

POÉTIQUE ET POLITIQUE DANS LES *GRENOUILLES* D'ARISTOPHANE*



ABSTRACT: The ancient *Hypothesis* of Aristophanes' *Frogs* characterizes Dionysus' decision to bring Aeschylus back from Hades, and not Euripides, as *παρὰ προσδοκίαν*. Virtually, the scope of this essay is to examine whether the ending of the literary contest between the two tragic poets was prepared by Aristophanes in such a way that the spectator would consider Dionysus' choice logical and expected. As such, the *Frogs* is assessed under the twofold prism of politics and poetics: it is examined whether and to what extent the first is a criterion of quality and evaluation for the second. It is seen that Dionysus, initiated in politics during the course of the play, judges the merit of a poet with a political criterion. As a result, Aeschylus is established as a winner for his *νουθεσία* of a unified front composed by the supreme and "healthy" Athenian political powers that will govern implementing "the ancient values".

LA DÉCISION DE DIONYSOS, à l'*exodos* des *Grenouilles*, de ramener Eschyle à la vie entraînera l'ambiance de fête, à laquelle aboutissent d'habitude les comédies d'Aristophane. Pluton organise un symposium d'adieux (1479 et suiv.) en honneur du poète vainqueur et du dieu, qui a joué le rôle du juge lors de l'*agôn* précédé, tandis que le chœur les accompagne d'un cortège triomphal en chantant le chant d'*exodos* joyeux (1528 et suiv.). Cependant, cette conclusion a été considérée par la critique comme un manque de suite supplémentaire parmi les maintes et différentes acrobaties raisonnables et l'absence d'enchaînement et de cohérence remarquée en général en ce qui concerne l'action de la pièce,¹ puisque l'intention initiale de Dionysos était, comme il avait lui-même annoncé dans le *prologue*, de ramener

* Une forme plus courte et moins explicite de ce texte a été présentée au 5e Colloque Panhellénique d'Études Théâtrales "Théâtre et Démocratie", Athènes 5-8 Novembre 2014.

1. Schmid (1940) 358; Erbse (1956) 273. Voir particulièrement Radermacher (1954) 355-57. Le changement de la décision initiale de Dionysos et son verdict final en faveur d'Eschyle ont beaucoup préoccupé les érudits de la pièce. Voir Rosen (2010) 274 n. 56, où on peut trouver une bibliographie riche et récente sur le sujet.

Euripide de Hadès à Athènes et il n'avait guère mentionné Eschyle.² Déjà, depuis l'Antiquité, les auteurs des *Arguments* de la comédie ont caractérisé la décision finale du dieu comme une évolution *παρὰ προσδοκίαν*.³ En outre, assez de chercheurs contemporains soutiennent que le choix en faveur d'Eschyle s'appuie sur des critères plutôt subjectifs et arbitraires de Dionysos.⁴

Cette "inconséquence" de l'intrigue de la pièce nous préoccupera ensuite. Une question se pose: le résultat de l'*agôn* littéraire entre les deux poètes tragiques, qui embrasse la deuxième partie de la pièce, a été préparé par Aristophane de façon que le spectateur du V^e siècle av. J.-C. le considère raisonnable et escompté et pas démentiel ou fortuit?⁵ Pour répondre à cette question on propose de méditer sur les *Grenouilles*, en examinant quelle est la position et le rôle de la notion de démocratie dans cette comédie. Est-ce que la politique, absente au début de la pièce, apparaît progressivement et peu à peu elle joue un rôle prépondérant pour le déroulement de l'intrigue, en apprêtant en même temps la conclusion? Plus particulièrement, notre approche interprétative abordera: (1) si la démocratie, comme notion et idéologie, comme comportement, comme prise de position politique et même comme système politique appliqué à la quotidienneté d'Athènes à la fin du V^e siècle, est mise en valeur par le poète afin qu'elle conduise normalement et sûrement le "chercheur" Dionysos autant que le spectateur à la conclusion de la pièce, visée dès le début par Aristophane, (2) est-ce que la politique constitue un critère élémentaire de qualité et d'évaluation de la poésie

-
2. Il vaut la peine de souligner qu'on écoute le nom d'Eschyle pour la première fois dans le vers 758, dans la scène de deux esclaves qui suit la *parabase* et où on se trouve au milieu de la comédie. La mention du conflit entre Eschyle et Euripide par l'*οἰκέτης* de Pluton dans cette partie de l'évolution de l'action est aussi considérée comme une introduction au deuxième sujet important de la pièce, c'est-à-dire à l'*agôn* littéraire entre les deux poètes (Stanford, 1958, ad loc.). Cf. Sommerstein (1996) ad 759.
 3. *κρίνας παρὰ προσδοκίαν ὁ Διόνυσος τὸν Αἰσχύλον νικᾶν* (*Arguments*, I 31-32 et IV, 46-48; cf. II 9-10).
 4. Thiery (1999) 107. Cf. Cartledge (1990) 10. La question de la contradiction entre l'intention initiale de Dionysos et la décision finale en faveur d'Eschyle est aussi abordée par Stanford dans l'introduction de son édition, où il présente de la bibliographie plus étendue: Stanford (1958) xxiv-xxv. Bowie (1993, 249) écrit que "it is hard to disagree" avec les auteurs des *Arguments* I et IV qui caractérisent la victoire d'Eschyle comme *παρὰ προσδοκίαν*.
 5. Sifakis (1992, 123-42) a soutenu l'existence d'une imbrication dans la comédie d'Aristophane, imbrication qui, même si elle se réfère à des personnages et des actions de la vie sociale et politique de l'époque, elle est prédéterminée "par la forme narrative du mythe" (ibid., 139). Sur l'organisation cohérente de la fiction comique chez Aristophane, voir Thiery (1986), surtout les pp. 91-102.

et, si c'est vrai, (3) quel type de démocratie jouera un rôle prépondérant pour la décision finale de Dionysos? Ainsi, je tenterai l'interprétation de la pièce en totalité en prenant en considération le dipôle de politique et de poétique,⁶ en examinant si la première est utilisée comme un critère de qualité et d'évaluation de la seconde.⁷

Déjà, dans les premières scènes de la pièce, Dionysos, accompagné par son esclave Xanthias, informe Héraclès qu'il est résolu à voyager à Hadès afin de ramener à la vie le poète tragique Euripide (52 et suiv.). Le dieu du théâtre présente cette affaire comme quelque chose qui l'intéresse directement, comme une affaire complètement personnelle. D'ailleurs, tout avait commencé pendant un moment absolument intime: en lisant tout seul *Andromède* d'Euripide un *πόθος* intense pour le poète *ἐξαιφνης ἐπάταξε τὴν καρδίαν σφόδρα* (53-4).⁸ La grandeur et l'intensité de son *πόθος* pour ce poète tragique sont telles qu'il s'oblige à recourir à une description *δι' αἰνιγμῶν* de ce qu'il éprouve (61). La répétition continue des substantifs *πόθος* (53, 55, 66) et *ἕμερος* (59) et des verbes *ἐπάταξεν* (54), *διαλυμαίνεται* (59) et *δαρδάπτει* (66) près de l'adverbe *σφόδρα* reflètent l'intensité et la violence du vœu, tandis que son placement au cœur (*καρδίαν*, 54) accentue son caractère personnel autant que déraisonnable: Euripide le rend fou (*μαίνομαι*, 103). Il s'agit alors d'une passion individuelle qui est intense, difficile à être décrite et dépourvue de logique. A l'aide de la formulation, à la première personne

6. La coexistence de la politique et de la littérature dans les *Grenouilles* est acquise et incontestable, et c'est pourquoi on attribue la qualification comédie "mixte": Stanford (1958) ix. Sur la politique en général dans cette comédie, voir Dover (1993, 69-76) et Bowie (1993, 238-44). Sur la relation très étroite entre la démocratie et la comédie d'Aristophane en général, voir entre autres Rothfield (1999, xx-xxi). Cf. Cartledge (1990) 43-53.

7. Je voudrais préciser dès le début que ce travail ne vise pas la reconstitution des convictions politiques d'Aristophane. Déjà, pendant les années '30, Gomme (1938, 97-109) a établi les fondements de la nécessité de séparer l'œuvre poétique de convictions personnelles du poète de la Comédie Ancienne sur la politique. Cf. Olson (2010) 46 et suiv. Gonda Van Steen recommande la réticence et la prudence en ce qui concerne le sujet de la relation d'Aristophane avec la politique. Voir Van Steen (2007) 108-123. Au contraire, pas mal d'érudits ont recherché une relation très étroite d'Aristophane et de son œuvre avec les mouvements politiques d'Athènes pendant le dernier quart du V^e siècle av. J.-C. Voir la récente étude de Sidwell (2009), où on scrute la relation étroite de la Comédie Ancienne avec la politique et où les poètes comiques (Cratinos, Eupolis et Aristophane) font la satire des positions politiques, l'un de l'autre, et aussi du mouvement politique auquel chacun d'eux faisait partie.

8. Pour citer le texte des *Grenouilles* on se base toujours sur l'édition de N. G. Wilson (2007).

du singulier, *δέομαι ποιητοῦ δεξιοῦ* (71), et malgré la généralisation relative qui tait pour le moment qu'Euripide constitue l'objet de son désir, Dionysos pendant la poursuite de la conversation continue à présenter le problème, qui constitue le cœur de la pièce, comme un besoin personnel.⁹ Bien sûr, cela pourrait être absolument justifié, puisqu'il s'agit du dieu-protecteur du théâtre. Cependant, cette qualité n'est professée que par des allusions qui concernent la *λέξις* (105, 107; cf. 811) ou l'*ᾠρις* du dieu: les références initiales du texte montrent le rapport de Dionysos avec le théâtre en le présentant soit comme un spectateur (1-20) soit comme un lecteur des pièces (52-4), alors que la peau de lion et la massue de Héraclès portées en même temps que la tunique de couleur jaune, la crocote, et les cothurnes (46-7) conduisent à un résultat comique et aussi nous montrent que son rapport avec la tragédie vient au second plan. Alors, le but qui mobilise le dieu lui-même, et aussi l'action comique, et qui semble, au moins au début, constituer l'affaire centrale de la pièce n'est pas le résultat d'un travail raisonnable, mais il est complètement personnel et il n'a aucun rapport avec le salut de la ville;¹⁰ par ailleurs, ce but sera complètement oublié pendant l'*agôn* littéraire, qui aboutira à l'élection d'Eschyle.

Toutefois, les questions d'Héraclès obligeront Dionysos, après la généralisation du vers 71, à focaliser son intérêt encore une fois sur Euripide, comparer son poète favori avec ses collègues vivants et soutenir par des arguments son choix et son projet (73 et suiv.).¹¹ Cette comparaison avec des poètes tragiques postérieurs donne la chance au dieu du théâtre d'étaler ses aptitudes pour la critique littéraire et anticipe en quelque sorte son rôle dans l'*agôn* de la deuxième partie de la pièce, où le mérite de deux poètes tragiques et leur place dans le domaine de l'art en général seront jugés. Pour la première fois Dionysos utilise des critères poétiques: il juge l'indépendance de la pensée (78-9), la créativité innovatrice et continue (94-8),¹² l'originalité (92), la pureté du style (93) et la formulation hardie (99). Finalement tous les poètes

9. Lada-Richards (1999, 218-9) met l'accent sur l'intérêt personnel de ce *πόθος*.

10. Cf. Sommerstein (1996) 12. Sur ce point je ne suis pas d'accord avec Rosen (2010) 265, qui mentionne que dès le début l'objectif du voyage de Dionysos à Hadès c'est de ramener Euripide à la vie "as the savior of Athens". Cf. Rosen (2010) 270.

11. Le fait que le choix d'Euripide peut si facilement être mis en question, même par Héraclès, qui n'a aucun rapport avec la critique littéraire ou le théâtre plus particulièrement, peut constituer pour le spectateur une allusion de plus que la décision initiale de Dionysos n'est pas le résultat d'une rectitude de jugement ou d'un raisonnement. Voir Bowie (1993) 238.

12. Parmi les critères de virtuosité et d'habileté (*δεξιοῦ*, 71) il ajoute ici l'inspiration et l'aptitude créatives (*γόνημον ποιητήν*, 97-98).

postérieurs sont éliminés par des procédures sommaires comme des *λωβηταιί τέχνης* (93), puisque leurs vers ne disposent pas de remarquable pouvoir intérieur. C'est pourquoi ils sont brièvement à leur zénith dans le monde artistique, comme des étoiles filantes, et ils disparaissent vite (92-5).

Il vaut la peine de remarquer que pendant cette discussion l'œuvre d'Euripide est utilisé comme point de comparaison (91; cf. 100-102), alors qu'on ne remarque aucune mention à Eschyle. La seule tentative de comparaison entre des poètes morts est faite, quand Héraclès demande à Dionysos la raison pour laquelle il préfère ramener à la vie Euripide et pas Sophocle (76-7). Le dieu expliquera son choix en recourant au caractère et pas à la poétique de deux auteurs: à Sophocle il est attribué deux fois l'adjectif *εὐκολος* (82), qui a une vaste gamme de nuances positives, alors qu'il présente le poète d'*Andromède* comme *πανοῦργος* (80), qualification particulièrement négative qui contient la réflexion ingénieuse et la tricherie,¹³ qualités nécessaires pour une évasion visée. Comme la sortie de Hadès, sans la permission de Pluton, constitue un acte illégal, un projet de vol et d'évasion est impliqué. Le dieu incitera Euripide à *ξυναποδρᾶναι* (81). D'ailleurs, sa tenue renvoie à Héraclès, qui, selon ce qu'Éaque dit plus tard dans la pièce (465 et suiv.), est accusé à Hadès pour vol (*κνωκλόπον*, 605) et évasion (*ἀποδράς*, 468). Alors, Dionysos, lorsqu'il devait expliquer de façon raisonnable sa préférence pour Euripide, n'a pas puisé ses arguments du domaine de la poétique, mais d'un trait de son caractère qui reflète la mauvaise conduite du poète en tant que citoyen. Le poète tragique est présenté comme quelqu'un qui a la tendance d'être injuste, qui enfreindrait les lois sans réticence, alors que le dieu est disposé à jouer un rôle de complice des actes illégaux.¹⁴ Le spectateur aperçoit que les critères de choix d'un poète contre ses collègues ne sont pas littéraires et esthétiques, comme on s'y attendrait, mais moraux et relatifs à la justice, c'est-à-dire politiques. La poétique s'étend dans le domaine de la moralité politique et surtout du comportement politique aberrant: de la violation des règles de justice qui régissent la démocratie saine.

13. L'adjectif a principalement un sens négatif. Dover (1993, ad 35) remarque que dans la comédie il est habituellement utilisé de façon injurieuse contre quelqu'un: p.e. Aristophane l'utilise contre Cléon dans les *Cavaliers* (249-50). Dans les *Grenouilles*, si l'on excepte le vers 35, où il est attribué comme une qualification à un esclave, à Xanthias, il est utilisé seulement pour Euripide (80, 1520) et pour ceux qui ont un rapport étroit avec lui: pour ses défenseurs (781) et pour ceux qui sont négativement marqués de son œuvre (1015). Cf. Biles (2011) 249.

14. Sifakis dans son analyse, qui s'appuie sur la théorie de Prop sur la morphologie du conte, intègre Euripide des *Grenouilles* dans le fonctionnement comique de *κακουργία*. Voir Sifakis (1992) 129.

Le comportement de ce type correspond complètement au climat d'une démocratie en crise, mais en aucun cas il ne pourrait être considéré comme salutaire pour la ville. C'est pourquoi peut-être Euripide, le *πανοῦργος*, se présente, au moins au début de la comédie, comme le poète favori de Dionysos et pas comme un sauveur futur au niveau poétique et politique. Cependant, l'action des *Grenouilles*, bien qu'elle ne se place pas à Athènes,¹⁵ insinue continuellement les problèmes de la démocratie athénienne en 405 av. J.-C.,¹⁶ et cela devient plus évident après l'entrée du chœur des Mystes (316 et suiv.). La difficile réalité politique, que les habitants d'Athènes subissent dans leur quotidien, forme la toile de fond de l'action dès le début de la pièce. Le poète de façon inventive, déjà par les facéties viles et la succincte critique littéraire que les premiers vers insinuent (1-20), invite le spectateur à distinguer, derrière la poétique, l'image repoussante de la crise des institutions démocratiques qui sévit dans la ville, comme sous l'apparence de masculinité de la peau de lion, que Dionysos porte, est dérobé mais aussi dévoilé d'une façon contradictoire l'efféminement de la crocote. Dans ce cadre, la dégringolade de la poétique à la malsaine réalité politique de la démocratie athénienne est escomptée et durable.

Le duo maître-esclave qui domine dans la première partie de la pièce offre au poète non seulement la possibilité de créer des situations comiques, mais aussi il marque un intense problème économique et socio-politique. Par exemple, l'image de l'esclave à dos d'âne et du maître qui va à pied (22-23) établit les bases du comique et de la parodie (21-32),¹⁷ mais en même temps elle focalise sur la réalité existante de l'amélioration de position des esclaves à Athènes en 405 av. J.-C. D'ailleurs, cela est insinué en général par l'amplitude autant que par le contenu du rôle de Xanthias.¹⁸ Toutefois, cette

15. On ne peut pas préciser le point de départ du voyage de Dionysos, mais le premier arrêt, chez Héraclès, implique Thèbes, comme lieu d'action. Ensuite, on suit ce couple bizarre de maître-esclave qui traverse des "lieux naturels – imaginaires et mythologiques – successifs", dans "une nature complètement indéterminée et onirique" (Diamantakou-Agathou, 2007, 128; cf. *ibid.* 231 et 338), qui peut aussi devenir quelque fois cauchemardeuse (vers 273 et suiv.). Toutefois, les mentions "au niveau narratif du lieu public d'Athènes antique" (Diamantakou-Agathou, 2007, 342) sont continues.

16. Cf. Biles (2011) 211. Sur les conditions historiques et politiques à Athènes, voir Dover (1993) 69-76; Sommerstein (1996) 1-9.

17. Dans ces vers, la discussion sur le faux problème, si Xanthias "transporte" ou "est transporté", donne la chance à Aristophane de se moquer, par la parodie, de l'argumentation sophistique. Voir Stanford (1958) *ad loc.* et Dover (1993) *ad loc.* Cf. Plat. *Ethd.* 276a-277c.

18. Sur l'importance du rôle de Xanthias, sur sa confiance en lui et la prestance par laquelle

mutation ne pourrait qu'aggraver la crise d'une cité, qui est sur le pied d'une guerre de longue durée, et où les esclaves soutiennent pour la plupart la procédure productive et l'économie.¹⁹ D'ailleurs, occasionnellement il y a des mentions des esclaves qui ont acquis leur liberté grâce à leur participation à la bataille navale des Arginuses (34-5, 190-91), un sujet que le chœur couvrira d'éloges de façon condescendante (695-6), mais surtout commentera de scepticisme intense à la *parabase* (693-4). Ainsi, la sûreté de la démocratie est confiée à des nouveaux citoyens, ex-esclaves,²⁰ qui peuvent ramer, alors que leurs maîtres, les Athéniens de naissance, ont plutôt les traits de Dionysos, qui est *ἄπειρος* dans le domaine de la navigation, *ἄσαλαμίνιος* et *ἀθολάττωτος* (204).²¹ Et cela se passe pendant une période où la ville se trouve *κνύματων ἐν ἀγκάλαις* (704; cf. 1076). Les scènes où l'esclave et le maître échangent des habits et des identités (493 et suiv.), dont le point culminant c'est la scène du fouettement (605 et suiv.), où la distinction entre le maître et l'esclave est impossible même pour Éaque, restituent le désarroi général et la crise socio-politique qui prédomine la démocratie athénienne.²²

Le chœur des Mystes à la *parodos* (316 et suiv.) et à la *parabase* (674-737), à l'aide du discours clair ou allusif, parlera des crimes politiques qui révèlent la crise de la *χειμαζομένης πόλεως* (361). Des citoyens incitent à la *στάσιω ἐχθρὰν* et sèment la division (359), alors que d'autres subissent des ségrégations politiques (688); dans la vie politique dominant la terreur et

il s'adresse à son maître, voir Dover (1972) 206-7; Stefanis (1977-78), 7-8; Stefanis (1980) 134, 138-145; Dover (1993) 43-50. Sur l'utilisation des critères quantitatifs ou qualitatifs pour l'évaluation des relations qui se développent entre les personnages, voir Diamantakou-Agathou (2007) 377.

19. Sakellariou (2012) 56 et 142-5. De point de vue démographique, les esclaves au V^e siècle av. J.-C. étaient plus d'un tiers de la société d'Athènes et s'approchaient de 120 mille. Voir Sakellariou (2012), 49-54. Cf. Sargent (1924) et Gomme (1933). Sur le sujet des esclaves à Athènes classique et leur rôle dans la Comédie Ancienne, voir Akrigg & Tordoff (2013).
20. Sur le rapport entre le rôle de l'esclave d'Aristophane et le fil des événements historiques, voir Akrigg & Tordoff (2013) 111-123.
21. L'inexpérience de Dionysos dans le domaine de la navigation se reflète aussi dans l'incrédulité de Héraclès, lorsque celui-ci écoute les prouesses de Dionysos dans la bataille navale, et dans le commentaire comique de Xanthias (49-51). Bien sûr, cette image d'incompétent ne correspond pas à la tradition mythologique et au culte de Dionysos. Sur la relation du dieu avec la mer et la signification du navire dans son culte, voir Christopoulos (2003, 198 et suiv.), où est proposée la corrélation entre la scène du navire dans les *Grenouilles* (180-270) et le cortège cultuel qui avait lieu pendant la deuxième journée des Anthestéries (*Χόες*).
22. Bowie (1993) 243.

la peur (688). Des commis de l'État commettent des illégalités pour les *ἴδια κέρδη* (360; cf. 367) ou participent à des actions criminelles, dont la punition était de leur ressort (362-4)! Tout *ἄρχων καταδωροδοκεῖται* et se soudoie (361) ou *προδίδωσιν* (362), en rendant service à des ennemis (365), qui visent le renversement du régime démocratique. Dans ce cadre la relation de la poésie avec les institutions démocratiques est problématique: les poètes, selon les règles de la tradition, se moquent des *archontes* pendant les fêtes rituelles de Dionysos (368); cependant, ceux-ci incités par la rancune et la vindicte suggèrent à l'assemblée du peuple et obtiennent finalement la réduction de la rémunération des poètes comiques (367).²³ Il est évident que la démocratie ne supporte pas son invention, la poésie comique, comme celle-ci s'est évoluée pendant le V^e siècle av. J.-C. On ne critique plus la moquerie des personnalités selon les coutumes et le rite (cf. 375), mais on la considère comme une malveillante attaque personnelle. Cela constitue bien sûr un symptôme en plus de la démocratie malade et handicapée, à l'arène politique de laquelle règnent, en guise d'Athéniens véritables, de nouveaux politicards inaptes (cf. 725-6), des démagogues étrangers et profiteurs de guerre, comme Cléophon (679 et suiv.) et Cligénès (708 et suiv.), qui sont qualifiés soit par la barbarie de la parole (681-2) soit par la fraude et la corruption (711).²⁴

Dans cet état morbide les derniers vers de la *parabase* proposent aux Athéniens d'arrêter de *χρῶνται τοῖς πονηροῖς* (731) et de chercher la solution à l'aide des *εὐγενεῖς καὶ σώφρονας / ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε κἀγαθὸς / καὶ τραφέντας ἐν παλαιστραῖς καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ* (727-9); sommairement de donner le pouvoir *τοῖς χρηστοῖσιν* (735). Des érudits modernes et des critiques accentuent surtout le contenu moral de la qualification *χρηστός*, mais aussi l'utilité pratique des citoyens pareils pour la vie publique, surtout pendant des périodes de guerre et en général de crise socio-politique.²⁵ Toutefois, ce terme possède aussi du contenu politique, comme il caractérisait une forme

23. Coulon et Van Daele, en se référant aussi à l'ancien *Scholiaste* (Platon le Comique, fr. 185), mentionnent qu'Aristophane implique ici l'orateur et démagogue Agyrrhios de la municipalité de Collytos. Celui-ci pour se venger des poètes comiques, parce qu'ils s'étaient moqués de lui sur la scène, a suggéré à l'Assemblée (*ἑήτωρ ὄν*) la réduction de leur rémunération. Voir Coulon - Van Daele (1946) ad loc. Aristophane se moque d'Agyrrhios dans *L'Assemblée des femmes* (102) et dans *Ploutos* (176). Cependant, dans les *Scholies* est aussi mentionné le nom d'Archinos, orateur et homme politique de dème de Coele, qui a toutefois joué un rôle important avec Thrasybule pour la remise en vigueur de la Démocratie en 403 av. J.-C. (cf. Sommerstein, 1996, ad loc.).

24. Tous les deux traits caractérisent le démagogue Archédèmos, auquel le chœur des Initiés s'est référé à la *parodos* (416-21). Cf. Bowie (1993) 240-242.

25. Stanford (1958) ad loc.; Dover (1993) ad 178f.

politique bien précise de la partie démocratique plus vaste d'Athènes. Dans l'œuvre *Ἀθηναίων Πολιτεία*, qui est attribuée à Xénophon,²⁶ on considère *χρηστοί* les partisans et les chefs du parti aristocratique de la démocratie athénienne.²⁷ Le terme correspondant au contenu moral (*πονηροί*), qu'on trouve aussi ici,²⁸ est utilisé en même temps que les termes *δῆμος* et *δημοτικοί* pour désigner des chefs ou des partisans du parti démocratique.²⁹ Aristote dans son

-
26. On situe la rédaction de l'œuvre dans les premières années de la guerre du Péloponnèse, entre 426 et 424 av. J.-C., c'est-à-dire 20 ans à peu près avant la représentation des *Grenouilles*. Voir Hemmerdinger (1975) 71-2; Gray (2007) 57-58; Olson (2010) 37; Neri (2010-2011) 200. Cf. aussi de Ste. Croix (1972) 307-10; Ostwald (1986) 182, n. 23.
27. L'adjectif *χρηστός* dans la langue grecque ancienne a une très large gamme de significations, ainsi chaque fois il faut prendre en considération le cadre textuel dans lequel il est utilisé. Très souvent il a un contenu politique (voir aussi la note 28). Le terme équivalent en latin: *optimates* (voir LSJ ad loc.). Sur le rapprochement des termes d'Aristophane avec le terme *Optimi* de Cicéron dans une période de crise de la démocratie romaine cf. Zimmermann (1993) 278; bien que Zimmermann limite ces qualifications dans des bornes morales et intellectuelles. Toutefois, dans une *parabasis* qui a été caractérisée "the most political *parabasis* in the surviving works of Aristophanes" (Sommerstein, 1996, 13-14), la charge de signification politique des mots est attendue. *Χρηστοί* se caractérisaient aussi "les citoyens aux droits politiques complets" (voir Braun, 1994, 40-41), signification qui pourrait être utilisée dans le passage qui nous intéresse, étant donné que maintes fois dans les *Grenouilles* est référé que les chefs de *δῆμος* n'étaient pas d'Athéniens de sang (416-18, 678-85, 1532-33) et par conséquent ils ne devraient pas avoir même de droits politiques. Henderson (1996, 72) remarque, en se référant à des anciennes sources, que Périclès était le dernier chef de *δῆμος* au V^e siècle "who has both rich and well-born: Cleon was the first who was 'not of good repute among the better sort' (tois epieikesin, Aristotle)". Alors, Périclès fut le dernier *χρηστός* qui tenait les rênes du *δῆμος*. Pour les emplois du terme *χρηστός* dans l'œuvre d'Aristophane en général, voir Casevitz (1997), où on peut trouver une bibliographie plus riche sur ce sujet. Pour les *Grenouilles* voir surtout les pp. 446-48 et 452-53, malgré que le sens du mot est borné aux limites de l'honnêteté et "du citoyen idéal".
28. La notion de l'antithèse *chrēstos/ponēros* est surtout politique et, comme le souligne Rosenbloom "is the most frequent and politicized" (Rosenbloom, 2004a, 56, n. 3). Pour une présentation détaillée et explicite de significations politiques de ces termes, voir Rosenbloom (2004a) [surtout pp. 59-66 et passim] et Rosenbloom (2004b) 326-28 et passim. Les mêmes termes de contenu moral sont utilisés par Aristophane, d'un sens proprement politique, aussi dans autres de ses pièces: voir *Equ.* 181-86, 336-37, 858; *Paix* 679-84; *Th.* 830-39; *Assemblée des femmes* 174-78, 184-88; *Pl.* 918-20.
29. [Xénophon] *République d'Athènes* (I, 1, 3; I, 9, 2-3; I, 4, 2-3 & II, 19, 2). Si la datation de cette œuvre pendant les premières années de la guerre du Péloponnèse est correcte, cette même terminologie politique est familière à Aristophane. Hemmerdinger (1975, 71-5) rapproche l'œuvre du Pseudo-Xénophon de plusieurs passages d'Aristophane. Olson aussi (2010, 37-39 et 58-59) en étudiant le rapport de la comédie d'Aristophane avec la politique et la société d'Athènes, se réfère souvent à ce même texte du Pseudo-Xénophon. Cf. Henderson (1996) 70.

œuvre homonyme, afin de présenter les adversaires du *δημος*, utilise un terme qui témoigne l'origine (*ἐδγγενεῖς*).³⁰ Alors, les termes utilisés par le chœur dans la *parabase* doivent ne pas être restreints, de point de vue sémantique, dans les limites bien précises de la morale ou de l'origine; au contraire, il s'agit plutôt des termes politiques qui précisent les deux formes politiques prédominantes, qui étaient des adversaires mais représentaient aussi la partie démocratique de la cité athénienne et combattaient les partisans de la tyrannie.³¹

Dans l'analyse précédée on s'est aperçus que, bien que l'œuvre commence dans un climat très comique et le dieu Dionysos se donne pour un but personnel de traits poétiques, on oublie progressivement la poésie et au premier plan se trouve désormais la crise que la ville démocratique d'Athènes vit. Ainsi, la première partie de la comédie se termine dans un climat grave et avec des conseils, de la part du chœur des Initiés, proprement politiques qui visent le salut de la ville. Le comique est remplacé par le sérieux,³² le plaisir personnel et le *πόθος* individuel cèdent en accordant la priorité aux objectifs collectifs; ainsi, la poétique est en marge d'une image qui est centrée sur la démocratie désorientée d'Athènes et les solutions rapides de salut, qu'elle exige, constituent l'effet voulu.

La deuxième partie de la comédie commence par la scène familière de deux esclaves (737-813) qui, après avoir amusé le public par leurs gestes,

30. Aristote utilise aussi les termes équivalents, de point de vue sémantique, *γνώριμοι*, *ἐῷποροι* et *ἐπιφανεῖς*. On doit remarquer que le philosophe souligne que les *ἐδγγενεῖς* possédaient de la vertu politique et de l'instruction, éléments cités dans les vers mentionnés préalablement de la *parabase*. Voir Aristote *Constitution des Athéniens* 28. Cf. Aristot. *Polit.* 1289b 33, 1293b 39. Bien sûr on doit remarquer que la *Constitution des Athéniens* d'Aristote a été écrit 70 années d'environ après la représentation des *Grenouilles*, mais l'auteur dans le premier récitatif se réfère de façon détaillée à la période de la guerre du Péloponnèse et utilise un vocabulaire apparenté à l'œuvre bâtarde de Xénophon. Sur la relation de ce vocabulaire avec les classes sociales de la démocratie athénienne, voir Sakellariou (2012) 352 et suiv. Pour l'opposition de deux termes (*δημος* et *ἐδγγενεῖς*, *δυνατοί*, *ὀλίγοι* etc.) dans la vie politique d'Athènes voir Thuc. I, 24,5; II, 65, 2; III, 47,1; 72, 1; 74, 1; 75, 4-5; IV, 71, 1; V, 4, 1.

31. Ramou-Chapsiadi (1972, 278) note qu'Aristote, dans la *Constitution des Athéniens*, oppose à maintes reprises Thémistocle, en tant que chef de *δημος*, et Aristide, en tant que chef du parti aristocratique, alors que dans des passages du même œuvre le philosophe range tous les deux dans le mouvement démocratique. Cela nous montre que les deux partis couvraient en général le corps démocratique. Sakellariou place Nicias, un conservateur, "à l'aile la plus droite du large mouvement démocratique": Sakellariou (2012) 388.

32. Sur l'inhabituel style sérieux de l'*épirrème* et de l'*antépirrème* de la *parabase*, cf. Dover (1972) 175-76.

situent l'intrigue sur un nouveau point de départ.³³ à Hadès un grand conflit entre Eschyle et Euripide a éclaté pour la conquête de la première classe à la tragédie. Ainsi, on a l'impression que la poésie et ses auteurs occupent de nouveau le centre de l'image. Toutefois, le langage utilisé ne cadre pas avec la poétique: les termes sont purement politiques. Le conflit entre les deux poètes est décrit comme un grave mouvement politique (*πράγμα πρᾶγμα μέγα κενήνεται μέγα*, 759; *τὰ δεινὰ κινήθησεται*, 796) ou comme une émeute dangereuse de faction (*στάσις πολλή πάνν*, 760),³⁴ comme celle que le chœur a stigmatisé à la *parodos* (cf. 359). La cause de la *στάσεως* est un *κείμενος νόμος* (761) qui désigne la *σίτησιν ἐν πρωτανείῳ* pour le meilleur expert de chaque art (762-4). La répétition des mots dans ces vers reflète une situation qui jongle entre la prestance de sous-entendus politiques et judiciaires et leur avilissement. La comédie, à l'aide de la parodie, amuse et en même temps elle pose devant les spectateurs un nouveau problème qui est plutôt politique. Le manteau langagier politique dissimule complètement la poétique qui, comme remarque Bowie en étudiant la scène de point de vue rituel, se confond désormais avec la politique.³⁵ En outre, la décision de Pluton est formulée par un vocabulaire profondément politique, comme il est d'ailleurs nécessaire dans le cas d'un gouverneur: le maître de Hadès a l'intention d' *ἀγῶνα ποιεῖν καὶ κρίσιν / κάλεγγχον* (785-6)³⁶. L'évaluation de l'art tragique est présentée de sorte qu'elle fait l'effet d'une concurrence politique et d'une *δοκιμασίας* des archontes élus ou tirés au sort.³⁷ La démocratie athénienne et ses institutions sont déplacées à Hadès et la désignation du meilleur poète se situe dans un cadre de compétition régi par des procédures politiques de la démocratie.

Dionysos, en tant qu'*ἔμπειρος τῆς τέχνης*, est assigné juge (810-11) et il prétend avoir l'intention d'*ἀγῶνα κρίναι τόνδε μουσικώτατα* (873), utiliser

33. Cette scène a des particularités d'un *prologue* (dialogue entre deux esclaves: *Cavaliers, Guêpes, Paix*). Cf. Diamantakou-Agathou (2007) 172 et suiv.; Amendola (2015) 187.

34. Pour le contenu politique de ces termes, voir Aristot. *Polit.* 1296a 7-9 et 1302a 8-13; Plat. *Leg.* 797b. Cf. *τὰ πράγματα* (= le gouvernement, le pouvoir: Thuc. III, 30, 3); *τὸν πόλεμον κινεῖν* (Thuc. VI, 34, 3); *στάσει νοσοῦσαν πόλιν* (Euripide, *Hér. fur.*, 34); *νομίσαι τε στάσιν μάλιστα φθείρειν τὰς πόλεις* (Thuc. IV, 61,1). Pour *στάσις* au sens de division de la *πόλις* en deux parties qui se heurtent pour le pouvoir à la période de la guerre du Péloponnèse, voir Rosenbloom (2004a) 66-71.

35. Bowie (1993) 245.

36. Cf. *κρίνουσι γὰρ βοῆ καὶ οὐ ψήφω* (Thuc. I, 87, 2); *ἐν τοῖς πεπολιτευμένοις τὴν κρίσιν εἶναι νομίζω* (Dém. xviii, 57); *κρίσιν ποιουμένους τῶν ἀξίων τῶν ἐν τῷ πολιτεύματι* (Aristot. *Polit.*, 1321a 31-32); v. aussi Aristot. *Rhét.* 1414a 14-16.

37. Voir Sakellariou (2012) 190 et suiv. Il s'agit de vérification de l'éligibilité des candidats aux charges (magistrats ou généraux): Lys. 15, 2; Plat. *Leg.* 753e, 755b; Xén. *Mem.* 2, 2, 13.

donc des critères poétiques. Pour cette raison, il demande au chœur de chanter une invocation aux Muses, les protectrices des arts (874). Dans cet esprit, Euripide, quand Eschyle lui demandera quel critère détermine la valeur d'un poète (1008), lui, en essayant de replacer l'*agôn* dans un contexte poétique, il mentionnera d'abord l'habileté dans l'art (*δεξιότητος*, 1009), c'est-à-dire l'adresse poétique qui nous rappelle, de point de vue sonore et sémantique, le désir de Dionysos, au début de la pièce, quand il prétendait qu'il avait le besoin immédiat d'un *ποιητοῦ δεξιοῦ* (71). Toutefois, Euripide ajoutera, comme une deuxième qualité du bon poète, la *νουθεσία*, en entendant la répercussion morale de la poésie à la communauté. Il consacra même à ce sujet deux hémistiches entiers (1009-10), et ainsi la discussion est ensuite centrée sur le rôle instructif du poète et sur l'éducation morale des citoyens.³⁸ De cette façon, les critères s'orientent de nouveau vers un domaine dans lequel la politique recouvre la poétique, qui est au service de la politique dans le cadre de la démocratie saine.

Le langage d'Aristophane aussi, à travers la polysémie, conduit le spectateur directement au domaine de la politique. Euripide est soutenu par *δῆμος*, qui *ἀνεβόα κρίσιν ποιεῖν* (779), alors que les *σύμμαχοι* peu nombreux d'Eschyle constituent *τὸ χρηστόν* (783). Le mot renvoie apparemment *τοῖς χρηστοῖσιν*, auxquels les Athéniens, selon les suggestions faites par le chœur dans à peu près 50 vers ci-dessus (735), doivent confier le sort de la ville. Le terme, dans le nouveau cadre textuel, en opposition complète avec *δῆμος*, obtient un contenu politique plus précis. L'utilisation de l'adjectif *ὀλίγον* dans le même vers plaide pour cela.³⁹ Les deux poètes tragiques, après avoir décliné leur particularité poétique, ils se présentent comme des chefs de formes politiques de la démocratie athénienne: de la forme démocratique (*δῆμος*) et de la forme aristocratique (*χρηστόν*). Leur discours et leur comportement rappellent au spectateur les hommes politiques d'Athènes, dont les défauts a stigmatisé le chœur des Initiés à la *parodos* et la *parabase*.

38. Euripide offre le point de départ, pour que la discussion s'orienter vers un domaine qui favorise plutôt son adversaire. Eschyle centrera sur l'utilité de la poésie pour la communauté et puis (1030 et suiv.) il dénombrera les poètes ancêtres et leur contribution à la société, en insinuant en même temps la relation créative de son œuvre avec une tradition de laquelle il constitue, lui-même, la suite et l'aboutissement. Sur le fonctionnement instructif de la poésie dramatique en général, au motif de ce passage des *Grenouilles*, voir Taplin (1983) 331-333.

39. L'adjectif au pluriel (*ὀλίγοι*) se référerait aux nobles, qu'on appelait aussi *γνωρίμους*, *ἐπιφανείς*, *εὐπόρους*, *καλοὺς κἀγαθοὺς* etc. Voir Thuc. III, 74, 1; Pseudo-Xénophon, *République d'Athènes*, II 6, 4 et II 10, 5; Arist. *Polit.* 1303b, 1304a 25, 1304b 27, 33, 1309a 9 et al.; Aristote, *Constitution des Athéniens* 27. Cf. Sakellariou (2012) 352-53.

Euripide, en satisfaisant ses défenseurs, il se vantera que son œuvre est complètement *δημοκρατικόν* (952), parce que dans ses tragédies il laisse tous parler, indépendamment de l'âge, du sexe, ou de la classe sociale (950). Dionysos, qui a connu lui-même les conséquences de cette "démocratisation" sur le comportement de Xanthias, conseille amicalement le poète d'éviter cette discussion; probablement, elle ne sera pas à son bénéfice (952-3). Aussi, il se vante qu'il *ἐδίδαξ(ε)* les citoyens *λαλεῖν* (954), en leur présentant *οἰκειὰ πράγματ(α)* (959), compréhensibles à tous, pour qu'ils les appliquent sur l'administration de leur maison (976-7). Cette dernière allégation rappelle l'*εὐβουλίαν*, une vertu politique que Protagoras, dans le dialogue homonyme de Platon, prétend enseigner.⁴⁰ Bien que le cours du sophiste soit *εὐβουλία περὶ τῶν οἰκείων [...]* καὶ περὶ τῶν τῆς πόλεως, qui équilibre *λέγειν* avec *πράττειν* et la vie intime avec la contribution publique, l'enseignement d'Euripide se limite plutôt à la démagogie sans importance et l'intérêt personnel.⁴¹ Ainsi, Eschyle affirmera que l'influence morale de son adversaire n'a pas créé de démocrates, mais un ensemble des *δημοπιθήκων/ἐξαπατώντων τὸν δῆμον* (1085-6), c'est-à-dire des hommes caractérisés par la perfidie, le dévergondage et l'escroquerie. C'est pourquoi les partisans d'Euripide sont tous appelés *πανούργοι* (781, 1015; cf. 771-73), et le spectateur se souvient que Dionysos a utilisé pour son poète favori cette même qualification, quand il devait expliquer son choix à Héraclès (80). Alors, l'intérêt personnel, l'hypocrisie et la tricherie ne constituent pas seulement les traits d'Euripide mais aussi les traits de ses partisans. Voilà les effets négatifs du caractère éducatif de sa poésie; le discours trompeur des démagogues (cf. 1069 et suiv.) et la réticence des riches pour payer des impôts ou assumer des donations publiques (1065-66) constituent la preuve.

Toutefois, des accusations de ce type peuvent aussi être formulées contre Eschyle. Aristophane sapera ingénieusement l'image du plus ancien

40. Plat. *Prt.* 318e-319a. S'il existe vraiment dans le passage une insinuation pour l'enseignement de Protagoras et la relation d'Euripide avec la sophistique, elle est difficilement aperçue par le spectateur du V^e siècle. La parodie d'Aristophane, outre la puissance active, est caractérisée aussi d'une élégance particulière, alors c'est logique que des insinuations subtiles de ce type sont "perdues" à cause de la vitesse du déroulement de l'action dans une représentation. Cf. Tsitsiridis (2000) 397 & 411. Pour les liens entre l'œuvre d'Aristophane et celle de Platon, voir Noël (2000) 125-27.

41. Cette occupation avec *οἰκειὰ* débouchera en définitive à l'abdication de l'action publique et le citoyen deviendra le particulier (*ιδιώτης*) du IV^e siècle. Voir Zimmermann (1998) 170. Cf. Zimmermann (1993) 278-79; Sommerstein (1996) ad 959.

tragique et il créera des fentes à son portrait.⁴² Comme on a dit, ses partisans sont ceux de l'autre forme politique, les *χρηστοί* (cf. 1011, 1056, 1062), mais lui-même nous fait penser aux politiques belliqueux qui règnent dans la vie publique d'Athènes à la fin du V^e siècle. Le chœur le décrit comme impétueux, d'une manie épique et d'une disposition belliqueuse (814-29).⁴³ Selon son adversaire, il est *ἀλαζών και φέναξ* (909; cf. 919, 921). Ses sujets *ξυμβαλεῖν οὐ ῥάδι' ἦν* (930) et c'est pourquoi ils étaient incompréhensibles pour la majorité: il est évident que son discours imprécis vise la tromperie (910). Ses images sont barbares, identiques *τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς* (938). Il utilise des *ῥήματ(α)* qui sont *ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις* (923-26) et des barbarismes, comme les cris du chœur des *Περσῶν* pour le défunt Darius (1029). Certains de ces éléments évoquent pour les spectateurs ou les belliqueux généraux de l'armée athénienne ou les démagogues d'origine étrangère, comme Archédemos (417) et peut-être Cléophon, surtout à cause de ses accents fortement barbares dans son discours (679-85), qui soutenait vigoureusement lui aussi la poursuite de la guerre (1532).⁴⁴

Le comportement d'Eschyle lui-même devant les spectateurs confirme cette image. Au début il affronte d'un silence dédaigneux son adversaire autant que le dieu-juge (832-4), preuve qu'il s'agit d'un homme sans éducation et d'un goujat.⁴⁵ Lorsqu'il décide de parler, son discours est plein d'invectives, de sarcasmes et de menaces (840-3, 845-6). Il n'est pas tenant des procédures démocratiques et il n'hésite pas à supporter une sorte de censure, en disant que les poètes *χρηὴ ἀποκρούπτειν τὸ πονηρόν* (1053). Il est ennuyé par le dialogue démocratique (1006-7), le contrôle (857) et l'*agôn* avec son collègue (866 et suiv.). Il s'attaque comme un typhon (848), il serre les dents (927) par colère (844, 855-6), il s'énerve et renâcle (922), il hurle *ὄσπερ πρῖνος ἐμπρησθεῖς* (859), il interrompt en plusieurs occasions son interlocuteur (954, 958) et il se comporte grossièrement vers Dionysos (933).

La preuve la plus fracassante que les traits négatifs de tous les deux poètes rappellent ceux qui gèrent le pouvoir à Athènes, c'est le rapport d'Euripide à ses disciples (964-7), par lequel il aspire à la dévalorisation d'Eschyle et à l'estimation positive de son œuvre. Cependant, on remarque qu'ils ne sont

42. Cela n'était pas très difficile, si on prend en considération que Platon puise beaucoup de moralités négatives du corpus d'Eschyle: Plat. *Rep.* 379e-380a, 382d.

43. Aristophane a imité, d'une disposition de parodie, ces éléments du style d'Eschyle, plus tôt dans la pièce, dans la bordée d'injures d'Éaque contre Dionysos (465 et suiv.). Dover (1993) ad loc. Cf. Stanford (1958) ad loc.

44. Voir supra p. 182 et n. 24.

45. Voir un commentaire relatif de Stanford (1958) ad 837.

pas mentionnés des disciples-poètes, mais certains qui ont joué un rôle négatif dans la vie politique d'Athènes. Leurs traits sont le discours démagogique, le comportement fruste et barbare, le rachat via la vénalité et leur participation à des crimes politiques, comme l'abolition des institutions démocratiques par les oligarques en 411 av. J.-C. Ce qui nivelle absolument les deux poètes, en ventilant également à tous les deux ces traits négatifs, c'est le fait que Phormissios (965), mentionné comme disciple d'Eschyle, fut un allié politique de Clitophon (967), c'est-à-dire d'un disciple d'Euripide.⁴⁶

Dans la deuxième partie de *l'agôn* (1119 et suiv.), où on juge les *prologues* et les parties chorales des tragédies, les critères sont plutôt poétiques et on a l'impression qu'Eschyle surclasse. Néanmoins, on y trouve aussi certains de ses traits négatifs: il utilise des allusions offensantes pour son adversaire (1134, 1160-1) et il parle d'un ton irrévérencieux et réprobateur à Dionysos (1150). Le barbarisme onomatopéique *φλαττοθραττοφλαττοθρατ*, qui forme le Leitmotiv de la scène (1286, 1288, 1290, 1292, 1295-96), crée l'impression d'un discours poétique pompeux et monotone qui ne possède pas de sens essentiel et profond, tandis que de point de vue sonore il renvoie peut-être (*τοῖς*) *πομφολυγοπαφλάσμασιν* (249) du chœur des grenouilles.⁴⁷ Ces éléments montrent qu'Eschyle est *ἄσαφής ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων* (1122). Pendant la pesée, remarquablement comique, des vers (1365 et suiv.), la balance penche toujours vers Eschyle. La difficulté de Dionysos d'aboutir à une résolution (1411-2), montre peut-être que le résultat final reste contesté, si on prend en considération les étapes précédentes de *l'agôn*. Le dieu justifie son amphithymie comme un résultat du conflit entre la logique (*ἡγοῦμαι*) et le sentiment (*ἡδομαι*): il considère Eschyle *σοφόν*, mais Euripide le délecte (1413).⁴⁸

46. Aristote, *Constitution des Athéniens* 34.3; Stanford (1958) ad loc.; Sommerstein (1996) ad loc.

47. Dans Dover (1996, ad 1286) il est question d'un refrain musical ('musical phrase') qui se répète de façon monotone à la lyre. Cependant, on pourrait dire que de point de vue sonore il ne diverge pas de son que les clapotements des eaux font surtout lorsque les grenouilles plongent dans le lac. Ainsi, non seulement se révèle la monotonie des parties lyriques d'Eschyle, mais aussi la parodie, dans ce passage, obtient une puissance plus active, étant donné qu'elle insinue la relation étroite entre le lyrisme d'Eschyle et le chant des grenouilles, qui n'ont pas de sensibilité esthétique et avec lesquels Dionysos est contraint de concourir (209-68). Tsitsiridis (2010, 369) classe ce type de parodie, qui se crée par l'adjonction de l'onomatopéique *φλαττοθραττοφλαττοθρατ*, à la technique de l'*Adjonction* (*adiectio*).

48. L'ambiguïté du vers a été déjà discutée à l'Antiquité. Stanford (1958, ad loc.) se réfère aussi aux problèmes supplémentaires créés par le double sens du mot *σοφόν*. Je suis d'accord avec l'ancien *Scholiaste* (1413b Chantry) qui attribue à Eschyle la sagesse: *ἦδεται Εὐριπίδη, ὡς καὶ ἐν ἀρχῇ προεῖπεν*. Dover (1972, 187) soutient aussi ce point de

La mention du plaisir faite par l'œuvre d'Euripide rappelle certainement le *πόθος* déraisonnable du dieu pour le poète d'*Andromède*. Il s'agit peut-être du seul retentissement du but initial du voyage de Dionysos. Pendant la durée de l'*agôn* Aristophane a laissé ingénieusement le spectateur oublier l'implication sentimentale du dieu du théâtre avec Euripide, pour que le spectateur considère que le dieu possède l'objectivité nécessaire, en tant que juge qui garde des distances égales de deux adversaires. Pour cette raison, on doit supposer que la *σκευή* de Dionysos change dans la deuxième partie de la pièce: le dieu a quitté dans le palais de Hadès la peau de lion et la massue de Héraclès qui lui attachaient une apparence d'illégalité (de vol et d'évasion),⁴⁹ tandis que la tunique de couleur jaune d'œuf (la crocote) et les cothurnes, qui ne sont plus couverts, révèlent son rapport avec la tragédie et expliquent pourquoi il a été choisi comme le juge de l'*agôn*.

Cependant, Pluton, par son intervention (1414), lie absolument la fin de la pièce avec le début et montre que le résultat de l'*agôn* littéraire a une relation étroite avec les intentions initiales de Dionysos.⁵⁰ Le gouverneur de Hadès, en considérant que la tranquillité ne reviendra pas dans son royaume, si le conflit entre les deux poètes ne se termine pas d'une certaine manière, force le dieu-juge à prendre une décision, en lui disant que ce serait utile pour lui aussi: le vainqueur l'accompagnera dans le monde des vivants (1414-16). Ainsi, se lève l'impasse, une impulsion est donnée à l'intrigue et en même temps un autre problème de Dionysos est résolu: le poète qui le suivra n'est pas obligé d'être caractérisé par la *πανουργία*, étant donné qu'il aura la permission des autorités légitimes. C'est en ce moment de l'action qu'Aristophane charge le dieu du théâtre lui-même de rappeler aux spectateurs son projet initial: il a voyagé, dit-il, à Hadès *ἐπὶ ποιητήν*, pour trouver un poète, *ἢν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ* (1418-9). Toutefois, on remarque des différenciations importantes sur cette formulation de l'objectif en comparaison

vue. Cf. les vers 1434 et 1515-19. Sur ce sujet et des solutions proposées par le code des gestes de l'acteur sur la scène, voir Dover (1993) 19 et Rosen (2004) 306.

49. Cf. Dover (1993) 41. Biles (2011, 211) remarque que ce qui a commencé comme une tentative de vol, finit par une procédure de choix du meilleur poète, qui se déroule selon toutes les règles légitimes d'un concours poétique.

50. Pluton prend la parole pour la première fois sur ce point. Beaucoup d'érudits acceptent sa présence, comme personnage muet, dès le vers 830. Sur ce sujet: MacDowell (1959) 261-2; Stanford (1958) ad 1414ff.; Dover (1993) ad 830; Sommerstein (1996) ad 830. Voir aussi sur ce sujet, Thiery (1986) 60-1, qui souligne que "l'emploi d'un quatrième acteur est indispensable dans les *Grenouilles*" (ibid., 59). Pour le problème du quatrième acteur chez Aristophane, voir Konstantakos (2005) 207-209 avec une riche bibliographie sur ce sujet.

de celui qui avait mobilisé le dieu dans le *prologue* de la comédie. L'imprécision de la formulation *ἐπὶ ποιητήν* insinue peut-être que Dionysos penche déjà vers Eschyle⁵¹ et il oublie son *πόθος* pour Euripide, dont il avait pris la défense si catégoriquement pendant sa conversation avec Héraclès. Par ailleurs, le déplacement du personnel au collectif est évident: le dieu n'a pas besoin de poète pour son plaisir personnel, mais pour l'organisation des fêtes dramatiques dans la ville.⁵² Il est évident que Dionysos, pendant que l'intrigue du drame se déroulait, s'est initié non seulement aux mystères, comme il a été soutenu,⁵³ mais aussi à la politique: il partage les problèmes et la crise vécus par la démocratie athénienne et il s'aperçoit que les causes génératrices du mal ne doivent pas être recherchées dans des facteurs extérieurs, mais dans des comportements particuliers et collectifs, dans des actions isolées et collectives ou dans des négligences de simples citoyens, de commis de l'État et de chefs; ces éléments sont présentés et condamnés, surtout par le chœur, pendant le déroulement de l'action et sont révélés dans l'analyse précédente.

Dionysos, initié et désormais mûr de point de vue politique, s'aperçoit que des comportements, comme la *πανουργία*, sont condamnables et on doit rompre avec eux, pour que la ville surmonte la crise actuelle et qu'elle ait de nouveau, après avoir été sauvée (1419), la possibilité d'organiser des fêtes dramatiques. L'achèvement de l'initiation du dieu à la politique est aussi démontré par le fait que les questions ultimes qui pose aux deux concurrents sont proprement politiques. Alors, la poétique est absolument soumise à la politique et la *νοῦθεσία*, le rôle instructif du poète tragique, obtient de nouveau la préséance contre la *δεξιότης*.⁵⁴ Les critères politiques, qui jugeront en dernier ressort l'*agôn*, n'étonnent plus le spectateur, étant donné que les poètes adverses sont déjà présentés en tant que chefs de mouvements politiques opposés qui ont des traits négatifs, comme la ruse, l'escroquerie, l'intérêt personnel, le comportement asocial, la corruption et les caractéristiques barbares, qui les mettent plus ou moins en équation avec les démagogues. C'est pourquoi Dionysos a l'intention de choisir celui qui donnera les meilleurs conseils pour la démocratie athénienne.

51. Cf. Coulon (1946) 152, note 1.

52. Cf. MacDowell (1995) 293.

53. Lada-Richards (1999). Thomsen (2010, 280) soutient que, pendant le déroulement de l'action, une autre transformation de Dionysos aussi a lieu: le dieu "changes from effeminate (45ff.) fan, or rather lover (66f.) or friend (1470), of Euripides to a patriot determined to view Aeschylus [...] as the savior of Athens (1418f., 1500f.)".

54. Zimmermann (1998, 166-67) remarque que la pensée politique de deux poètes joue un rôle déterminant dans la décision définitive de Dionysos.

La première question est en rapport avec le rappel possible d'Alcibiade. L'opinion publique à Athènes est partagée en ce qui concerne ce sujet et ἡ πόλις δυστοκεῖ (1423): elle ne sait pas quelle décision prendre. Ainsi, le dieu dit à deux adversaires qu'il emmènera avec lui celui qui conseillera *τι χρηστόν* (1421). Malgré que l'adjectif *χρηστός*, dans ce cadre textuel précis, ait un contenu purement utilitariste, au moins, de point de vue sonore, il rappelle la partie des partisans d'Eschyle (783). L'utilisation du terme et le fait qu'Euripide répond avant son adversaire⁵⁵ créent l'attente qu'Eschyle sera le vainqueur. Mais les réponses de tous les deux sont considérées équivalentes: la réponse de l'un prime en ce qui concerne la sagesse, celle de l'autre en ce qui concerne la clarté (1434).⁵⁶ Cette nouvelle égalisation conduit Dionysos à une *δυστοκία* de décision; alors il déclare justement qu'il *δυσκρίτως ἔχ(ει)* (1433).⁵⁷

En conséquence, il continue à la question suivante: il demande aux deux poètes de déposer une proposition pour sauver la ville (1435-36).⁵⁸ Il est évident que l'exigence du dieu-juge dépasse les bornes de la *νουθεσία* poétique, comme celle-là a été définie ci-dessus, c'est-à-dire comme le fonctionnement instructif de la poésie qui valorise la vie politique par l'éducation morale des citoyens, en faisant *βελτίους τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν* (1009-10). Les deux poètes sont invités à proposer un projet complet de salut et de désengagement de la ville de l'impasse guerrière et politique qu'elle affronte; un projet donc qui serait juste d'être déposé aux chefs de

55. Dès le début de cet *agôn* Euripide prend toujours la parole le premier et Eschyle suit. Cela est plutôt un mauvais présage pour le tragique postérieur, si on accepte la remarque de Neil que dans les *ἀγῶνες* d'Aristophane habituellement prend la parole le premier celui qui, à la fin, sera vaincu. Neil (1901) 53 ad 338-9. Cf. MacDowell (1995) 292.

56. Bowie (1993, 250) soutient que Dionysos attribue la sagesse à Eschyle et la clarté à Euripide. Cf. vers 1413. Je suis d'accord avec Stanford (1958, ad loc.), que le vers 1434 est imprécis et ambigu. Cette polysémie est peut-être délibérée, pour que la *δυστοκία* du dieu d'aboutir à une décision soit justifiée (1433).

57. Si on admet la correction d'Erbse sur ce passage précis et on attribue à Euripide le vers 1431a, la réponse d'Eschyle semble compléter et accomplir l'opinion de son adversaire (voir Stanford, 1958, ad loc.) et cela pourrait justifier mieux la *δυστοκία* de Dionysos. Pour une thèse opposée, voir Dover (1993) ad loc. Cf. Sommerstein (1996) ad loc. et Wilson (2007) ad loc.

58. On ne s'intéresse pas ici sur les problèmes de la transmission de texte dans les vers 1435-66. Voir Wills (1969) 48-57; MacDowell (1995) 294-95. Voir supra, note 8. Sommaire détaillé de la discussion scientifique en rapport et de la bibliographie correspondante dans Dover (1993) 75, 373-76 et Sommerstein (1996) 286-88. Pour une présentation détaillée et explicite de la transmission du texte d'Aristophane, voir Pappas (2016) 61-110.

mouvements politiques dans l'assemblée du peuple. La question finale et décisive de Dionysos a non seulement une certaine tonalité politique, mais elle exige un projet complet de parti politique et une espèce de déclaration de politique générale des chefs politiques.⁵⁹

Dans la réponse d'Euripide on remarque les éléments négatifs suivants: a) bavardage et verbiage, qui renvoient à l'argumentation rhétorique et sophistique des démagogues, b) absence d'austérité et c) air ténébreux. Bien que Dionysos demande une réponse à chacun d'eux, Euripide propose une série de solutions qui s'étendent au moins sur 13 vers (1437 et suiv.). Sa première proposition se divise en deux aspects (1437-8, 1440-1) et se réfère à la tactique guerrière, mais Dionysos la considère ridicule et complètement inconcevable (1439). La deuxième est clairement politique, elle se réfère au comportement électoral des citoyens et elle s'énonce aussi en deux parties (1443-4, 1446-50), car la première formulation est considérée par Dionysos si pénétrante, qu'elle aboutit à être inconcevable et avoir besoin d'éclaircissements (1444-45). Si on accepte l'opinion de Stanford, que l'articulation rapide des vers 1443-4 fait dans les oreilles des spectateurs l'effet d'un cri inarticulé,⁶⁰ en ce cas, dans les traits négatifs d'Euripide s'ajoutent alors les barbarismes du ton d'Eschyle.

Cependant, ce ne sont pas seulement les éléments négatifs qui tournent au désavantage du tragique postérieur. C'est aussi le contenu lui-même de ses conseils qui conduit d'une précision mathématique à sa défaite. Le dieu, qui dans le *prologue* de la pièce, en contournant la raison, avait choisi de ramener Euripide à la vie, écoute le poète lui-même, l'objet de son *πόθος* déraisonnable, qui suggère la méfiance devant ce qu'on a choisi jusqu'à présent (1444, 1446-47).⁶¹ Certainement, Euripide se réfère à la ville et à la confiance

59. MacDowell (1995, 284-94) se demande sur la tonalité fortement politique de la scène et prête à Aristophane une tentative d'influencer la situation politique de la ville.

60. Stanford (1958) ad loc. Konstantakos (2010) dans cette scène repère, dans les questions de Dionysos autant que dans les réponses de deux poètes, des éléments de devinettes et d'énigmes de l'époque. La façon de formuler (accumulation de synonymes, répétitions, oppositions etc.) a pour but d'embrouiller, d'accabler et d'entraîner le récepteur de la devinette sur une réponse erronée. Voir Konstantakos (2010) surtout 331-37. Sur les vers 1444-45, voir ibid. p. 335 et note 28, où il y a la bibliographie relative. On comprend que ces résultats (éblouissement, obscurcissement et tromperie) ne se limitent pas seulement au récepteur mais concernent aussi le spectateur.

61. Heath (1997, 231-32) compare les conseils politiques d'Euripide avec des positions pareilles de l'orateur Démosthène, le IV^e siècle, et conclut que dans l'œuvre d'Aristophane autant que dans les discours de Démosthène on entend des positions des hommes politiques du postérieur V^e et du IV^e siècle av. J.-C.

des citoyens en les archontes élus, mais la formulation à la première personne du pluriel conduit à une généralisation qui nous concerne tous et concerne aussi chacun de nos choix. Dans cet esprit, les propos du poète pourraient être interprétés comme une suggestion de révision des choix, des choix de Dionysos aussi, étant donné que la décision du dieu, n'importe laquelle, aura des conséquences sur la vie politique d'Athènes.

Beaucoup de spécialistes ont remarqué que les exhortations d'Euripide (1446-50) s'identifient aux conseils qu'Aristophane a proposés par le chœur des Mystes dans l'*antépirrhème* de la *parabase* (717-36). Toutefois, une lecture plus attentive du texte dévoile, par les informations aussi que Dionysos ajoute à l'aide de ses interventions, que le poète comique répartit ces admonestations du chœur à tous les deux tragiques, en donnant ainsi l'impression d'une unanimité inattendue qui penche plutôt en faveur d'Eschyle.⁶² Euripide, en utilisant deux fois le verbe *χρῶμαι*, il suggère un changement du comportement électoral des citoyens d'Athènes: les citoyens doivent retirer leur confiance de ceux auxquels ils la témoignaient jusqu'à ce moment-là et accorder le pouvoir à ceux qu'ils avaient mis en marge (1447-8). L'exhortation d'Euripide se caractérise d'une certaine imprécision et les questions d'Eschyle et aussi les réponses explicatives de Dionysos sont nécessaires pour son éclaircissement. Les nouvelles informations peuvent être résumées en ceci: 1) la ville ne confie pas le pouvoir entre les mains des *χρηστών* (1455), au contraire 2) elle les *μισεῖ* immodérément (1456), et 3) *τοῖς πονηροῖς ἦδεται* (1456). Il vaut la peine de souligner que l'attitude des Athéniens envers ces deux catégories de chefs se fixe par le sentiment (*μισεῖ, ἦδεται*) et non par la raison. Il est aussi évident que la quadruple répétition du verbe *χρῶμαι*, partagé en parts égales entre Euripide (1447, 1448) et Eschyle (1455, 1457), et l'opposition entre hommes politiques *χρηστών* et *πονηρῶν* transforment ces vers en un écho de l'*antépirrhème* de la *parabase* (surtout 727-35),⁶³ pour la provocation duquel les exhortations d'Euripide ne sont pas suffisantes, mais il faut aussi la contribution de son adversaire.

Maintenant, si on transfère ces suggestions et ces informations dans le cadre du conflit de deux poètes, il est évident qu'Eschyle se place à la partie de *χρηστών* et, étant donné que l'*ὀλίγον χρηστόν* (783) le soutient, on

62. Je ne peux pas être d'accord avec Bowie (1993, 250-51) qui soutient que le fait que les conseils d'Euripide s'identifient aux exhortations d'Aristophane dans la *parabase* "opens up the enticing but unlikely possibility that Dionysus might take him (Euripides) after all".

63. Sur la connexion de ces suggestions avec la fin de la *parabase*, cf. Newiger (1985) 429-48.

déduit justement qu'il est en marge. Au contraire, son adversaire est le favori du *δήμον* ... *τῶν πανούργων* (779-81), qui *ῥήδεται τοῖς πονηροῖς*. C'est à cet endroit qu'il faut aussi se rappeler que le choix initial du poète d'*Andromède* par Dionysos se base au sentiment, au plaisir que son œuvre fait naître (1413; cf. 103), plaisir qui avait conduit le dieu jusqu'au *πάθος* déraisonnable et à la folie (*μαίνομαι*, 103). Alors, si les Athéniens mettent en pratique la suggestion d'Euripide (1447-8), ils devront retirer leur confiance de *πονηρούς* et révéler les *χρηστούς* dans les honneurs supérieurs. Peut-être, par analogie, Dionysos devra reconsidérer ses choix; cependant il attend pour écouter aussi Eschyle.

Le plus ancien tragique blâmera, lui aussi à son tour, le comportement politique de ses concitoyens, en utilisant une locution proverbiale de l'époque (1459): l'homme, qui, pendant l'hiver froid, refuse la protection que lui offrent la plus élégante *χλαῖνα* des citadins et la chaleur de la *σισύρα(ς)* la plus rugueuse des bergers,⁶⁴ est misérable.⁶⁵ Elles ne sont importantes ni l'origine ni la matière de la tenue, mais le bénéfice qu'elle offre. Eschyle par le discours proverbial et allégorique⁶⁶ implique plutôt que la ville *χειμαζόμενη*, rappelons-nous le chœur à la *parodos* (361), n'a pas la possibilité de *μισεῖ* l'un mouvement et d'*ῥήδεται* avec l'autre; la ville doit exploiter toutes les forces cachées entre ses murs, pas selon le critère de l'origine ou la prise de position politique, mais en considérant de façon raisonnable son profit (*ξυμφέρει*, 1459). Alors, la formulation antithétique d'Euripide, devenue plus précise grâce aux informations de Dionysos, est rejetée. Eschyle insinue plutôt que l'approche de son adversaire est particulièrement simplificatrice et crée des conditions de conflit dans une époque de crise; toutefois, ce qui est voulu c'est l'entente et la coopération. Le simple changement des gérants du pouvoir n'est pas suffisant pour le salut des citoyens. Il est nécessaire qu'ils se profitent de tout élément positif que tous les deux mouvements, les aristocrates (*χλαῖνα*) autant que le *δῆμος* (*σισύρα*), ont à offrir et même selon le critère du *ξυμφέρον* et pas de l'*ῥήδονή* ou le *μῖσος*. Si

64. Stone (1981, 160) souligne que "*χλαῖνα* is an expensive type of men's himation made from heavy wool". Pour *σισύρα*, voir Stone (1981) 165-66. Cf. Aristophane, *Guêpes* 1131-51.

65. Biles (2011, 254, note 171), en se référant aussi à Pseudo-Xénophon (I, 10), remarque qu'il y a une "alleged association between humble dress and radical democracy".

66. Konstantakos (2010) 334. Le discours allégorique et métaphorique caractérise d'ailleurs l'œuvre d'Eschyle et, comme remarque Konstantakos (2010, 338), "le poète qui se distinguait pour son style obscur et énigmatique" pourrait facilement emporter dans un tel concours d'énigmes.

cette interprétation du texte est correcte,⁶⁷ Eschyle alors propose la composition d'un front commun et unique de sains pouvoirs politiques. Ainsi, son point de vue pas seulement il correspond au style conciliateur de la *parabase*, mais aussi il le dépasse.

Cependant, le poète des *Sept contre Thèbes* ne se bornera pas à la suggestion de "changement de procédé" en ce qui concerne le comportement électoral,⁶⁸ mais il donnera un conseil précis sur la tactique guerrière qui, par opposition aux suggestions d'Euripide (1437-38, 1440-41), infondées et saugrenues selon Dionysos (1439), évoquera profondément le plan stratégique de guerre de Périclès (1463-65).⁶⁹ Le passage est mis en doute par les chercheurs, parce que la stratégie de la première année de la guerre serait considérée plutôt comme inutile ou destructive dans les conditions de 405 av. J.-C.⁷⁰ Je trouve que ces suggestions d'Eschyle doivent être jugées par rapport au cadre textuel dans lequel elles se placent et non par le critère de la possibilité de leur réalisation. Le poète tragique, qui a proposé, par le discours proverbial et allégorique, une attitude plus consensuelle et conciliatrice envers et entre les mouvements politiques, emprunte le discours stratégique d'un homme politique qui, malgré son origine aristocratique (*χρηστός*), fut le chef le plus important du parti démocratique (*δήμος*) et il a réussi le dépassement, au point d'être caractérisé *πρῶτος ἀνὴρ* qui *προούστη τῆς πόλεως* (et pas seulement du *δήμου*) selon Thucydide.⁷¹ Alors, ces suggestions de contenu guerrier d'Eschyle ne sont pas exprimées pour être appliquées sur le champ

67. Selon les *Scholies* la portée du vers 1459d.a Chantray: ὁ νοῦς· «μήτε χρηστὸν μήτε φαῦλον», cf. 1459d.β: ὁ νοῦς· «ἢ μήτε χρηστός μήτε ὄχληρός πολίτης ξυμφέρει». Cf. Schuringa (1945) ad loc. Les épithètes *φαῦλος* et *ὄχληρός* ont un contenu politique équivalent à *πονηρός*; voir Rosenbloom (2004a) 56-57.

68. D'ailleurs, les conséquences de la division, du conflit civil et de la guerre fratricide dans une ville qui vit la crise au plus haut degré, sont présentées dans un cadre tragique par Eschyle dans *Les Sept contre Thèbes*.

69. Thuc. I, 143, 4. Selon l'ancien *Scholiaste* (ad loc.): τὴν Περικλέους γνώμην λέγει.

70. Stanford (1958) ad loc.

71. Thuc. II 65, 5. MacDowell (1995, 296-97) souligne le ton grave de ces derniers conseils d'Eschyle et en rapprochant ces vers avec l'*antépirrhème* de la *parabase*, soutient qu'Aristophane insinue le besoin de rappeler Alcibiade. Je ne crois pas que le poète procède ici à une suggestion, si personnelle sur le comportement politique et électoral, envers ces concitoyens, bien qu'Alcibiade réunisse en lui les traits que je mentionne ci-dessus. Il était Eacide de la part de son père Clinias et Alkméonide de la part de sa mère, c'est-à-dire *χρηστός τὴν καταγωγὴν*; dans le passé il avait été à la tête du *δήμος* (420 av. J.-C.) et il avait pratiqué lui-même la politique stratégique de son oncle Périclès en faisant une expédition contre le Péloponnèse pendant la période 420-415 av. J.-C. (Thuc. V, 52 et suiv.).

de bataille, mais pour soutenir ce qui a été insinué ci-dessus par le poète:⁷² sur l'arène politique la raison de coopération et de coexistence doit prédominer, et pas la rivalité et le sentiment. Eschyle, qui souvent dans cette comédie est apparu comme un témoin de "valeurs anciennes", propose une démocratie qui met avant tout la sûreté de la ville (le *ξυμφέρον*) et dans laquelle le *χορηγόν* dirigera le *δήμος* en jugulant son sentiment et en préférant la raison.⁷³

Le dieu-juge prend en considération ce qui a écouté de deux poètes et finit par choisir Eschyle (1471). Il présente même sa décision d'être désengagée du sentiment, de la *καρδίαν* (54), et il choisit *ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει* (1468). Je ne crois pas que le déplacement du centre des décisions de Dionysos à la *ψυχὴν* se produise par hasard par Aristophane: lorsque dans le *prologue* de la pièce impute le choix d'Euripide à la *καρδίαν*, il est évident qu'il l'utilise comme le siège des passions et des sentiments; d'ailleurs les mentions du *πόθος* et de l'*ἕμερος*, que le dieu éprouve pour le poète d'*Andromède*, sont continues. Mais, au cours de la pièce nous avons aussi suivi l'initiation politique de Dionysos, et alors, en imputant à sa *ψυχὴν* son jugement en faveur d'Eschyle, il attache peut-être à ce jugement une signification plus morale et intellectuelle.⁷⁴

72. Spyropoulos (2006, 72) soutient qu'Aristophane utilise sur ce point Eschyle comme son porte-parole. Je suis d'accord plutôt avec Wills (1969, 57) qu' "Aristophanes makes comedy, not propaganda".

73. Cf. l'esquisse de la personnalité du chef important par Thucydide (II, 65), lorsque Périclès prononce son chant du cygne, son discours dernier à l'Assemblée du peuple, avant sa mort (429 av. J.-C.): le politique compétent essaie de tonifier le sentiment combatif de ses concitoyens et d'amortir les sentiments négatifs du *δήμος* autant que des aristocrates (*οἱ δυνατοί*).

74. Le fait que Dionysos associe le choix d'Euripide dans le *prologue* de la comédie à la *καρδίαν*, bien que dans l'*exodos* il affirme qu'il proclamera vainqueur celui, *ὄνπερ ἡ ψυχὴ θέλει* (1468), n'est pas suffisamment commenté par les chercheurs. Je pense qu'une explication qui se base sur les nécessités du mètre serait particulièrement simplificatrice. Dover ne remarque aucune évolution entre le *prologue* et l'*exodos* en ce qui concerne ce sujet; il affirme que Dionysos suit ce qu'on appellerait "the prompting of his heart", pour que sa décision en faveur d'Eschyle soit "an arbitrary, intuitive judgement, divorced from rational assessment of the poets answers to the questions he has just put to them" (Dover, 1993, 19-20); cf. Thomsen (2010) 281. Des opinions pareilles par von Möllendorff (1996-97) 135 et Willi (2002) 20-1. Cf. MacDowell (1995) 297. Je suis plutôt d'accord avec Sommerstein qui, bien qu'en général il soit du même avis que Dover, toutefois il remarque: "Since, however, Dionysus has at no time shown himself outstandingly intelligent, we are not entitled to deduce that no rational ground exists for such a preference" (Sommerstein, 1996, ad loc.). Sur la *ψυχὴ* en tant qu'organe du *νοῦς*, voir Platon *Crat.* 400a, *Tim.* 30b et al. Sur l'intellect (*νοῦς*) en tant que fonction de la *ψυχὴ* selon Aristote, voir Düring (1966) 578-83 et Ross (1995) 152

Alors, le choix d'Eschyle ne peut être considéré ni subjectif ni arbitraire ni *παρά προσδοκίαν* pour le spectateur initié du V^e siècle, parce que Dionysos: (1) a rompu avec n'importe quels comportements a-politiques possibles et, libre des engagements de l'émotion, il est transformé en citoyen complet ayant de la volonté et du jugement raisonnable, (2) initié désormais à la politique, il néglige l'*ἡδονή* que la pièce d'Euripide lui provoque, résultat de *δεξιότης* poétique, (3) il met immédiatement en pratique le conseil d'Euripide et envisage avec incrédulité son *πόθος* initial pour lui, (4) il estime la valeur d'un poète selon le critère de la vertu de *νουθεσία*, et (5) choisit le poète qui *νουθετεῖ* la recherche et l'application d'une démocratie plus saine, conforme aux anciennes vertus, selon lesquelles le *δῆμος* est au pouvoir mais sous la gouverne des *χρηστοί*. Ainsi, à l'*exodos* d'une comédie, dans l'intrigue de laquelle coexistent et s'associent la politique et la poétique, et à la fin d'un *agôn*, qui s'est déroulé selon des critères avant tout politiques,⁷⁵ le vainqueur se révèle selon ces mêmes critères.

et suiv. Biles (2011, 254 & note 174) remarque que, bien qu'il soit très difficile de définir exactement le contenu du terme *ψυχή*, "by the end of the fifth century the term can imply rational evaluation". Claus aussi évoque déjà dans la *Paix* d'Aristophane une évolution de la portée sémantique du mot *ψυχή* et son rapprochement avec *φρένες*, siège des facultés intellectuelles. Selon Claus, "the connection of *φρένες* with *ψυχή* and the use of *δόλιαι* [la *Paix* 1068] must be seen as evidence of semantic development": voir Claus (1989) 89. Cf. Handley (1956) 215.

75. Il vaut la peine de souligner ici que dans le cas de l'*ἀγῶνος* entre Euripide et Eschyle, qu'on vient d'étudier, Aristophane suit plutôt la tradition littéraire préexistante, relative aux concours des poètes et des sages, comme ceux d'Homère et d'Hésiode (cf. Rosen, 2004), de Lasos et de Simonide, de Pindare et de Corinne etc. Konstantakos note qu'Aristophane "s'inspire" de ces récits traditionnels (Konstantakos, 2010, 337-38, avec une riche bibliographie sur ce sujet). Le poète exploite de façon créative ces sujets traditionnels, leur attache une intense tonalité politique et une thématique actuelle (comme on a remarqué à l'analyse précédente), pour qu'il les adapte à la réalité d'Athènes en guerre, qu'une profonde crise politique, économique, de valeurs et en général sociale sévit à la fin du V^e siècle.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΗ

- Akrigg, B. & Tordoff, R. [éd.] (2013), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, New York.
- Amendola, S. (2015), “Aeschylus, Euripides and the Conquest of a Re(g)al Throne. Reflections on the Staging of Aristophanes’ *Frogs*”, *Logeion* 5, 183-196.
- Biles, Z. P. (2011), *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge.
- Bowie, A. M. (1993), *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- Braun, Th. (1994), “Χρηστοὺς ποιεῖν”, *CQ* 44, 40-45.
- Cartledge, P. (1990), *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*, Bristol.
- Casevitz, M. (1997), “Autour de *XPHΣΤΟΣ* chez Aristophane”, dans P. Thiery, M. Menu (éds), *Aristophane: La langue, la scène, la cite*, Actes du colloque de Toulouse (17-19 mars 1994), Bari, 445-55.
- Chantry, M. (1999), *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, (Scholia in Aristophanem, Pars III, fasc. IVa), Groningen.
- Chantry, M. (2001), *Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, (Scholia in Aristophanem, Pars III, fasc. Ib) Groningen.
- Christopoulos, M. (2003), “Αριστοφάνους Βάτραχοι: μια ανάγνωση”, dans E. Patrikiou (éd.), *Οκτώ δοκίμια για το αρχαίο δράμα*, Athènes, 189-200.
- Claus, D. B. (1981), *Toward the Soul. An Inquiry into the Meaning of ψυχή before Plato*, New Haven and London.
- Coulon, V. – Van Daele, H. (1946), *Aristophane*, t. iv, *Les Thesmophories – Les Grenouilles*, Paris.
- Diamantakou-Agathou, K. (2007), *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Athènes.
- Dover, K. J. (1968), *Aristophanes: Clouds, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Dover, K. J. (1972), *Aristophanic Comedy*, Berkeley and Los Angeles.
- Dover, K. J. (1993), *Aristophanes: Frogs, Edited with Introduction and Commentary*, Oxford.
- Düring, Ing. (1966), *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg.
- Erbse, H. (1956), “L. Radermacher – W. Krauss: Aristophanes’ *Frösche*”, *Gnomon* 28, 272-78 (revue).
- Gomme, A. W. (1933), *The Population of Athens in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Oxford.
- Gomme, A. W. (1938), “Aristophanes and Politics”, *CR* 52, 97-109.
- Gray, Vivienne J. [éd.] (2007), *Xenophon on Government*, Cambridge.
- Handley, E. W. (1956), “Words for ‘Soul’, ‘Heart’, and ‘Mind’ in Aristophanes”, *Rheinisches Museum für Philologie* 99, 205-25.
- Heath, M. (1997), “Aristophanes and the Discourse of Politics”, dans G. W. Dobrov (éd.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill & London, 230-49.
- Hemmerdinger, B. (1975), “L’émigré (Pseudo-Xénophon, *Ἀθηναίων Πολιτεία*)”, *RÉG* 88, 71-80.

- Henderson, J. (1996), "The *Demos* and the Comic Competition", dans E. Segal (éd.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford – New York, 65-97.
- Konstantakos, I. (2005), "The Drinking Theatre: Staged Symposia in Greek Comedy", *Mnemosyne* 58, 183-217.
- Konstantakos, I. (2010), "Η αβάσταχτη ελαφρότητα των στίχων: Παιχνίδια γρίφων στον ποιητικό αγώνα των *Βατράχων* του Αριστοφάνη", dans S. Tsitsiridis (éd.), *Παραχορήγημα. Μελετήματα προς τιμήν του Καθηγ. Γρ. Μ. Σηφάκη*, Heraklion, 317-341.
- Lada-Richards, Ismene (1999), *Initiating Dionysus. Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.
- MacDowell, D. M. (1959), "Aristophanes, *Frogs* 1407-67", *CQ* 9, 261-68.
- MacDowell, D. M. (1995), *Aristophanes and Athens: An Introduction to the Plays*, Oxford.
- Möllendorff, P. von (1996-97), "Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι – Der 'neue Aischylos' in den *Fröschen* des Aristophanes", *WJA* 21, 129-51.
- Neil, R. A. [éd.] (1901), *The Knights of Aristophanes*, Cambridge.
- Neri, C. (2010-2011), "Noterelle allo Pseudo-Senofonte", *Incontri di filologia classica* 10, 199-223.
- Newiger, H.-J. (1985), "Zum Text der *Frösche* des Aristophanes", *Hermes* 113, 429-48.
- Noël, M.-P. (2000), "Aristophane et les intellectuels: le portrait de Socrate et des 'sophistes' dans les *Nuées*", dans J. Leclant et J. Jouanna (éds.), *Le théâtre grec antique: La comédie*, Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer (1-2 Octobre 1999), Paris, 111-28.
- Olson, S. D. (2010), "Comedy, Politics, and Society", dans G. W. Dobrov (éd.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston, 35-69.
- Ostwald, M. (1986), *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law*, Berkeley.
- Pappas, Th. G. (2016), *Αριστοφάνης. Ο ποιητής και το έργο του*, Athènes.
- Radermacher, L. [éd.] (1954), *Aristophanes, Frösche: Einleitung, Text und Kommentar*, 2^e éd. avec adds. par W. Kraus, Vienne.
- Ramou-Chapsiadi, Anna (1972), "Μεταπολιτεύσεις των Αθηναίων το 411 π.Χ.", dans J. Theodorakopoulos et al. (éds.), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, t. Γ2, Athènes, 276-88.
- Romilly, Jacqueline de (1995), *Alcibiade ou les dangers de l'ambition*, Paris.
- Rosen, R. M. (2004), "Aristophanes' *Frogs* and the *Contest of Homer and Hesiod*", *TAPA* 134, 295-322.
- Rosen, R. M. (2010), "Aristophanes", dans G. W. Dobrov (éd.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden – Boston, 227-78.
- Rosenbloom, D. (2004a), "Ponêroi vs. Chrêstoi: The Ostracism of Hyperbolos and the Struggle for Hegemony in Athens after the Death of Perikles, Part I", *TAPA* 134, 1, 55-105.
- Rosenbloom, D. (2004b), "Ponêroi vs. Chrêstoi, Part II", *TAPA* 134, 2, 323-358.
- Ross, W. D. (1995), *Aristotle*, 6^e éd. avec introduction par J. L. Ackrill (1^e éd. 1923), London.
- Rothfield, T. (1999), *Classical Comedy: Armoury of Laughter, Democracy's Bastion of Defence: Introducing a Law of Opposites*, New York & Oxford.
- Sakellariou, M. B. (2012), *Η Αθηναϊκή Δημοκρατία*, Heraklion.

- Sargent, R. D. (1924), *The Size of the Slave Population at Athens during the Fifth and Fourth Centuries before Christ*, Illinois.
- Schmidt, J. (1940), *Aristophanes und Euripides*, Diss., Greifswald.
- Schuringa, J. (1945), *Scholia Vetera ad Aristophanis Ranas Codicis Ven. Marc. 474*, Groningen - Batavia.
- Sidwell, K. (2009), *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge.
- Sifakis, G. M. (1992), "The Structure of Aristophanic Comedy", *JHS* 112, 123-42.
- Sommerstein, A. H. [éd.] (1996), *Aristophanes, Frogs, Edited with Translation and Notes*, Warminster.
- Spyropoulos, E. (2006), "Η πολιτική σάτιρα του Αριστοφάνη: Ο πολιτικός λόγος στην αριστοφανική κωμωδία", dans A. Stephos (éd.), *Ο Αριστοφάνης και η αρχαία κωμωδία*, Athènes, 67-83.
- Stanford, W. B. [éd.] (1958), *Aristophanes: The Frogs*, London.
- de Ste. Croix, G. E. M. (1972), *The Origins of the Peloponnesian War*, London.
- Stefanis, I. E. (1977-78), "Αριστοφανικά", *Ελληνικά* 30, 7-25.
- Stefanis, I. E. (1980), *Ο δούλος στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Ο ρόλος και η μορφή του*, Thèse de Doctorat, Université de Thessalonique (Faculté de Philosophie), Thessalonique.
- Stone, Laura M. (1981), *Costume in Aristophanic Poetry*, New York.
- Taplin. O. (1983), "Tragedy and Tragedy", *CQ* 33, 331-33.
- Thiercy, P. (1986), *Aristophane: Fiction et dramaturgie*, Paris.
- Thiercy, P. (1999), *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris.
- Thomsen, O. (2010), "Drama and Society According to Aristophanes' (*Clouds* and *Frogs*)", dans S. Tsitsiridis (éd.), *Παραχούρημα. Μελετήματα προς τιμήν του Καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Heraklion, 269-315.
- Tsitsiridis, S. (2000), "Παρωδία της επιστήμης στις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη", dans G. M. Sifakis (éd.), *Κτερίσματα. Φιλολογικά μελετήματα αφιερωμένα στον Ιωάννη Σ. Καμπίση*, Heraklion, 395-412.
- Tsitsiridis, S. (2010), "On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques", dans S. Tsitsiridis (éd.), *Παραχούρημα. Μελετήματα προς τιμήν του Καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Heraklion, 359-382.
- Van Steen, G. A. H. (2007), "Politics and Aristophanes: Watchword 'Caution!'" dans M. McDonald & J. M. Walton (éds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge, 108-123.
- Willi, A. (2002), "Aischylos als Kriegsprofiteur: zum Sieg des Aischylos in den *Fröschen* des Aristophanes", *Hermes* 130, 13-27.
- Wills, G. (1969), "Aeschylus' Victory in the *Frogs*", *AJP* 90, 48-57.
- Wilson, N. G. (2007), *Aristophanis fabulae*, vol. II, Oxford & New York.
- Zimmermann, B. (1993), "Aristophanes und die Intellektuellen", dans J. M. Bremer & E. W. Handley (éd.), *Aristophane. Entretiens sur l'antiquité classique*, t. 38, Vandœuvres - Genève, 255-286.
- Zimmermann, B. (1998), *Die griechische Komödie*, Düsseldorf / Zürich.