient. Ainsi, la pièce serait

empreinte d'une sorte d'ironie douce et nostalgique, qui rendrait hommage au rite et au fait religieux, avant tout par le recours même à la forme théâtrale, Euripide ayant bien conscience de son caractère rituel. Le rite aurait une valeur transcendante et exemplaire, même si elle est objet d'ironie, car sans réelle efficacité au niveau de l'action.

Comme on le voit, H. Foley, dans cette interprétation très séduisante, s'appuie sur l'idée que le sacrifice de Ménécée n'est pas efficace, ce qui nous paraît contestable. La portée du sacrifice est plutôt une énigme mise en scène au cœur de la pièce, et qui indique deux écarts : entre les faits et ce qu'en disent et comprennent les personnages, en particulier la famille royale (et sur ce point nous rejoindrons la critique) ; entre tout cela et les spectateurs des *Phéniciennes*, qui, eux non plus, n'ont pas la clé pour comprendre parfaitement les ressorts de l'intrigue, selon un plan peut-être volontaire d'Euripide. Quelques arguments à l'appui :

-la tirade de Ménécée, vv. 991-1018, correspond à effet dramatique qui semble volontairement raté : selon le modèle que sont les *Sept contre Thèbes* d'Eschyle et les annonces qu'ont faites les personnages dans la première partie des *Phéniciennes*, le spectateur averti attend à ce point la bataille entre Thèbes et Argos, et le duel entre les frères ennemis. La mise en scène ici nous manque, et devait contenir un choix essentiel (mise en scène autour de laquelle pourrait s'articuler, en cours, un travail d'interprétation). Mais en tout cas, la surprise causée par la tirade peut être une surprise décevante, faisant intervenir, parmi des passages à suspense, un discours dont on a abondamment souligné la platitude (en particulier en ce qui concerne les derniers vers de Ménécée). Ainsi le spectateur est-il détourné, paradoxalement, du message politique constituant le cœur de la pièce, à savoir le nécessaire sacrifice du citoyen à sa cité. Avec une telle stratégie, ce qui devrait être important pour un citoyen de devoir assister au spectacle, c'est-à-dire le salut de Thèbes, le geste de sacrifice, est réduit par les moyens dramatiques. Un tel choix de construction ne comporte-t-il pas une part de provocation ? Peut-on prétendre qu'Euripide cherche à éduquer le spectateur et à lui communiquer un message politique ? L'invention de sa part du personnage de Ménécée est pour le moins ambiguë, et met en jeu la mission didactique même du théâtre.

-De fait, contrairement à ce que pense H. Foley, le sacrifice est bien efficace : l'intervention de Zeus v. 1180-8, puis la ruse des Thébains (qui ont gardé leurs armes au cours du duel, et ainsi mettent en fuite le camp argien), pour manquer d'héroïsme, n'en sauvent pas moins la cité de Thèbes et représentent ainsi une conséquence possible du sacrifice. Si la famille royale continue de se dissoudre dans toute la fin de la pièce, il semble que ce soit là un phénomène différent : il s'agit de la malédiction familiale, de plus en plus séparée du destin politique. Le sacrifice, lui, est positivement sanctionné, même si c'est d'étrange manière.

Comme on le voit, la question que posent les *Phéniciennes* va au-delà de leur message politique ou non : plutôt, pourquoi ce message est-il volontairement brouillé, par un tel choix dramatique ? Ne faut-il pas lire là un jeu ironique mené par Euripide ? Et dans ce cas, que devons-nous faire de la fonction didactique de la tragédie ?

2) Des leçons ironiques : les héros comiques et les leçons données par le poète.

La comédie d'Aristophane fournit des exemples plus nombreux et plus flagrants encore de la façon dont le poète, en prétendant éduquer son public, peut développer un propos ironique. Naturellement, une telle caractéristique pourrait être décrite comme un simple *topos*, se rattachant éventuellement aux anciennes traditions injurieuses à l'origine de la comédie. Pourtant, la subtilité avec laquelle ces jeux sont mis en scène appelle à se poser la question de leur possible caractère réflexif. Nous évoquerons ici deux exemples.

1. Les Acharniens.

La plus ancienne des comédies que l'on ait conservées d'Aristophane (425 av. J.-C.) a souvent été considérée comme un plaidoyer pour la paix, puisque son héros, Dicéopolis (c'est-à-dire « celui qui a la cité juste »), découragé de voir ses concitoyens persister dans leur attitude négligente et belliciste, conclut une trêve privée, dont il jouit sur une petite agora qu'il a fondée à son échelle. Une hypothèse est donc que la pièce délivrerait des leçons morales et politiques : dans plusieurs passages, il est vrai, le héros se pose en modèle de citoyenneté, comme fidèle à son nom : vv. 1-44, v. 317, vv. 370-382, vv. 440-444 et 497-500 en particulier. Or, si le héros se présente comme une solution incarnée aux problèmes d'Athènes, divers obstacles s'opposent à une lecture aussi optimiste de la pièce : il est une solution impossible d'abord, reléguée à l'utopie dans laquelle coïncideraient cité et individu ; il se montre tyrannique et égoïste, dans la seconde partie de la pièce, avec ses concitoyens, même quand ils viennent lui demander de l'aide. Et, enfin, ces passages qui semblent délivrer des leçons de civisme sont en réalité ambigus, empreints d'une ironie métathéâtrale sur la fonction politique du théâtre elle-même. Il ne sera donc pas inutile d'observer de près tous ses passages, dont nous sélectionnerons ici deux exemples.

Dans le v. 317 d'abord, qu'il faut sans doute lire avec l'*Eloge d'Hélène* de Gorgias (cf. annexe II) et en particulier les par. 9 et 13, Dicéopolis semble préciser son propos en donnant pour critère au discours politique qu'il s'appête à délivrer, non pas nécessairement la vérité, mais l'opinion qu'il s'agit de transmettre à la masse. Avec l'emploi de *dokein*, nous retrouvons en effet cette idée de *doxa* qui prévaut chez les sophistes. Dans l'*Eloge d'Hélène*, Gorgias écrit en effet que la qualité principale d'un discours politique est de convaincre la masse, de lui transmettre une opinion ; ainsi au par. 9 : « c'est à l'opinion des auditeurs qu'il me faut les montrer » ; par. 11 : « la plupart du temps, la plupart des gens confient leur âme aux conseils de l'opinion » ; et surtout par. 13 (sur les plaidoyers judiciaires) : « c'est un genre dans lequel un seul discours peut tenir sous le charme et persuader une foule nombreuse, même s'il ne dit pas la vérité, pourvu qu'il ait été écrit avec art ». Gorgias emploie dans ce dernier passage le terme d'*ochlos* qui se dit aussi de la foule à l'assemblée dans les *Cavaliers*, vv. 383-4. Le terme de *plèthos*, que l'on a dans notre passage, désigne, lui, de manière générale, la masse, la population (souvent de manière assez péjorative d'ailleurs), et ici, le public fictif de Dicéopolis, c'est-à-dire les Acharniens. Mais il s'applique aussi fréquemment à l'assemblée populaire athénienne (chez Lysias ou Platon par exemple). Dès lors, on peut admettre que c'est aussi au public réel, comme instance politique (puisque, rassemblant l'ensemble des citoyens, assemblée et public se correspondaient), que Dicéopolis fait allusion. En ce cas, c'est le rôle du discours comique tout entier vis-à-vis de la cité qui est présenté dans un rapport problématique à la vérité.

Dans les difficiles vv. 440-4 confrontés aux vv. 497-500, Dicéopolis, ensuite, semble distinguer deux publics à son discours, dont l'un, le chœur, présenté comme parodie de chœur euripidéen, sera trompé par sa rhétorique, et l'autre, les spectateurs, aura accès à la vérité et se verra délivrer la leçon politique de la pièce. Mais dans le premier passage, les *rhematia* (petits mots) destinés à tromper sont potentiellement, comme l'ont montré les critiques, la *rhexis* qui va suivre et qui sera écoutée par tous, spectateurs compris : ainsi cette distinction entre deux niveaux de public s'annule en même temps qu'elle se fait. Surtout, au début du discours lui-même, Dicéopolis s'adresse bien à tous ses auditeurs, chœur comme spectateurs, pour leur affirmer son identité mensongère de mendiant. La comédie n'aboutit-elle pas dans ce cas, au moment même où elle prétend délivrer son message de justice (cf. v. 500 : la « trygédie » aussi connaît le juste), à une tromperie généralisée ? Et ainsi, au-delà du thème comique que peuvent constituer insultes et maltraitance du public, le message politique n'est-il pas lui-même au cœur d'un jeu complexe ?

2. Les Grenouilles.

Nous concluons cet exposé par une autre comédie qui, bien qu'elle ait une intrigue sensiblement différente de celle des *Acharniens*, propose une représentation similaire de la fonction politique du théâtre. Les *Grenouilles*, représentées en 405, content l'aventure d'un Dionysos épris d'Euripide qui cherche à ramener ce dernier des Enfers. Mais une fois arrivé dans le monde souterrain, il doit arbitrer un concours entre le poète et Eschyle, qui revendique lui aussi le prix du meilleur tragique. Au terme d'une joute dans laquelle les deux poètes, en définitive, sont chacun l'un aussi ridicule que l'autre, Dionysos, dans un coup de théâtre, choisit finalement de faire revivre Eschyle. La pièce est en grande partie tournée vers l'idée d'une mission politique des poètes tragiques, et plus généralement du théâtre, comédie comprise, comme l'indiquent les revendications de la parabase. Dans les deux cas, il s'agit d'éduquer ses concitoyens, et de les sauver par un retour aux valeurs traditionnelles, représentées plus encore par Eschyle. Ce rôle éducatif de la tragédie sera un thème qui reviendra chez les orateurs de la fin du 4^{ème} s. av., en particulier dans le *Contre Léocrate* de Lycurgue (cf. annexe II).

Mais là encore, ces revendications sont empreintes d'une ironie profonde, décelable à plusieurs niveaux, et qui pourra guider une lecture de la pièce :

-le revirement brusque de Dionysos en faveur d'Eschyle est de l'ordre du *pathos*, de l'émotion, et non pas de la rationalité. Dionysos, dès le début, est un personnage de bouffon, caractérisé par sa versatilité. Et Eschyle est ridicule, lui aussi.

-Les chants de chœur, qui sont le lieu même où la comédie prétend éduquer son public, se terminent sur des touches de désespoir et une méfiance vis-à-vis du public, qui là encore, peut sembler topique (cf. la parabase des *Nuées* par exemple), mais peut aussi relever d'une ironie plus réfléchie. Aux vv. 718-37 en particulier, l'image du citoyen est celle qui est dépeinte par le chœur, à savoir une image des spectateurs qui n'est pas rachetée, n'est pas améliorable (cf. le doute dans les derniers vers), au cœur, pourtant, d'une institution représentée par un Dionysos devenu héros.

Ces quelques exemples nous ont donc conduits à poser l'hypothèse que ce théâtre aussi politique qu'était le théâtre athénien du 5^{ème} s. av. J.-C., pouvait poser des analyses sous forme d'énigmes, plutôt que des messages simples (de toute façon canalisés par la censure de l'archonte), et aller jusqu'à réfléchir, sous forme de jeu, sur sa propre fonction. La question qui se soulève en même temps est celle des spectateurs qui étaient capables de saisir une telle profondeur d'analyse : le théâtre s'adressait à un corps de citoyens, aussi nombreux qu'hétérogène.

Annexes.

I. Entrées des programmes de grec liées à la présentation.

Troisième :

La cité athénienne au 5^{ème} s.

-topographie (lieux du théâtre).

-mythe et histoire (la rencontre des deux en tragédie notamment) : mythes fondateurs ; guerre du Péloponnèse.

-institutions : religion (ses liens avec le théâtre ; le thème du sacrifice) ; système politique au temps de Périclès (assemblées, théâtre : leur représentation en comédie).

Seconde :

L'homme grec.

-le citoyen et ses devoirs (devoir d'aller au théâtre ; leurs représentations en comédie et tragédie).

-les pratiques religieuses (fêtes dionysiaques ; sacrifice).

Figures héroïques et mythologiques.

-la famille des Labdacides, Œdipe (Euripide, *Les Phéniciennes*, Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*).

Première :

La rhétorique – le citoyen dans la cité.

(Discours tenu sur la cité au théâtre ; façon dont le théâtre est et se présente comme une institution politique, un des trois lieux de parole, et limites ; relations théâtre-oraison funèbre pendant la guerre du Péloponnèse ; relations théâtre-Gorgias en particulier pour la comédie et théâtre-philosophie politique).

Le théâtre : texte et représentation.

Terminale :

Interrogations philosophiques.

-l'homme et l'au-delà : rapport dans la tragédie entre responsabilité humaine et dessein des dieux (autour du thème du sacrifice) qui s'accomplit dans le temps et n'est pas toujours appréhendable par l'homme.

Interrogations politiques.

-justice et société (thème de la tromperie ; opposition intérêts publics/privés ; question des institutions : démocratie et règne d'un seul) ; réflexions sur la cité (ce qui fonde son ordre).

II. Quelques textes significatifs.

Sur le théâtre et l'éloquence :

-Gorgias, *Eloge d'Hélène* (en part. par. 9 à 13), dans Dumont éd., *Les Présocratiques*, Gallimard.

-Lycurgue, *Contre Léocrate*, 98-101 (les tragédies fournissent des modèles de conduite aux citoyens).

-Platon, *République* III, 394 et X en entier, en particulier 604-6 ; *Lois* 935d (interdiction des injures en comédie).

-Aristote, *Politique* 1336 b (la comédie doit être bannie, comme mauvais exemple pour les jeunes ; donc problème du rôle didactique du théâtre).

Réflexion politique :

-Thucydide livre II, discours de Périclès (par. 34-47, en particulier 41 : il faut accepter de se sacrifier à sa cité). Sur la personnalité de Périclès : Thuc. 2. 37. 1, 41. 1, 42. 2, 43. 1, 60. 2-4 et Thuc. 2. 22. 1, 50. 5-7, 65. 3-5, 65. 7-10 (un seul homme gouvernant une démocratie).

- *Protagoras* 320c-322d : mythe de Prométhée (entre ordre humain et ordre divin).

A l'époque moderne :

-Benjamin Constant, *De la liberté des Anciens comparée à celle des Modernes*.

-Fustel de Coulanges dans *La Cité Antique* (chapitre *De l'omnipotence de l'Etat, Les Anciens n'ont pas connu la liberté individuelle*).

Tragédie :

-Eschyle, *Les Euménides* (en particulier la seconde partie : fondation de l'Aréopage).

-Sophocle, *Antigone* et notamment le 1^{er} *stasimon* (hymne à l'homme).

-Euripide, *Les Héraclides*, en part. le sacrifice de Macarie (tirade des v. 500-534, et v. 559). Voir aussi *Hécube* (sur le sacrifice de Polyxène : tirade des v. 345-378 et description de la scène de sacrifice v. 542-582) et *Iphigénie à Aulis* (revirement et tirade d'Iphigénie, v. 1374-1401).

-Euripide, *Les Phéniciennes*, en part. vv. 991-1018 (tirade de Ménécée).

Comédie :

Les parabases d'Aristophane en général.

- *Les Acharniens* : v. 1-44 (théâtre et politique), 317, 370-382, 440-444, 497-556 (la comédie a aussi une mission didactique).

-*Les Oiseaux* : construction d'une cité utopique – en réalité très semblable à Athènes (voir surtout la première partie).

-*Lysistrata* : en particulier la prise de l'Acropole par les femmes (première partie).

- *Les Grenouilles* : à partir de la parabase (not. V. 718-737), et toute la seconde partie sur la mission didactique des poètes tragiques.

-*L'Assemblée des femmes*, même si on en fait une représentante de la comédie moyenne. Voir notamment l'*exodos* et le mot final (festin abondant).

III. Eléments de bibliographie.

Théâtre :

-L. Canfora, *Histoire de la littérature grecque* (vol. 1), Desjonquères, Paris, 1994.

-A. Lebeau, P. Demont, *Introduction au théâtre grec antique*, Livre de Poche, Paris, 1996.

-J.-Ch. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Livre de Poche, Paris, 2001.

Tragédie :

-W. Burkert, *Sauvages origins. Mythes et rites sacrificiels en Grèce ancienne*, Les Belles Lettres, Paris, 1998 ; en part. chapitre « Tragédie grecque et rite sacrificiel » (pp. 11-69).

-P. Judet de La Combe, « Les tragédies d'Eschyle sont-elles tragiques ? », in *Eschyle à l'aube du théâtre occidental*, Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt, 25-29 août 2008, à paraître. Commence par un bilan des théories sur la tragédie grecque.

-J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome I, La Découverte, Paris, 2001 ; en part. préface, chap. 1 « Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques » et 2 « Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque » (pour l'approche générale de la tragédie).

Comédie :

-M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1994.

-J.-C. Carrière, *Le Carnaval et la politique : une introduction à la comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*, Les Belles Lettres, Paris, 1979.

-J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1991.

Oraison funèbre et idéologie politique :

-N. Loraux, *L'invention d'Athènes : histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Payot, Paris, 1993.