

L'inscription de l'écriture tragique dans le temps rituel en Grèce et à Rome : réflexions sur l'usage de la pragmatique associée à l'anthropologie

Autor(en): **Dupont, Florence**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 2

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870230>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'INSCRIPTION DE L'ÉCRITURE TRAGIQUE
DANS LE TEMPS RITUEL EN GRÈCE ET À ROME
RÉFLEXIONS SUR L'USAGE DE LA PRAGMATIQUE
ASSOCIÉE À L'ANTHROPOLOGIE

La révolution pragmatique dans l'interprétation des textes anciens, grecs et romains, en a bouleversé le statut énonciatif. Elle invite désormais à restituer leur valeur performative spécifique. L'inscription des tragédies antiques dans le contexte rituel des Jeux Scéniques romains ou des Grandes Dionysies conduit ainsi à reconsidérer la notion de personnage. L'étude des masques d'Electre et de Médée montre comment ils assuraient l'articulation de la permanence du temps des dieux et de l'impermanence du temps des hommes.

Écriture et temps rituel

Replacer l'écriture tragique dans le temps rituel, qu'il s'agisse d'une tragédie grecque ou d'une tragédie romaine, est une démarche à la fois linguistique et anthropologique visant à rendre à chaque texte tragique sa valeur pragmatique dans le contexte singulier de la performance théâtrale à laquelle il était destiné. La parole d'un personnage de tragédie intervient dans un processus global dont le but ultime est de réaliser une performance théâtrale conforme à l'attente des spectateurs, il s'agit dans les cas qui nous intéressent, soit du public romain des jeux scéniques soit des citoyens athéniens participant comme tels aux Grandes Dionysies. Les attentes étaient évidemment différentes dans chacun de ces deux contextes. Cependant une attente était commune aux deux publics qui exigeaient que soit accomplie une des fonctions es-

sentielles de ces rituels annuels, faire se rencontrer le temps des hommes et le temps des dieux grâce au temps social créé par l'institution politique.

En effet, ces deux rituels annuels définissaient, bien que d'une façon différente, un espace spécifique où l'éternité des dieux interférait avec le temps éphémère des hommes mortels. Le retour régulier d'un même cérémonial religieux installait une permanence et associait par là-même le rituel au temps des dieux ; inversement la variation voulue et maîtrisée de chaque performance particulière introduisait l'impermanence et associait ainsi le rituel au temps des hommes. Les rituels théâtraux dans l'antiquité sont de ceux où se manifeste la bonne reproduction sociale, chaque génération produisant de nouveaux poètes et de nouveaux acteurs, élèves des précédents dont ils ont reçu les techniques et les codes de leur art, capables ainsi de contribuer à la pérennité de la cité. Cette pérennité qu'exprime le mot *aei*, ce toujours grec de la répétition ou encore le *semper* latin¹.

Or l'on constate qu'à Rome aussi bien qu'à Athènes l'impermanence du rituel théâtral est assurée dans une tragédie par l'écriture tandis que le jeu des personnages, leur caractérisation gestuelle et vocale, et d'une façon générale ce que nous appelons la mise en scène, constituent sa permanence. Relevant de l'un et de l'autre, du permanent comme de l'impermanent, et articulant les deux temporalités du rituel, le sujet d'une tragédie est toujours la reprise d'un mythe² connu, venant des épopées troyennes ou d'autres grands récits de la poésie grecque, mais le choix du mythe varie d'une année à l'autre, d'un poète à l'autre. C'est par le mythe que se fait l'articulation de la permanence avec l'impermanence.

Seule l'écriture proprement dite est, dans la performance tragique, totalement éphémère. Le texte joué doit toujours être nouveau et il n'est utilisé que pour une seule performance : il est très rare qu'une tragédie soit jouée plusieurs fois³. Ainsi le fait que les

1. Nicole LORAUX, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris : Gallimard, 1999, p. 46 et suiv.

2. Nous utilisons le mot mythe dans son acception la plus vulgaire d'« histoire racontée et connue de tous ».

3. Il n'est même pas sûr que lors de la seconde représentation le texte soit véritablement joué et pas seulement lu. Voir Gregory NAGY, *Poetry as Performance*, Cambridge UP, 1996.

acteurs disent un texte préalablement écrit et ne l'improvisent pas est une façon particulière d'inscrire ce texte dans la performance rituelle, en lui assignant une fonction pragmatique : assurer l'impermanence dans le rituel. Ce qui bien sûr intervient dans la technique même de l'écriture des tragédies et dans leur poétique.

Le poète épique a un autre rapport au temps rituel que le poète tragique, en corrélation avec sa technique d'improvisation. La langue qu'il utilise, constituée de formules fixes, dont les commutations sont en nombre fini, et de catalogues de noms propres, participe de la permanence rituelle, ce qui change à chaque performance n'est que la combinatoire des formules et le développement plus ou moins grand d'un sujet, lequel est toujours déduit du nom d'un des héros. Dans la poésie épique les mots prononcés, parce qu'ils sont enfermés dans des formules fixes, participent ainsi de la permanence.

Prendre en compte la nature rituelle de la performance tragique amène donc à reconsidérer l'écriture des tragédies et à l'étudier comme une technique propre au théâtre rituel, sans la dissoudre dans une notion générale d'écriture littéraire. Constaté qu'elle réalise l'impermanence du rituel dans la performance c'est lui reconnaître une fonction pragmatique qui est le cadre nécessaire de toute analyse. On peut par exemple mettre en doute la vocation philosophique ou même politique d'un texte tragique dont on voit mal comment il pourrait prétendre à construire une vérité quand cette vérité est destinée à disparaître avec lui à la fin de la représentation. La signification d'une tragédie est produite à l'intérieur du théâtre et ne peut pas en sortir.

Le personnage tragique

Constaté que l'écriture tragique assure l'impermanence du rituel conduit aussi à repenser la notion de personnage. Le grec l'appelle *prosôpon*, et le latin *persona*, du nom du masque, ce qui est une façon de désigner le personnage par sa permanence⁴. Celui-ci est composé, en effet, à partir d'un masque porté par un acteur qui dit le texte écrit pour lui par le poète dramatique. Et si

4. Sur le masque grec, voir Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris : Flammarion, 1995 ; sur le masque romain Florence DUPONT, *L'Orateur sans visage*, Paris : PUF, 2000.

l'on veut établir précisément quel était le rapport entre ce masque et ce texte, au moment de la performance, il convient de repasser par ce que l'on sait des usages antiques de l'écriture en tant que pratique matérielle. Or on a constaté que celle-ci sert essentiellement à donner une voix à ce qui n'en a pas, les objets, les morts, les collectivités ou encore les masques de théâtre⁵. L'acteur prête sa capacité vocale au personnage, il ne l'incarne pas, il sonorise son masque à partir de mots qui ne sont pas les siens.

Or le héros mythique et le masque qui lui est associé au théâtre, appartiennent à la permanence, comme la technique de l'acteur, tandis que les mots, eux, écrits par le poète, sont éphémères, ils disparaissent une fois prononcés. La voix de l'acteur est celle d'un mortel pris dans la simple temporalité d'une vie humaine. A la différence d'un mort dont l'inscription funéraire, gravée sur la pierre, a l'éternité froide de son support, puisque ce seront toujours les mêmes mots qui lus par les passants résonneront dans l'air, le masque d'un personnage n'est pas lié à un texte définitif, rituellement récité. Ce en quoi le personnage appartient au monde des vivants sans pour autant être un homme ou l'image d'un homme. Le personnage est un masque qui parle par la voix de l'acteur et dit des mots nouveaux. Le personnage est divisé entre trois temporalités : la permanence du code théâtral et du masque, l'impermanence de la performance, la voix de l'acteur vivant qui assure l'articulation entre l'une et l'autre. Par rapport à la durée limitée de la performance, le temps de l'acteur est une permanence, par rapport à la pérennité du code, il est une impermanence.

Cette inscription spécifique de l'écriture tragique dans le temps interdit donc de voir dans un personnage de tragédie la représentation, *mimèsis*, d'un être humain, puisqu'il est un composé de permanence et d'impermanence. Le personnage est ainsi une construction de la performance tragique qui ne se réduit pas au sujet de l'énoncé textuel. Le Je de l'énoncé textuel ne coïncide pas automatiquement avec le Je du masque et le Je de la voix de l'acteur. C'est ainsi qu'il peut y avoir une dissociation des trois et qu'à la nourrice qui l'interpelle par son nom social «*Medea!*» correspondant au Je de la voix de l'acteur, le personnage de

5. Jesper SVENBRO, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris : La Découverte, 1988 ; Emmanuelle VALETTE-CAGNAC, *La Lecture à Rome*, Paris : Belin, 1997.

Médée peut répondre «*Fiam*» — je deviendrai Médée⁶. Cette Médée qu'elle n'est plus et qu'elle redeviendra est la Médée du masque, celle qui l'affirme est la Médée de l'énoncé.

Les Romains étendent très largement la permanence de chaque personnage de tragédie car ils associent au masque un comportement spécifique, qu'ils appellent « mouvement de l'âme », *motus animi*, lisible sur le masque, comme la colère, la sauvagerie, la lâcheté, la modération, le chagrin, etc. et dont le personnage ne se départit jamais. Il importe, dit Horace, à propos de la tragédie romaine qu'un personnage reste le même au cours de la tragédie, gardant le même *motus animi* et il ébauche un catalogue des *motus animi*⁷ en citant quelques héros tragiques bien connus :

*Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino
Perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes*

Que Médée soit sauvage et invincible, Ino pitoyable,
Ixion sans foi ni loi, Io errante, Oreste en proie au chagrin⁸.

Cette épithète tragique impose à l'acteur qui joue le personnage, une gestuelle et une vocalisation particulières, codifiées par la technique de jeu des acteurs romains, toujours les mêmes quelle que soit la tragédie :

*Itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis, artifices
pronuntiandi a personis quoque adfectus mutuuntur ut sit
Aerope in tragoedia tristi, atrox Medea, attonitus Ajax, truculentus Hercules.*

C'est pourquoi dans les pièces de théâtre, les acteurs quand ils disent leurs textes empruntent aussi leurs sentiments aux masques, c'est ainsi que dans la tragédie Aérope est en proie au chagrin, Médée est sauvage, Ajax fou et Hercule farouche⁹.

Et c'est dans ce même cadre que se fait l'écriture tragique, le poète doit donner au personnage des mots conformes à son masque, à cette expression unique qu'il offre au public durant toute la tragédie, c'est-à-dire au *motus animi* qui le définit :

*... Tristia maestum
uoltum uerba decent, iratum plena minarum
ludentem lasciuia, seuerum seria dictu.*

6. SÉNEQUE, *Médée*, 171.

7. Il n'échappera pas au lecteur contemporain que cette notion de *motus animi* correspond à une représentation bien particulière du comportement humain. Le mouvement est à la fois action et réaction, passion et volonté.

8. HORACE, *Art poétique*, 123-124.

9. QUINTILIEN, *Institution oratoire*, XI, 73-74.

Des paroles de deuil conviennent à un visage affligé, des menaces à un visage en colère, des plaisanteries à celui qui n'est pas sérieux, un visage sévère doit dire des paroles graves¹⁰.

Les effets d'un tel dispositif sont considérables. Non seulement le poète tragique romain ne crée pas ses personnages à partir du récit théâtral, puisque ceux-ci sont définis par un seul *motus animi* qui est une donnée du code préalable à l'écriture du texte, mais ensuite ces personnages ne doivent jamais évoluer au cours de l'action. Le personnage de la tragédie romaine n'a donc pas d'*éthos*, de caractère, au sens grec. Il n'est pas entièrement produit par l'énoncé, à la différence d'un personnage de roman ou d'épopée. Enfin la tonalité du texte doit s'accorder à son *motus animi*, comme les acteurs accordent leur voix à leurs masques. C'est pourquoi la part de permanence est plus grande chez lui que dans les personnages de la tragédie grecque.

Cela dit l'énoncé n'est pas pour autant une redondance de l'exhibition du masque, la simple verbalisation du *motus animi*. Le Je de l'énoncé a une autonomie que lui donne son impermanence et qui lui permet d'être le sujet de l'action, d'être pris dans le temps de la narration. Le héros de la tragédie, celui qui va accomplir le crime tragique est le Je que produit l'énoncé, il cherche au cours de l'action à s'effacer et à coïncider avec le Je du masque. Et cette coïncidence est l'apogée du spectacle quand le temps s'anule :

*Iam, iam recepi sceptrum, germanum, patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent.*

Maintenant, maintenant j'ai retrouvé sceptre, frère, père
La Colchide possède la peau du mouton d'or (982-983)

A ce moment-là le personnage se défait de sa part d'impermanence. Le Je du masque et celui de l'énoncé coïncident. Le récit s'arrête. La performance tragique est accomplie du double point de vue de l'action et du rituel. Les spectateurs ont assisté à la transformation d'une héroïne humaine en un monstre mythologique, cela pour l'action, en même temps le personnage passait de l'impermanence à la permanence quand au final il s'est tu et n'étant plus que son masque, cela pour le rituel.

D'une façon générale, dans la tragédie grecque comme dans la tragédie romaine, le texte et les acteurs servent d'abord à animer

10. HORACE, *Art poétique*, 105-11.

des masques éternels, c'est-à-dire les intégrer dans le temps passager, linéaire, irréversible d'un récit, sinon ces masques garderaient la fixité d'une statue ou d'un mort : les mots du poète et les corps des acteurs, toujours différents, contribuent à leur donner cette part d'impermanence qui caractérise la vie humaine. Rien ne permet donc de considérer que les multiples « interprétations » d'un personnage tragique par les différents poètes soient des propositions de sens. La multiplicité est imposée par le rituel lui-même.

La tragédie grecque. Un masque : Electre.

Ainsi le personnage d'Electre est-il toujours celui d'une jeune fille c'est-à-dire une femme non mariée — *parthenos* — en deuil, comme l'indique son nom, *a-lectra* ou la « fille sans lit ». Et la première apparition de l'héroïne dans une tragédie doit la montrer disant ce deuil. Mais les trois poètes grecs dont nous avons conservé les tragédies qui ont pour sujet le meurtre de Clytemnestre par Oreste et Electre, interprètent différemment cette première scène, autrement dit l'intègrent pour lui donner vie dans un contexte narratif différent.

Dans les *Choéphores* d'Eschyle Electre participe à une procession de porteuses d'offrandes funéraires destinées au tombeau d'Agamemnon, il s'agit d'une interprétation rituelle. Dans *Electre* de Sophocle, elle chante un thrène solitaire, elle est figée dans un deuil répétitif et humainement impossible dont ce chant est la réalité théâtrale. Dans *Electre* d'Euripide, Electre est mariée à un pauvre paysan mais n'est jamais devenue la femme de son mari, elle est donc dans un statut intermédiaire entre celui de la jeune fille non mariée — *parthenos* — et celui de l'épouse-mère — *gunè* — et vit exilée sur les confins de la cité dans le dénuement. L'Electre d'Euripide est donc en deuil d'elle-même privée de son statut de fille de roi et de sa vie de femme. Son malheur qu'elle proclame face au public est certes la conséquence de la mort d'Agamemnon, il n'est pas l'expression du deuil de son père comme chez Sophocle et il présuppose un important arrière-plan quasiment romanesque.

On remarquera que chaque poète doit résoudre le même problème initial, articuler le deuil éternel d'Electre qui est la permanence de son personnage, avec un deuil inséré dans la temporalité d'un récit. Eschyle invente le rêve de Clytemnestre : celle-ci éfrayée par une vision nocturne qu'elle croit envoyée par Agamemnon ordonne à Electre d'aller offrir des offrandes fu-

nèbres à son père, ce qui justifie l'entrée d'une Electre en deuil. Sophocle lui est plus audacieux, il garde le deuil éternel d'Electre pour construire à partir de cette éternité, une fiction théâtrale, un temps arrêté au moment de la mort d'Agamemnon qui sera le temps d'Electre et de Clytemnestre. Euripide comme Sophocle crée un temps arrêté d'Electre qui projette dans le récit l'éternité de son deuil, puisque l'héroïne est bloquée dans un état intermédiaire entre *parthenos*, la jeune fille non mariée, et *gunè*, la femme accomplie ayant enfanté.

Chaque poète invente donc un contexte narratif qui interprète le deuil d'Electre, chacun avec un style différent, jouant avec la curiosité d'un public, attentif aux innovations. Euripide est celui qui a l'audace la plus apparente, en prenant le risque de s'écarter jusqu'au paradoxe de ce qu'impliquaient traditionnellement le deuil d'Electre et son nom de « fille sans lit » puisqu'il lui donne un mari et transforme le deuil du père en deuil d'elle-même. Mais cette audace n'est que l'exploitation particulière du devoir d'impermanence imposé à toute écriture tragique.

Ainsi tout ce qui dans la poétique de la tragédie grecque relève de la variation, s'enracine dans cette vocation des mots du texte à introduire l'impermanence dans le rituel sans attenter à ce qui relève dans le spectacle de la permanence. En effet le texte ne se réduit pas à l'écriture *stricto sensu* ce que les Grecs appellent *lexis*¹¹, les personnages, le sujet ou *muthos*, la structure générale de la pièce constituent aussi le texte. Ce qui crée une tension à l'intérieur même du texte tragique puisqu'il est travaillé par ce double impératif.

On peut interpréter dans ce cadre l'émulation entre les poètes d'une année sur l'autre et même la pratique du concours, et d'une façon générale tout ce qui distingue les performances théâtrales entre elles, sert à en afficher la singularité, y compris certaines scènes qui interprétées autrement restent énigmatiques. C'est ainsi qu'Euripide, par exemple, cite explicitement dans *Electre* un passage des *Choéphores* de son prédécesseur Eschyle où Electre identifie son frère Oreste en constatant qu'ils ont les mêmes cheveux et le même pied¹². Euripide ironise sur cette scène de reconnaissance en faisant remarquer par un de ses personnages qu'une

11. ARISTOTE *Poétique* 4, 49b 34 (définition), qui est traduite par *elocutio* en latin.

12. ESCHYLE *Choéphores*, 205-211 et EURIPIDE *Electre*, 532-537.

telle similitude est invraisemblable ; il souligne ainsi que lui procède différemment dans sa propre scène de reconnaissance¹³. Certes Euripide prétend faire mieux qu'Eschyle mais surtout en montrant qu'il fait différent, il montre ainsi qu'il suit les règles rituelles de l'écriture tragique en introduisant une variation.

Plus généralement dans cet esprit, les poètes tragiques s'appliquent à donner systématiquement à leurs pièces des dénouements différents : l'Oreste d'Eschyle revient régner à Argos après avoir été purifié à Delphes du meurtre de sa mère et avoir été acquitté à Athènes ; l'Oreste de Sophocle reste à Argos après le matricide, sans avoir besoin ni d'être jugé ni d'être purifié ; l'Oreste d'Euripide, dans *Electre*, purifié et jugé ne peut pas revenir à Argos et doit s'exiler à vie dans une autre cité. Dans *Oreste* Euripide invente une autre fin : le matricide qui a été condamné par les Argiens, réussit à échapper à la mort, il est purifié par Apollon et acquitté par un tribunal athénien, puis revient régner sur Argos comme chez Eschyle mais après un tout autre parcours.

Ainsi en partant simplement d'une remarque sur la place de l'écriture dans la performance rituelle qu'était en Grèce toute représentation de tragédie, on arrive par un raisonnement anthropologique et linguistique à ébaucher le cadre général d'une esthétique du texte tragique. Ce qu'on a introduit ce faisant dans l'analyse est l'une des exigences pragmatiques de la performance. Comme les acteurs, comme les choristes, comme les fabricants de masque, de décor de costumes, comme tous ceux qui interviennent dans la production du spectacle, le poète est un opérateur pragmatique, autrement dit il contribue à ce que la performance réalise l'événement rituel attendu. En manifestant qu'il introduit ce qu'il faut d'impermanence dans son texte, Euripide se proclame être un bon, et il espère le meilleur, opérateur pragmatique, c'est-à-dire le poète qui obtiendra la couronne du vainqueur cette année-là.

Il y aurait bien d'autres façons de regarder les effets de l'inscription de l'écriture tragique grecque dans le temps rituel, nous avons esquissé ici quelques propositions à partir du masque en espérant qu'elles auront pour d'autres valeur programmatique.

13. Il existe une abondante littérature sur cette reprise d'Eschyle par Euripide, mais tous les commentateurs envisagent seulement la question de la vraisemblance et se demandent si Euripide a raison ou tort d'ironiser sur Eschyle.

La tragédie romaine. Un masque : Médée

Le corpus trop restreint des tragédies romaines en notre possession, limité pour l'essentiel à l'œuvre de Sénèque, ne permet pas de recommencer l'analyse précédente ; d'ailleurs cette analyse sans doute n'aurait pas été pertinente, car Rome n'a pas repris l'institution des concours grecs et il n'est pas certain que l'émulation entre les poètes ait existé à Rome de la même façon qu'à Athènes. C'est donc un autre impératif pragmatique, lui aussi effet de l'inscription de l'écriture tragique dans le temps rituel que nous regarderons à l'œuvre dans les tragédies romaines.

Le rituel qui accueille les spectacles scéniques est à Rome les jeux, *ludi*. Le spectacle théâtral est un *ludicrum*, autrement dit un « lieu de jeu ». Les *ludi* instaurent un temps spécifique : le temps des jeux est celui du ludisme, rien n'y est sérieux, tout y est joué. Ce ludisme rituel exploite une caractéristique de la civilisation romaine, à savoir que toute représentation — que les Romains appellent *imitatio* — est une déréalisation, qu'elle sert à dire l'absence de ce qui est représenté. La procession des *ludi*, qui précédait le *ludicrum* était constituée par des danseurs, *ludii*, qui donnaient le spectacle de soldats dérisoires. Si l'image à Rome détruit son objet, inversement les Romains reconnaissent à toutes les images un statut de réalité ; toutes les visions, les songes, les fantômes, les apparences ou les reflets du miroir ont une existence, une matérialité par eux-mêmes. C'est cette valeur intrinsèque de l'image détachée de son objet qui était au cœur du plaisir des jeux, les Romains parlent alors de *uisio*.

C'est pourquoi les Romains quand ils importèrent à Rome la tragédie grecque, ils ne purent importer en même temps la *mimèsis*. Sur les scènes romaines seule l'image est vraie et tout ce qui est convoqué par l'imitation est faux. Les poètes romains durent donc élaborer une autre poétique tragique et inventer une écriture ludique, c'est-à-dire conforme au contexte énonciatif des jeux puisque la première contrainte imposée à la performance tragique est de faire fonctionner cet espace.

Or on constate que l'écriture théâtrale romaine utilise *imitatio* et *uisio*, pour introduire dans le texte et le temps de la performance, le permanent et l'impermanent. Tout ce qui est objet de récit ou de citation, qui réfère à un savoir partagé, en particulier un savoir mythologique, constitue le permanent. Ce permanent est convoqué et simultanément renvoyé grâce à l'*imitatio* qui fonctionne comme une dénégation. L'impermanent est ce qui est créé

au cours de la performance et disparaîtra à la fin du spectacle, recouvert par les rires de l'*exodium*, cette pantalonnade finale qui sert à arracher les spectateurs aux émotions communiquées par les personnages tragiques, en particulier la terreur et la pitié suscitées par la dernière scène de la pièce. Cet impermanent est réalisé par la *uisio*.

Le permanent est le point de départ et le point d'arrivée d'une tragédie romaine. Le prologue présente un personnage masqué, immédiatement identifiable, par exemple Médée et son *atrocitas*, sa sauvagerie. La scène finale fait voir le résultat du crime tragique, issue attendue et connue de tous. Médée s'envole dans le ciel emportée par le char du Soleil après avoir tué les enfants qu'elle a eus de son mari Jason. Entre ces deux points fixes, ces deux tableaux, le spectacle tragique crée une illusion qui n'appartient qu'au temps et à l'espace des jeux, où l'on voit s'élaborer et s'accomplir un crime impossible dans le monde des hommes et irréprésentable. Il donne ainsi à voir — *uisio* — une Médée furieuse, manipulant les feux cosmiques cachés à l'intérieur des choses et qu'elle fait venir des quatre coins de l'univers.

Un prologue tragique utilise généralement l'*imitatio* afin de partir d'une image convenue, reconnaissable par le public et relevant du savoir partagé à laquelle l'*imitatio* immédiatement retire sa réalité. C'est ainsi que dans le prologue de *Médée* de Sénèque, l'héroïne imite la figure d'une sorcière, telle que la poésie d'Ovide ou de Virgile la montre¹⁴. Elle récite une prière pervertie où elle convoque aux nouvelles noces de Jason les divinités de ses noces passées et des divinités infernales, et ensuite inverse les vœux prononcés ordinairement lors d'un mariage, en demandant la mort et le malheur pour les nouveaux époux. Cette prière est totalement inefficace :

Querelas uerbaque in cassum sero.

Je sème en vain plaintes et mots (26).

comme est inefficace son invocation au Soleil son ancêtre, qui continue, indifférent à ses appels, sa course dans le ciel (28-36).

Le personnage dans le prologue est une image de Médée qui reproduit la représentation habituelle de la sorcière, et ses paroles redoublent cette image connue. C'est pourquoi il ne peut rien se

14. OVIDE, *Métamorphoses*, VII, 179-296 ; VIRGILE, *Bucoliques*, VIII, qui reprend lui-même Théocrite.

passer. Le récit n'est pas commencé, le temps reste encore celui de la répétition. Or l'exhibition du permanent, sa représentation échoue à produire de l'action théâtrale, un spectacle tragique n'est pas un tableau qui parle.

Au contraire plus tard dans la tragédie, Médée préparant son piège magique, ne sera pas la représentation d'une magicienne. L'acteur ne fera pas « comme si... », imitant les gestes et les mots des magiciens romains alors que les spectateurs recevraient ces images comme valant pour une réalité absente sur la scène mais existant en dehors d'elle. Au contraire quand dans le prologue l'acteur imite l'image convenue d'une magicienne, il donne à voir une Médée impuissante à se venger, cherchant par l'imitation à reproduire ce qu'elle a été, en vain. En donnant le spectacle de cette impuissance elle communique au public sa douleur de femme répudiée et sans défense. Cette douleur s'entend dans sa voix, conformément à la vocalisation du héros dans le prologue qui est toujours douloureuse.

Pour que la parole magique dans *Médée* devienne efficace, il convient que Médée cesse d'être citée comme une image appartenant à un imaginaire commun et consignée dans les récits mythologiques, il faut que la parole cesse d'être narrative pour devenir performative et qu'une nouvelle Médée virtuelle soit construite par les mots et l'écriture qui en donnent dans le spectacle une image réelle et passagère. Le passage du permanent à l'impermanent correspond dans la tragédie romaine au passage de l'imitation-absence, à l'illusion-présence grâce à l'écriture tragique qui change le statut du Je énoncé.

Si on examine la séquence¹⁵ où Médée est une vraie magicienne et non une imitation comme dans le prologue, on constate qu'elle est d'abord invisible ; hors-scène elle est décrite par la nourrice au public, mais ce hors-scène est un non-lieu, un espace virtuel. Cette description est une réalité théâtrale et non la description d'une réalité extra-théâtrale. Ce que décrit la nourrice ne peut exister que par la parole, elle crée par ses mots un espace autre, une quatrième dimension où Médée agit, Médée qui ouvre le ventre des choses pour en sortir la mort. La nourrice ne décrit pas les gestes d'une magicienne réaliste mais par des métaphores et d'autres figures, par l'utilisation de chiasmes, de parallélismes

15. 670-844.

et d'oppositions, elle donne le sens de l'action magique et c'est ce sens qui est « vu » par les spectateurs. C'est ainsi que pour désigner le lieu où se rend Médée en quittant sa maison, elle l'appelle *penetrare funestum* — un dedans de mort — (676).

Les spectateurs romains « voient » réellement ce que dit la nourrice, car la parole grâce aux techniques de l'éloquence concurrence la peinture. L'orateur peut grâce à l'hypotypose, « mettre sous » les yeux du spectateur une scène qu'il décrit de telle sorte que celui-ci a une *uisio*, il croit voir ce qu'il entend¹⁶. Mieux encore une certaine forme de description consiste à décrire une œuvre d'art, ce qu'on appelle en grec *ekphrasis*, qui représente le plus souvent une scène mythologique et à animer ce tableau en y introduisant le récit qu'il illustre : l'orateur fait parler les personnages, décrit leurs mouvements. Ainsi par l'*ekphrasis* le narrateur donne à voir une scène animée. Le tableau existe-t-il vraiment ? Ce n'est pas nécessaire, rien ne distingue une « vraie » *ekphrasis* d'une « fausse ». Les poètes alexandrins ont écrit de nombreuses *ekphraseis* qui décrivent des œuvres imaginaires, le tableau est alors créé par la parole il n'en est plus l'objet. C'est ainsi que l'*ekphrasis* peut donner à voir un tableau qui non seulement n'existe pas mais un tableau irréalisable qui serait invisible sans elle. Il existe une épigramme de l'anthologie palatine qui est la description d'un tableau qui devrait représenter Troie disparue, un tableau vide¹⁷ qui parle en disant qu'il ne survit que dans les mots. Les mots disent le tableau impossible puisque l'image, elle, ne peut être la négation d'un représenté. La parole éloquente fait voir des objets qui n'existent pas mais qui ont un sens, qui n'ont qu'un sens, autrement dit des concepts, ou pour revenir à une formulation grecque, des images pures, des idées.

On comprend dans ces conditions que la tragédie romaine utilise la description chaque fois qu'il lui faut dire l'indicible, que s'accomplit le *nefas*, le crime surhumain du héros tragique, chaque fois que ce héros sort de l'humanité et s'inscrit dans un espace autre, un espace créé par la parole, l'espace mythologique. Ce qui est censé se passer hors-scène devient par la description *uisio* sur scène. A chaque fois un narrateur-messager sert de médiateur entre les deux mondes. Il sort de la *scaena*, le mur de

16. Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente*, Paris : Flammarion, 1989, p. 110 et suiv.

17. *Anthologie palatine*, IX, 62.

scène à deux dimensions, peint en trompe-l'œil, et s'avance pour dire ce qu'il a vu au-delà, un au-delà qui a la même réalité que le trompe-l'œil du décor, celle de l'illusion, et où aucun être humain ne peut donc pénétrer.

Si le public ne peut pas voir Médée en action sinon par le moyen de l'*ekphrasis*, il peut du moins l'entendre car une voix de théâtre à Rome n'est jamais l'imitation d'une autre voix. Une voix est donc toujours vraie. L'acteur compose sa voix, comme il jouerait d'un instrument, il en ajuste le timbre, la hauteur, le ton et la force en fonction de son masque, c'est-à-dire du *motus animi* qu'il joue. La voix est toujours vraie parce qu'elle est toujours artificielle. Quand la nourrice rapporte les paroles de Médée (690-704) préparant ses sortilèges, elle parle au style direct et vocalise ces vers exactement comme l'acteur qui joue Médée le ferait lui-même. La voix d'un personnage n'a d'autre identité que les émotions qu'elle communique au public. La voix et les mouvements sont des réalités matérielles qui viennent frapper l'âme des spectateurs déclenchant chez eux des émotions vraies.

Quand, à la suite de l'*ekphrasis* de la nourrice, Médée entre en scène, elle chante et elle danse sa magie, complétant sa précédente présence vocale. Médée continue devant le public ce qu'a fait voir l'*ekphrasis*. L'espace qu'a ouvert la description, un espace qui n'existe qu'en image occupe maintenant la scène. Mais cet espace n'a pas gagné en objectivité, il reste toujours invisible au spectateur qui ne le voit que parce qu'il l'entend. Les mots de Médée ont remplacé ceux de la nourrice, mais le spectacle est toujours composé d'images suscitées par une *ekphrasis*. Médée seule voit le monde invisible dont elle parle et auquel elle donne la réalité des images. C'est ainsi qu'elle voit passer, répondant à son appel, le char d'Hécate qu'elle est seule à voir :

Video Triiviae currus agiles (787)

Je vois le char rapide de la déesse du carrefour aux trois routes

Le monde mythologique est là présent dans les images du théâtre, monde virtuel, échappant à toute représentation et dont la seule réalité accessible aux hommes est constituée par ces images qu'en produit le théâtre. Comme précédemment dans l'*ekphrasis* de la nourrice, ce que décrit Médée échappe à toute objectivation : les feux qu'elle prétend manipuler sont des feux mythologiques, des feux de la fable qui n'existent que dans les récits des poètes. Elle manipule par la parole, des poisons dont on peut seulement parler. Une vraie magicienne agit par ses incantations sur des

choses concrètes, Médée agit par son chant sur des choses parlées, mais parce qu'on est au théâtre ces choses parlées sont les seules réelles, tous les objets concrets présents sur scène ne seraient que de vains accessoires, des imitations.

Ces images que Médée est seule à voir ne sont pas des hallucinations, des images qu'elle forgerait elle-même car ces visions de Médée sont bien réelles, les feux divins qu'elle enferme dans les cadeaux pour Créüse embraseront réellement Corinthe et tueront la famille royale. La réalité est toujours dans la tragédie romaine du côté de l'image, de la vision.

La différence entre les deux scènes de magie, celle décrite par la nourrice et celle jouée par Médée touche seulement au jeu du personnage. La nourrice parle, Médée chante et danse. La vocalisation de la nourrice est celle de la peur (670) qu'elle communique au public qui assiste terrorisé à la vision de la nourrice. Le chant et la danse de Médée sont d'une *furiosa*. Le furieux n'appartient qu'au théâtre, son jeu, gestuelle et voix, relève du code et donc du permanent mais un permanent qui n'est pas détruit par l'imitation, car le furieux n'a d'autre réalité que l'image scénique, il est une vision, une vision dynamique et sonore qui ne peut se fixer dans un tableau.

Ainsi on voit comment les potentialités théâtrales de la tragédie romaine n'ont pu se développer qu'en fonction des contraintes culturelles qu'imposait le rituel des jeux. La tragédie romaine utilise donc les deux faces du *ludus*. Tantôt le texte est systématiquement une imitation, convoquant une image connue pour en dénoncer immédiatement sa vanité d'image, c'est alors Médée imitant la sorcière qu'elle n'est plus et donnant ainsi une forme amère et parodique à son impuissance de femme répudiée, tantôt le texte construit un monde d'images sans objet et la tragédie donne à voir au spectateur un monde objectivement invisible mais qui paradoxalement n'existe qu'en images. Ce qui correspond à deux techniques d'écriture. L'imitation se sert de la citation, de l'allusion, de l'intertextualité, laissant toujours affleurer un autre texte, que celui soit de la culture ou d'une écriture précédente. La vision use d'une poétique particulière où la multiplication des figures et des tropes fait disparaître le sens obvie pour produire des images pures qui ne sont que sens.

Cette écriture ludique fait du poète tragique romain un opérateur pragmatique des jeux.

Pour l'amour d'Aphrodite

Ces quelques remarques sur la tragédie grecque et la tragédie romaine s'inscrivent dans un mouvement intellectuel général qui envisage de repenser fondamentalement les méthodes traditionnelles utilisées pour appréhender les textes anciens. Nous avons rappelé en préambule que cette démarche emprunte beaucoup à une branche de la linguistique qu'on appelle la pragmatique même si ces emprunts semblent parfois hérétiques aux linguistes. De fait cette pragmatique « littéraire » sort des limites de la linguistique pour s'articuler, comme on l'a vu, à des analyses anthropologiques. Il s'agit non seulement de prendre en compte dans l'interprétation des textes anciens les contextes d'énonciation mais encore de reconstituer ces contextes dans leurs singularités extra-linguistiques. Les différents types d'énonciation au lieu d'être considérés comme des formes universelles d'actes de paroles, sont analysés comme des constructions sociales, propres à chaque culture¹⁸.

La pragmatique — est-il nécessaire de le rappeler ? — propose de ne plus regarder les textes quels qu'ils soient, comme des énoncés autonomes et de ne plus les soumettre directement à une analyse textuelle mais de les resituer préalablement dans leur contexte énonciatif, avant toute interprétation afin d'en restituer le fonctionnement comme acte de parole, socialement et culturellement défini, dans le temps et l'espace.

La pragmatique a enclenché un début de révolution dans l'interprétation des textes anciens, grecs et romains. Révolution, parce qu'il s'agit d'une remise en cause radicale de ce qui semblait une évidence pour tous, à savoir le statut énonciatif de ces textes : nul ne doutait qu'ils n'appartiennent à la littérature. Dire d'emblée qu'ils appartenaient à la littérature c'était présupposer qu'ils relevaient d'un type unique d'énonciation que nous appellerons la narrativité en l'opposant à la performativité. Et la révolution pragmatique consiste donc à retrouver et à reconstituer la valeur performative qui était celle des énonciations dont certains de ces textes portent témoignage et donc à leur dénier globalement un statut de narrativité.

18. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *Les Interactions verbales*, Paris : Armand Colin, 1994-1998, 3 vol. L'auteur a beau essayer d'introduire des différences culturelles, celles-ci s'inscrivent dans une typologie générale des échanges, elles ne sont que des variantes.

Nous définirons la narrativité comme le résultat de toute forme de débrayage du sujet de l'énonciation visant à retirer l'efficacité performative d'un acte de parole, quel qu'il soit, y compris une narration culturellement caractérisée, comme le conte. Si l'on reprend l'exemple canonique du performatif « je te baptise » prononcé par le prêtre catholique, il est bien des façons de faire passer la formule de la performativité à la narrativité ; en modifiant, par exemple, le temps, le mode, la personne, les assertions « il baptisait », « si je le baptisais » ou « tu me baptiseras », racontent sans accomplir. Inversement la formule « je te baptise » interprétée par la pragmatique doit, pour être comprise, être restituée au sein du rituel du baptême de l'église catholique où elle accomplit le baptême. Il est donc nécessaire d'avoir une connaissance extra-linguistique, historique et religieuse de cette énonciation spécifique qu'est la parole du prêtre baptisant. En outre il ne suffit pas d'en savoir le sens mais il faut aussi en connaître la pragmatique, c'est-à-dire comment agit réellement la formule quand elle est énoncée. Il convient enfin que la formule elle-même ne soit pas non plus décontextualisée par une énonciation fictive, par exemple une métaphore, quand la formule « je te baptise » est prononcée par un buveur mettant de l'eau dans son vin.

D'une façon générale toute forme de décontextualisation crée de la narrativité. Dans tous les cas il y a un processus de représentation qui est de l'ordre de la citation. La notion de littérature peut se définir par cette narrativité qui réduit un énoncé à sa valeur sémantique et lui ôte son efficacité pragmatique. En fait le présupposé implicite de ceux qui croient aux littératures anciennes est que, dès qu'il y a écriture, il y aurait narrativité et donc la possibilité de lire les textes anciens grecs ou romains comme n'importe quel texte moderne. Or notre conception actuelle de la lecture/écriture ne donne accès qu'au sens des énoncés littéraires mais non pas à la valeur pragmatique de textes non-littéraires.

Nous utilisons ici la notion de performativité de façon extensive non seulement pour définir un type de verbe ou de locution verbale, mais en l'étendant à des textes complets. Une prière est évidemment un énoncé performatif, mais aussi toute performance verbale contextualisée produit des énoncés performatifs. Un discours d'avocat sur le forum, la conversation de deux femmes à la fontaine, une chanson d'amour dans un banquet sont performatifs car ils font fonctionner l'espace où ils sont énoncés et leurs énon-

ciateurs sont des opérateurs culturels. En effet le forum a besoin des discours des avocats, la fontaine du bavardage des femmes et le banquet de chansons d'amour pour être culturellement le forum, une fontaine ou un banquet, autrement dit des espaces symboliques. Les performances verbales adéquates font fonctionner les espaces où elles sont énoncées à condition qu'elles le soient par un sujet légitime, en un temps légitime, bref qu'elles respectent les règles définissant le contexte de leur efficacité, comme pour « je te baptise ». Nous utiliserons l'opposition performativité vs narrativité, pour opposer les actes de parole aux paroles de représentation. Certes on pourra nous objecter que la production littéraire contemporaine fait fonctionner un espace culturel particulier : la littérature. Ce qui est vrai. L'institution littéraire a introduit dans le monde contemporain un type d'énonciation spécifique utilisant la narrativité, mais ce type d'énonciation est récent et il serait anachronique de le projeter dans l'antiquité.

On lisait donc jusqu'à présent les poèmes d'Homère, d'Anacréon, les tragédies de Sénèque et de Sophocle, ou les discours de Cicéron, comme des textes littéraires, c'est-à-dire comme s'ils étaient des objets destinés à produire du sens dont le lecteur quel qu'il soit, où qu'il soit, à quelle qu'époque qu'il appartienne, serait, même s'il devait passer par des procédures laborieuses de traduction et d'interprétation, en dernier ressort, le destinataire ; bref comme s'ils étaient lisibles, comme s'ils avaient quelque chose à « nous » dire, nous lecteurs de tous les temps, précisément parce qu'ils étaient des œuvres poétiques, écrites. L'écriture (littéraire) était le critère faisant passer d'une oralité nécessairement contextualisée, à une littérature écrite qui permettait la distance de la narrativité grâce à la création d'un objet décontextualisé : le livre. Telle était donc la situation naguère, et elle le reste encore chez beaucoup d'antiquisants.

Mais au moins la question aura été posée et l'évidence naïve d'une narrativité générale, c'est-à-dire le statut littéraire des textes anciens, remise en question. Le grand initiateur à l'origine de cette suspicion, au moins pour le domaine de la poésie grecque chorale, aura été Claude Calame¹⁹. Il a mis fin à l'illusion de nar-

19. Claude CALAME, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Roma : Ateneo, 1977, 2 vol. ; C. Calame éd., *Rite e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma : Laterza, 1977 ; *Le Récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris : Méridiens Klincksieck,

rativité de façon claire et méthodique, en montrant que cette illusion de narrativité vient de ce que jusqu'à présent on ne s'interrogeait pas sur la fonction de l'écriture dans la poésie grecque ou romaine, on ne regardait pas comment le texte écrit trouvait sa place dans la performance globale qu'était une chanson de banquet, un chant choral ou une représentation théâtrale.

Ainsi il nous a amenés à voir par exemple dans un énoncé se donnant lui-même comme une prière à Aphrodite²⁰, la trace d'une vraie performance religieuse, et à comprendre du même coup comment la rédaction préalable du texte chanté ou dit par un énonciateur rituel, sujet de l'énonciation, faisait partie des règles rituelles. L'écriture n'est pas, en ce cas, un moyen mimétique, servant à représenter une prière ni à enregistrer une performance oralisée, elle est nécessaire à l'accomplissement du rituel, elle intervient en tant que telle dans la performance.

Par un travail minutieux d'historien des religions, il a donc reconstitué le contexte rituel de l'énonciation de ce poème. L'interprétation de ce texte en est totalement changée. En effet dans ce poème est incluse une adresse passée de la déesse à une Sappho qui l'a suppliée autrefois de la délivrer des douleurs d'un désir sans retour pour une jeune fille. Celle qui chante rappelle cette adresse passée pour que de nouveau la déesse accomplisse — *teson* — ce qu'elle a accomplie autrefois.

Selon les commentateurs traditionnels la poétesse Sappho s'adresserait indirectement à une jeune fille aimée. Tout ce qui

1986; « Sappho et Hélène : le mythe comme argumentation narrative et parabolique », in J. Delorme éd., *Parole — figure — parabole. Recherches autour du discours parabolique*, Lyon : PUL, p. 209-29; *L'Eros dans la cité grecque*, Paris : Belin, 1996; « Pour une sémiotique de l'énonciation : discours et sujet », in M. Constantini et I. Darrault-Harris éd., *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant*, Paris : L'Harmattan, 1990, p.143-50; « La poésie lyrique grecque : un genre inexistant ? » *Littérature*, 111 (1998), p. 87-110; « Eros revisité : la subjectivité discursive dans quelques poèmes grecs », *Uranie. Mythes et littératures*, « Figures d'Eros », 8 (1998), p. 95-107; « Temps du récit et temps du rituel dans la poétique grecque : Bacchylide entre mythe, histoire et culte », in Catherine Darbo-Peschanski éd., *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, Paris : CNRS, 2000, p. 395-412.

20. SAPPHO, 1. Cette brève étude est librement inspirée de C. Calame, « Eros revisité ». Une analyse du même type dans F. Dupont, *L'Invention de la littérature*, Paris : La Découverte, nouvelle édition 1998, « La chanson de Cléobule », p. 35-56.

dans le texte n'est pas directement narratif, devient donc une « manière de dire »: la lecture métaphorique des performatifs permet de neutraliser les différentes positions d'énonciation, d'en réduire la valeur performative à une narrativité « littéraire ». L'auteur s'exprimerait à *travers* des formes poétiques. Il y aurait en fait coïncidence entre le sujet de l'énoncé et le Moi biographique du poète, ici de la poétesse. Le lecteur devant à son tour retraverser ces formes pour retrouver le message initial travesti, déplacé et orné. La prière n'est plus qu'une façon atténuée d'exprimer une volonté, et l'adresse à une divinité n'a plus de valeur religieuse, Aphrodite devient une figure de l'amour. Le poème tout entier n'est plus ainsi que la transcription « littéraire » d'une conversation amoureuse, d'une confidence sentimentale.

Une analyse pragmatique et anthropologique ruine cette lecture romanesque. Ce poème est un chant choral énoncé par un groupe de jeunes filles, peut-être au moment d'un rituel de passage à la fin d'une période d'initiation. Aphrodite est la déesse qui préside au mariage du point de vue de la séduction, la beauté d'Aphrodite est l'image idéale de la beauté de la jeune fiancée, celle à laquelle doit parvenir la jeune fille à la fin du temps de l'initiation. La reconnaissance sociale de cette beauté se fait en proclamant rituellement et publiquement le désir qu'elle suscite chez les autres jeunes filles comme elle le suscitera chez les jeunes gens quand elle aura intégré la société des adultes. Aphrodite déesse de la beauté et du désir patronne ce moment de la vie de la jeune fille, aimer, être belle, être aimée c'est entrer dans l'espace d'Aphrodite, établir des relations privilégiées avec la déesse en célébrant ses valeurs.

Ainsi comprend-on comment ce qui nous semble de l'ordre du privé et du singulier, l'expérience amoureuse, puisse être énoncé collectivement. Sappho n'est pas un sujet biographique mais une fonction rituelle; chaque année la même prière s'élève vers Aphrodite chantée soit par une chorège soit même par un chœur qui demande à Aphrodite ce qu'elle doit lui demander, c'est-à-dire que la vie amoureuse dans le groupe continue et que se succèdent les classes d'âge, les aimées devenant à leur tour des amoureuses, signe que les jeunes filles s'initient comme il convient à la beauté et à l'amour afin de revenir dans la cité et d'être des jeunes mariées resplendissantes. C'est pourquoi la déesse dit à « Sappho »:

Qui suppies-tu, à nouveau, la déesse Persuasive de conduire à
ton amour ? Qui, Sappho, t'a fait injure ?
Car si elle fuit, bientôt c'est elle qui poursuivra.
Si elle refuse les cadeaux, c'est elle qui en donnera
Si elle n'aime pas, bientôt elle aimera
Malgré elle (18-24)

Il est probable que le rôle de la déesse est chanté par un groupe de choristes ; ainsi les deux Je de l'énoncé sont des rôles rituels, interprétables au sein du culte que ces jeunes filles rendent à Aphrodite.

Cet exemple, trop rapidement présenté, montre comment se défaire au moyen de la pragmatique et de l'anthropologie de l'analyse littéraire traditionnelle, c'est-à-dire du postulat de narrativité, peut bouleverser totalement l'interprétation d'un texte ancien. Toutes les « littératures » grecque et romaine seraient à réexaminer de ce point de vue.

Florence DUPONT
Université Paris 7 Denis Diderot
Centre Louis Gernet

