Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 15 (1958)

Heft: 4

Artikel: Avant la publication du Dyskolos de Ménandre : quelques observations préliminaires

Autor: Martin, Victor

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-15289

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MUSEUM HELVETICUM
Vol. 15 1958 Fasc. 4

Avant la publication du Δύσκολος de Ménandre: quelques observations préliminaires

Par Victor Martin, Genève

On connaît l'anecdote concernant Ménandre rapportée par Plutarque. Un de ses familiers lui fait remarquer que les Dionysies approchent et qu'il n'a pas encore composé sa comédie. «Par les dieux», réplique le poète, «ma comédie est faite. Le sujet est organisé, il n'y a plus qu'à écrire les vers[1].» Il indiquait par là que la construction de l'action, l'enchaînement des scènes, les mouvements des personnages, tout ce qui confère à une fable dramatique la cohérence et la vraisemblance constituaient à ses yeux le plus gros de la tâche du dramaturge; le dialogue se composait ensuite facilement. Or précisément jusqu'ici cette *οἰκονομία*, à laquelle le poète attribuait tant d'importance et devait en conséquence vouer la plus minutieuse attention, était ce que nous pouvions le moins apprécier dans l'état de notre documentation, aucune comédie ne nous étant parvenue entière. Grâce aux découvertes papyrologiques qui se sont succédées depuis que Jules Nicoles a publié en 1898 le premier papyrus de Ménandre, nous pouvons lire dans le texte original des scènes et même des groupes de scènes tirées de quelques-unes de ses pièces. Nous sommes donc bien mieux partagés que les érudits du XIXe siècle dont la connaissance de ce poète si fameux dépendait des adaptations latines, où la part du modèle est si difficile à distinguer de celle de l'adaptateur, et des passages originaux cités par les auteurs anciens, passages nombreux certes, mais de valeur informative à peu près nulle pour le sujet envisagé ici. Pour nous révéler vraiment les mérites de Ménandre comme architecte dramatique, il fallait une pièce complète et c'est, jusqu'ici, ce qui nous manquait. Cette lacune est aujourd'hui comblée grâce à la découverte du Dyscolos dont la publication, nous l'espérons, ne se fera plus beaucoup attendre. Nous pouvons désormais suivre du commencement à la fin le déroulement de l'action et voir comment le poète s'est acquitté de cette *οἰκονομία* à laquelle il attachait, à juste titre, tant de prix.

La donnée essentielle de la pièce est la simplicité même. Le dieu Pan a inspiré à un jeune élégant de la ville nommé Sostrate une vive passion pour une jeune fille de la campagne qui, par sa piété, s'est attiré les faveurs de cette divinité rustique. Mais la belle a pour père Cnémon, homme revêche et insociable au dernier point qui ne veut pas entendre parler d'un pareil mariage, la condition sociale, l'éducation, les manières du prétendant citadin lui étant antipathiques au suprême

[1] *De gloria Athen.* 4: *Νὴ τοὺς θεούς, ἔγωγε πεποίηκα τὴν κωμῳδίαν. ᾠκονόμηται γὰρ ἡ ὑπόθεσις, δεῖ δ' αὐτῇ τὰ στιχίδια ἐπᾶσαι.*

Klassisch-philologisches
Seminar der Universität
ZÜRICH

degré. On pense bien, et le poète ne laisse du reste à cet égard le moindre doute au spectateur, que tout finira par s'arranger et que la pièce trouvera sa conclusion dans un mariage. Le genre l'exige et, sur ce point, la règle observée ici par Ménandre et peut-être établie par lui, reste toujours valable pour la scène comique. Mais ce résultat ne doit être atteint qu'au dernier acte et il faut auparavant en remplir quatre autres. C'est là que se manifeste à la fois l'imagination et la dextérité constructive du poète. Le lieu de la scène est Phylé au pied du Parnès. Là vivent, dans des demeures voisines séparées par le sanctuaire local de Pan, Cnémon l'atrabilaire et sa fille d'un côté, de l'autre sa femme dont il est séparé et le fils qu'elle avait eu d'un premier mariage antérieur à son union, vite rompue, avec Cnémon, ce fils, Gorgias, étant ainsi le demi-frère de celle dont Sostrate est épris.

Cette situation est exposée au spectateur dans un prologue analogue à celui que l'Aulularia de Plaute prête au dieu Lare.

Ainsi le poète s'est ménagé comme fond de scène trois locaux différents où ses personnages pourront se retirer et dont ils pourront sortir selon les besoins de l'action.

Il est naturel que le jeune amoureux hante les lieux où habite celle qui, pour s'être seulement montrée en train de faire ses dévotions à Pan et aux Nymphes, lui a ravi le cœur pour toujours. Encore fallait-il que son père, indispensable pour la conclusions du mariage, fût présent au moment voulu. A cette fin le poète a ingénieusement imaginé de prêter à la mère du jeune homme une nature superstitieuse se manifestant dans la manie de sacrifier à la ronde sous le moindre prétexte à toutes les divinités locales. Or elle a précisément vu en songe le Pan de Phylé infligeant à son fils une terrible épreuve consistant à bêcher comme un esclave, les entraves aux pieds. Pour détourner ce présage, elle a décidé d'offrir au dieu un sacrifice propitiatoire dans son sanctuaire-même de Phylé. Qui dit sacrifice dit exécution d'un rite religieux, immolation d'une victime au dieu, mais aussi, faisant suite à la cérémonie, repas réunissant joyeusement tous les assistants. C'est ainsi que successivement gagneront aussi Phylé, à des intervalles requis par les besoins de l'action, les esclaves domestiques de Callippidès (c'est le nom du père de l'amoureux), son épouse, personnage muet, et le cuisinier Sicon, engagé pour abattre la victime et préparer le repas. Tous les personnages étant ainsi réunis sur le même théâtre, mais dans des lieux de séjours séparés, on peut mesurer la dextérité avec laquelle le poète les fait paraître et disparaître selon qu'il a besoin de les réunri ou de les séparer. Cette concentration lui permet aussi de mettre tous ses personnages, à un moment ou à un autre, en contact direct avec Cnémon, occasion excellente pour jeter la lumière aussi bien sur le caractère essentiel de celui-ci que sur les tempéraments variés de ses interlocuteurs.

Cnémon l'atrabilaire, qui donne son nom à la comédie, en est le personnage central. Plus que l'aventure de Sostrate l'amoureux, la peinture de ce misanthrope intéresse le poète. Il se plait, au moyen des rebondissements de l'action, à en fouiller les divers aspects. Tous ceux qui approchent cet être intraitable et ennemi de tous

les hommes, que ce soit pour demander sa fille en mariage ou, comme le cuisinier, pour se faire prêter un ustensile oublié, ne rencontrent de sa part que sarcasmes et rebuffades. Une bonne partie de la pièce est occupée par ces tentatives toujours vouées à l'échec, occasion de scènes souvent plaisantes, d'autres fois plus graves, et toujours révélatrices. Ce sont là, comme il est naturel, des scènes de retardement, et il faudra une série d'accidents culminant au IVe acte dans la chute de Cnémon au fond du puits de son jardin d'où il voulait retirer différents objets que sa vieille servante y avait laissé tomber, pour que, tiré de là par Gorgias auquel Sostrate prête main forte, il lui confie sa fille pour qu'il lui trouve un époux, lequel sera naturellement Sostrate, car les développements de l'action antérieure ont rapproché les deux jeunes hommes, en dépit de la défiance que le citadin riche inspirait d'abord au campagnard besogneux qui lui attribuait des intentions peu honorables à l'endroit de sa sœur. Ce n'est pas que Cnémon se transforme in extremis en philanthrope. Il montre bien après le sauvetage une certaine générosité envers Gorgias puisque, tout en lui déléguant ses pouvoirs paternels en ce qui regarde sa fille, il lui fait don en même temps de tous ses biens. Mais il entend aussi par là rompre pour toujours toute relation avec le reste des hommes et vivre désormais dans une totale solitude. Il congédie donc même sa vieille servante. En lui prêtant ce redoublement d'insociabilité tout en le laissant consentir, par démission, en réalité, plutôt que par conviction, au mariage de sa fille, Ménandre a su sauvegarder la vraisemblance psychologique bien mieux que l'auteur de l'Aululaire où Euclion se transforme brusquement à la fin en un père généreux d'avare absolu qu'il était jusqu'alors. Sous ce rapport, comme sous celui de la dramaturgie, nous pouvons craindre que la comparaison que permet le *Δύσκολος* ne soit pas très favorable aux comiques latins. En passant par leur mains, les originaux grecs n'ont en tout cas pas toujours profité.

En plus de son intégrité, la nouvelle pièce a le mérite d'être datée. La didascalie qui précède le texte sur le papyrus nous apprend qu'elle fut représentée aux Lénéennes sous l'archontat de Démogénès dont les fonctions ont duré de l'été 317 à l'été 316. Les Lénéennes étant une fête d'hiver, c'est donc aux confins de ces deux années que la pièce fut jouée. Elle a été en conséquence composée en 317. Le poète, né en 342, avait alors vingt cinq ans et nous lisons ainsi une de ses œuvres de jeunesse. C'est là une acquisition importante. Nous possédons maintenant un point de repère et un terme de comparaison daté pour apprécier les autres œuvres du poète qui nous ont été conservées. L'érudition s'exercera sans doute et à juste titre sur le *Δύσκολος* pour y déterminer par quels traits se trahit, dans cette comédie, la jeunesse de l'auteur et ce que son art devra à une maturité plus grande. Peut-être la place assez considérable qu'y tient le comique de mouvement et de situation, en particulier dans la scène finale d'une verve toute aristophanesque, sera-t-elle imputée au fait qu'il était à ses débuts et soucieux de plaire au public mélangé du théâtre de Dionysos dont beaucoup des occupants ne goûtaient pas autant la fine psychologie que les cabrioles, les bousculades et les altercations.

Quoiqu'il en soit, il nous semble que, dans cette œuvre de début, Ménandre est déjà tout entier. Encore que l'intrigue soit habilement menée et comporte des accidents inattendus et amusants en soi, comme les chutes successives d'objets, puis de Cnémon lui-même, au fond du puits, accidents que rien ne permet de prévoir quand la pièce commence et que le prologue ne laisse pas entrevoir le moins du monde, le Dyscolos n'est nullement une pure comédie d'intrigue. La peinture des caractères y tient la première place. Ceci ne se vérifie pas seulement dans le personnage de Cnémon dont le portrait moral est le plus poussé, comme il est naturel, mais aussi dans les autres rôles. Sous ce rapport, celui qui tient la seconde place est Gorgias, ce jeune homme que les épreuves ont précocement mûri, lui procurant, comme l'indiquait déjà le prologue, une expérience de la vie que son âge ne ferait pas prévoir. Mais en même temps cette dure éducation l'a rendu ombrageux et défiant. Il soupçonne facilement les autres et se montre extrêmement susceptible dès qu'il imagine sa dignité menacée. Ces aspects de son caractère sont finement révélés par ses paroles et ses actes en mainte rencontre au cours de la pièce. L'intérêt sympathique que le poète porte à cette figure ne se marque pas seulement au passage du prologue qui le concerne et au développement qu'il donne à son rôle. Il a encore voulu que la pièce ne se terminât pas sans que son sort ne fût réglé d'une manière satisfaisante. Après quelque résistance, due précisément aux traits de caractère qui viennent d'être relevés, Gorgias acceptera en mariage la sœur de Sostrate. On constate en effet que, en ce qui concerne ce dernier, son aventure se termine à la fin du IVe acte, au moment où Gorgias, devenu par le désistement de Cnémon, le tuteur de sa jeune demi-sœur, la donne pour épouse à Sostrate. Le poète n'a pas voulu que Gorgias, après avoir fait le bonheur de son ami, restât dans la solitude et le dénûment.

Le Ve acte pourvoit à celà dans une jolie scène où Sostrate obtient de son père, d'abord assez négatif pour les raisons matérielles, qu'il consente à accorder sa fille à Gorgias. C'est dans cette conversation du père et du fils que se place la tirade sur la richesse, conservée par Stobée[2]; à laquelle bien des savants, faute d'en connaître le contexte, ont donné une interprétation erronée. En effet celui à qui elle s'adresse n'est pas un avare mais un père de famille débonnaire et raisonnable. Il n'a rien de commun avec le *durus pater* dans lequel Ovide voit une figure caractéristique du théâtre de Ménandre[3]. A ce propos il y a lieu de remarquer combien peu typiques mais au contraire finement individualisés sont les personnages de notre pièce. Les trois jeunes hommes Chéréas, Sostrate et Gorgias n'ont guère de commun que leur âge. Chacun a son tempérament propre et réagit à sa manière aux événements. Il en est de même pour les trois esclaves Pyrrhias, Gétas et Daos. Si ils présentent ici et là quelques traits typiques de leur condition, ce qui ne signifie du reste nullement que ces traits ne fussent réels et observés, ils ont chacun leur physionomie et, pour le dire en passant, aucun d'entre eux ne correspond au *servus*

[2] *Ecl.* III 14, 14 = fr. 116 Koer. (Kock 128).
[3] Ovid. *Amor.* I 15, 17.

fallax dont parle Ovide dans le même passage des *Amores* où il est question du *durus pater*.

Ces observations nous amènent à nous demander ce que Ménandre doit à la tradition et ce qu'il y a ajouté de personnel. La question est trop vaste pour qu'on puisse faire ici autre chose que la poser. Remarquons seulement que le *Δύσκολος*, œuvre de début, semble bien pouvoir fournir sur ce point un champ d'étude privilégié, Ménandre, au seuil de sa carrière, devant dépendre davantage de ses prédécesseurs qu'à une étape plus avancée de celle-ci. On notera cependant, à ce propos, que le *Δύσκολος* ne contient aucune allusion à l'actualité ou à des personnes existantes comme on en trouve dans la Samienne (258–261). Parmi les héritages d'un passé plus ou moins éloigné, il faut certainement faire figurer le personnage du cuisinier. Le représentant de la corporation dans notre pièce, Sicon, ne manque d'aucun des travers de ses pareils. Il est indiscret, curieux, bavard impitoyable, infatué de sa dignité professionnelle, encore que la *τέχνη* dont parle le fr. 125 de Koerte (138 Kock) ne soit pas l'art culinaire mais celui d'obtenir en prêt d'une tierce personne quelle qu'elle soit l'objet dont on a besoin. Il ne semble donc pas que la figure de notre Sicon présente des traits bien originaux. Ce qui est plus intéressant, c'est le profit tiré de lui par l'auteur pour la construction de la pièce. Non seulement la présence du cuisinier permet d'introduire des scènes comiques, mais le personnage sert, en plusieurs endroits, à occuper la scène pendant qu'un événement important se déroule hors de la vue des spectateurs. Ainsi au début du IVe acte quand Gorgias et Sostrate se sont précipités au secours de Cnémon tombé au fond de son puits, ce sont les réflexions plaisantes de Sicon, resté seul en scène, qui remplissent le vide jusqu'au moment où Sostrate vient faire le récit du sauvetage. Le cuisinier a donc ici une fonction constructive, et ce n'est pas la seule fois. Naturellement, les nombreuses tirades de cuisiniers conservées par Athénée dans son Banquet des Sophistes étant isolées de leur entourage, ne fournissent à cet égard aucun renseignement.

Il y a encore un autre personnage qui mérite de retenir l'attention, celui dont la personne est à la fois le point de départ et l'enjeu de toute l'action, je veux dire la fille de Cnémon. L'auteur n'a pas jugé nécessaire de lui donner un nom propre; il ne la fait apparaître que deux fois sur la scène, d'abord vers la fin du premier acte quand l'émotion que lui a causée la perte du seau dans le puits la fait sortir de chez elle éperdue. Elle ne prononce alors que quatre répliques. On ne la reverra qu'au IVe acte, après le sauvetage de Cnémon, mais cette fois-ci son rôle sera muet; elle se bornera à être là et à écouter. Comme on le voit, sa passivité est totale. Ainsi l'exigeait, à n'en pas douter, les mœurs contemporaines. Une jeune fille, avant son mariage, n'avait pas d'existence personnelle, ne se montrait en public que dans des occasions exceptionnelles comme les fêtes religieuses réservées aux femmes, son sort ne dépendait pas d'elle. Dépourvue d'indépendance et de volonté propre, elle ne pouvait devenir un personnage dramatique. Il faudra de profondes transformations sociales et leurs répercussions sur la vie de famille pour que l'ingénue puisse remplir

sur la scène un rôle actif. De la fille anonyme de Cnémon à l'Agnès de Molière il y a une longue étape. Mais la seconde figure n'en est pas moins pour cela en ligne directe une lointaine descendante de la première. Car au moment où les conditions sociales et politiques exceptionnelles productrices de l'incomparable phénomène représenté par la comédie aristophanesque avaient disparu pour toujours, Ménandre a ouvert à la Muse comique un champ d'action inépuisable en lui enseignant que la source éternelle d'une comédie authentiquement humaine se trouve dans l'observation amusée et perspicace de la société à laquelle le poète appartient. Le théâtre comique, de Ménandre à Molière et au delà, est-il en effet une autre chose, à travers les siècles, que le miroir fidèle où viennent se refléter les menus drames qui agitent les familles, drames dans leur fond toujours identiques mais dont les manifestations extérieures varient au gré des temps et des mœurs ?

L'importance de Ménandre en tant que souche de tout le théâtre comique européen ne peut que grandir avec une connaissance plus approfondie de son œuvre, aussi l'apparition d'une comédie complète de ce poète constitue-t-elle un événement dont la portée dépasse les limites de la littérature antique. Les quelques observations présentées ici, à titre provisoire, n'ont d'autre but que de souligner la chose. Il appartiendra aux savants, après la publication de la pièce, de traiter ce sujet dans toute son ampleur.