

# LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

31.2013

ADOLF M. HAKKERT EDITORE



# LEXIS

Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica

## SOMMARIO

### ARTICOLI

Riccardo Di Donato, <i>Saluto a Belfagor</i> .....	1
Carlo Franco, <i>Il contributo di Emilio Gabba</i> .....	6
Enrico Medda, <i>Ricordo di Vincenzo Di Benedetto</i> .....	11
Nicholas Horsfall, <i>Un ricordo di Giovanni Franco</i> , con appendice di Carlo Franco .....	14
Claude Calame, <i>De la pratique culturelle dominante à la philologie classique: le rôle du chœur dans la tragédie attique</i> .....	16
Lucia Marrucci, <i>Zeus 'Nemtor' nei 'Sette contro Tebe' (Aesch. 'Sept.' 485)</i> .....	29
Francesco Mambrini, <i>Les Dons de Clytemnestre et la tombe d'Agamemnon. Sur Soph. 'El.' 431-63</i> .....	40
Enrico Medda, <i>Statue per Menelao? Un'interpretazione di Aesch. 'Ag.' 416-9</i> .....	60
Daria Francobandiera, « <i>Comment faut-il le nommer?</i> » <i>Note sur l'histoire des interprétations d'Aesch. 'Ch.' 997-1000</i> .....	76
Pietro Totaro, <i>Venticinque anni di studi greci su "Lexis". Nota a Eschilo 'Supplici' 859 s. e 894</i> .	105
Matteo Taufer, <i>Due parziali apografi eschilei nel Laur. 32.21 (Ca) per 'Sept.' 35-68 e 'PV' 789-1093</i> .....	113
Matteo Taufer, <i>Aesch. 'PV' 550 ἀλαδὸν 'φέρεται' γένος: una lezione inedita nel Vallicell. B 70 (Nb)</i> .	119
Reina Marisol Troca Pereira, <i>Ifigénia em Áulide – duas afirmações: blasfémia (vs. deuses) ou realismo (vs. profetas)?</i> .....	122
Nadia Rosso, <i>L'ekphrasis' corale del primo stasimo dell' 'Elettra' di Euripide</i> .....	138
Giuseppina Basta Donzelli, <i>Nota su Euripide 'Elettra' 699</i> .....	156
Giacomo Mancuso, <i>Congetture inedite di Peter Elmsley all' 'Andromaca' di Euripide</i> .....	160
Gian Franco Nieddu, <i>Note alla 'Pace' di Aristofane</i> .....	170
Silvia Pagni, <i>Il coro del 'Pluto' di Aristofane: giochi paratragici</i> .....	189
Pierluigi Perrone, <i>Intersezioni tra lessico medico e comico: il caso di βουβών e βουβωνιάω (Aristoph. 'Vesp.' 275a-7a; Men. 'Georg.' 48.50-2)</i> .....	201
Francesca Guadalupe Masi, <i>Indeterminismo e autodeterminazione. Aristotele ed Epicuro</i> .....	213
Christos Tsagalis, <i>The Rock of Ajax: Posidippus 19.9 A-B</i> .....	238
Nicola Piacenza, <i>Amanti o distruttori di frutti: Leonida di Taranto ('AP' 9.563) alla luce di un epigramma adespotato dell' 'Anthologia Palatina' (9.373)</i> .....	248
Vera Grossi, <i>Tradizioni locali attiche negli scoli a Tucidide. Note su alcuni scoli all' 'Archeologia'</i> .....	254
Ewa Garasińska – Wiesław Suder, <i>'Tentipellium' – An Ancient Facelift without a Scalpel?</i> .....	272
Lucia Pasetti, <i>L'io come personaggio: permanenza di un modulo linguistico nella ricezione dell' 'Amphitruo'</i> .....	284
Amedeo Alessandro Raschieri, <i>Traduzione e apprendimento retorico (Cic. 'inv.' 1.51 s.)</i> .....	311
Francesca Romana Berno, <i>Il compromesso impossibile. Marco Celio tra vizi e virtù</i> .....	321
Stefano Costa, <i>Il dovere della guerra civile tra Lucano e Gellio</i> .....	336
Giuseppina Magnaldi, <i>La parola-segnale nel cod. Laur. plut. 76.36 (L) di Apuleio filosofo</i> .....	347
Francesco Citti, <i>Un figlio o un figlio solo? Nota a Paul. 'dig.' 5.1.28.5</i> .....	358
Alberto Canobbio, <i>Una supplica tra serio e faceto: Marziale nel carme 13 di Sidonio Apollinare</i> .....	366
Alessia Fassina, <i>Sulla datazione del 'De Verbi incarnatione' ('AL' 719 R<sup>2</sup>)</i> .....	391
Pau Gilabert Barberà, <i>'Brideshead Revisited' (1945) by Evelyn Waugh (1903-1966): The Benefit of an Arcadian Experience in Confronting the Human Tragedy</i> .....	398

## RECENSIONI

Arnaldo Momigliano, <i>Decimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico</i> (C. Franco) .....	419
Anton Bierl – Wolfgang Braungart (hrsgg.), <i>Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert</i> (A. Taddei) .....	423
Luigi Lehnus, <i>Incontri con la filologia del passato</i> (C. Franco) .....	429
Piero Treves, “ <i>Le piace Tacito?</i> ”. <i>Ritratti di storici antichi</i> , a c. di Carlo Franco (V. Citti) .....	432
Valentina Garulli, <i>Byblos Laine: Epigrafia, Letteratura, Epitafio</i> (C. Tsagalis) .....	435
Jonas Grethlein, <i>Das Geschichtsbild der ‘Ilias’. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive</i> (C. Lucci) .....	438
Giulio Colesanti, <i>Questioni Teognidee. La genesi simposiale di un ‘corpus’ di elegie</i> (S. Pagni)	447
Livio Rossetti, <i>Le dialogue socratique</i> (S. Jedrkiewicz) .....	450
Richard Stoneman – Tristano Gargiulo (a c. di), <i>Il Romanzo di Alessandro</i> (C. Franco) .....	455
James H. Richardson, <i>The Fabii and the Gauls. Studies in Historical Thought and Historiography in Republican Rome</i> (A. Pistellato) .....	457
Alberto Cavarzere, <i>Gli arcani dell’oratore. Alcuni appunti sull’‘actio’ dei Romani</i> (A. Pistellato) .....	464
Bruna Pieri, ‘ <i>Intacti saltus</i> ’. <i>Studi sul III libro delle ‘Georgiche’</i> (M. Fucecchi) .....	468
Luca Canali – Francesca Romana Nocchi (a c. di), <i>Epigrammata Bobiensia</i> (S. Mattiacci) .....	473
Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, <i>L’arte del tradurre</i> (G. Ugolini) .....	477
<i>Leucothoe Iohannis Pascoli</i> , edidit Vincenzo Fera (S. Zivec) .....	479
Alfonso Traina, <i>Il singhiozzo della tacchina e altri saggi pascoliani</i> (V. Citti) .....	482
Giovanni Barberi Squarotti (a c. di), <i>Le ‘Odi’ di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese</i> (C. Franco) .....	483

Direzione

VITTORIO CITTI  
PAOLO MASTANDREA

---

Redazione

STEFANO AMENDOLA, GUIDO AVEZZÙ, FEDERICO BOSCHETTI, CLAUDIA CASALI, LIA DE FINIS, CARLO FRANCO, ALESSANDRO FRANZOI, MASSIMO MANCA, STEFANO MASO, ENRICO MEDDA, LUCA MONDIN, GABRIELLA MORETTI, MARIA ANTONIETTA NENCINI, PIETRO NOVELLI, STEFANO NOVELLI, GIOVANNA PACE, ANTONIO PISTELLATO, RENATA RACCANELLI, ANDREA RODIGHIERO, GIANCARLO SCARPA, PAOLO SCATTOLIN, LINDA SPINAZZÈ, MATTEO TAUFER

---

Comitato scientifico

MARIA GRAZIA BONANNO, ANGELO CASANOVA, ALBERTO CAVARZERE, GENNARO D'IPPOLITO, LOWELL EDMUNDS, PAOLO FEDELI, ENRICO FLORES, PAOLO GATTI, MAURIZIO GIANGIULIO, GIAN FRANCO GIANOTTI, PIERRE JUDET DE LA COMBE, MARIE MADELEINE MACTOUX, GIUSEPPE MASTROMARCO, GIANCARLO MAZZOLI, CARLES MIRALLES, GIAN FRANCO NIEDDU, CARLO ODO PAVESE, WOLFGANG RÖSLER, PAOLO VALESIO, MARIO VEGETTI, BERNHARD ZIMMERMANN

---

**LEXIS – Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica**

<http://www.lexisonline.eu/>  
[info@lexisonline.eu](mailto:info@lexisonline.eu), [infolexisonline@gmail.com](mailto:infolexisonline@gmail.com)

Direzione e Redazione:

Università Ca' Foscari Venezia  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Palazzo Malcanton Marcorà – Dorsoduro 3484/D  
I-30123 Venezia

Vittorio Citti            [vittorio.citti@gmail.it](mailto:vittorio.citti@gmail.it)

Paolo Mastandrea      [mast@unive.it](mailto:mast@unive.it)

Pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Università Ca' Foscari Venezia

Copyright by Vittorio Citti  
ISSN 2210-8823  
ISBN 978-90-256-1287-0

**Lexis**, in accordo ai principi internazionali di trasparenza in sede di pubblicazioni di carattere scientifico, sottopone tutti i testi che giungono in redazione a un processo di doppia lettura anonima (*double-blind peer review*, ovvero *refereeing*) affidato a specialisti di Università o altri Enti italiani ed esteri. Circa l'80% dei revisori è esterno alla redazione della rivista. Ogni due anni la lista dei revisori che hanno collaborato con la rivista è pubblicata sia online sia in calce a questa pagina.

**Lexis** figura tra le riviste di carattere scientifico a cui è riconosciuta la classe A nella lista di valutazione pubblicata dall'**ANVUR** (*Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca*). È inoltre censita dalla banca dati internazionale **Scopus-Elsevier**, mentre è in corso la procedura di valutazione da parte della banca dati internazionale **Web of Science-ISI**.

**Informazioni per i contributori:** gli articoli e le recensioni proposti alla rivista vanno inviati all'indirizzo di posta elettronica **infolexisonline@gmail.com**. Essi debbono rispettare scrupolosamente le norme editoriali della rivista, scaricabili dal sito **www.lexisonline.eu**. Qualsiasi contributo che non rispetti tali norme non sarà preso in considerazione da parte della redazione.

**Revisori anni 2011-2012:**

Antonio Aloni  
Guido Avezzù  
Giuseppina Basta Donzelli  
Luigi Battezzato  
Federico Boschetti  
Pierangelo Buongiorno  
Claude Calame  
Alberto Camerotto  
Alberto Cavarzere  
Walter Cavini  
Ettore Cingano  
Paolo Cipolla  
Vittorio Citti  
Donatella Coppini  
Lucio Cristante  
Richard Dawe  
Fabiana Di Brazzà  
Riccardo Di Donato  
Marco Fernandelli  
Alessandro Franzoi  
Marco Fucecchi  
Carles Garriga  
Alexander Garvie  
Gianfranco Gianotti  
Francesca Lamberti  
Diego Lanza  
Walter Lapini  
Liana Lomiento  
Giuseppina Magnaldi

Enrico Magnelli  
Stefano Maso  
Paolo Mastandrea  
Enrico Medda  
Carles Miralles  
Luca Mondin  
Patrizia Mureddu  
Simonetta Nannini  
Renato Oniga  
Piergiorgio Parroni  
Maria Pia Pattoni  
Bruna Pieri  
Renata Raccanelli  
Wolfgang Rösler  
Antonio Stramaglia



## **De la pratique culturelle dominante à la philologie classique: le rôle du chœur dans la tragédie attique\***

### **1. Philologie et paradigmes herméneutiques.**

La philologie (classique) entendue comme art de l'établissement du texte ne saurait se laisser réduire à une pratique technique, faite d'érudition. En quête (illusoire) du sens originaire du texte, elle est aussi une herméneutique. Dans cette mesure les choix qu'elle propose dans l'établissement d'un texte sont orientés autant par une série de savoirs techniques d'ordre en particulier grammatical et lexicographique que par une sémantique qui est nécessairement tributaire du paradigme académique et culturel du moment : la logique syntaxique et sémantique à laquelle semblent obéir les restitutions philologiques d'un texte ancien, souvent poétique, participe tout autant de contraintes techniques que de représentations propres à notre culture. Quoi qu'il en soit, nos textes sont toujours des objets construits selon les critères pratiques et sémantiques propres à celle ou celui qui établit le texte ; traduction et commentaire en dépendent, en interaction. La cohérence grammaticale et la consistance sémantique d'un texte est relative à un paradigme d'ordre épistémologique et idéologique marqué dans le temps et dans l'espace académiques.

Comme pratique herméneutique, la philologie classique participe donc de l'opération de traduction transculturelle que requiert, dans une perspective d'anthropologie historique, la culture distante qu'est la culture gréco-romaine. Les valeurs, les représentations, les figures métaphoriques, les logiques de l'action, les formes d'argumentation que nous identifions dans les textes grecs et latins ne peuvent qu'être traduites en nos termes. C'est dans cette mesure que les manifestations textuelles grecques et latines sont à considérer comme des formes de discours poétiques (et non pas littéraires). Impliquant texte et contexte, impliquant l'intervention d'un individu actif notamment dans sa « fonction-auteur » et s'inscrivant dans une tradition poétique, ces formes discursives sont à replacer dans les situations d'énonciation et dans les conjonctures historico-culturelles où elles trouvaient leur pragmatique, où elles faisaient sens – selon nos critères modernes ! Suscité par le creusement historique de la distance culturelle, cette exigence d'explicitation et de traduction transculturelle à l'égard de formes poétiques de l'époque classique s'est déjà manifestée durant la période hellénistique, provoquant à Alexandrie la tradition du commentaire et de la monographie.

De l'établissement de la lettre du texte à la traduction et au commentaire, nos lectures érudites des manifestations textuelles et discursives des Grecs et des Romains sont donc marquées par les préoccupations spécifiques et par les grands paradigmes qui continuent à animer tour à tour les sciences humaines : critique marxiste de la

\* Pour marquer le 25<sup>e</sup> anniversaire de la revue "Lexis", placée sous le signe de la poétique, de la rhétorique et de la communication, entre philologie et théorie littéraire, la présente contribution anticipe sur un essai consacré à la pragmatique chorale de la tragédie attique tout en précisant, du point de vue de l'impact sur l'établissement du texte, des propositions formulées dans Calame 2006.

tragédie attique sensible aux statuts et aux rapports sociaux qu'elle met en scène<sup>1</sup> ; analyse structurale des mythes grecs fondée sur une anthropologie de l'altérité et de la 'pensées mythique'<sup>2</sup> ; par la sensibilité psychanalytique, interrogation sur le *self* des protagonistes de la tragédie<sup>3</sup> ; dans la comparaison anthropologique des formes traditionnelles de poésie, rôle joué par la performance et la tradition orales notamment pour les poèmes homériques<sup>4</sup> ; par la combinaison de l'émergence de la sexualité (hétéro- et homo-) et les légitimes revendications sociales du féminisme, focalisation sur les identités et les rapports sociaux et symboliques de sexe dans toutes les formes de poésie<sup>5</sup> ; par la différence en *a* et le déconstructionnisme derridiens, effets textualistes et intertextuels dans poèmes épiques et tragédies attiques<sup>6</sup> ; sans parler du *linguistic turn*, puis du *pragmatic turn* dont je me suis quant à moi souvent réclamé : énonciation et efficacité esthétique, affective, sociale et culturelle de textes envisagés comme des formes de discours.

Dans une telle perspective centrale est devenue la notion de 'performance', provoquant une extension indue du concept de 'performatif' qui devrait être réservé aux actes de langage.

## 2. Le rôle du chœur tragique : performance rituelle.

C'est en particulier par ce biais qu'au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, le chœur est parvenu à capter l'attention des lectrices et des lecteurs de la tragédie attique – essentiellement dans le domaine anglo-saxon. Du côté de l'anthropologie culturelle, on peut y voir l'influence indirecte de la réflexion de Victor Turner sur la « theatrical performance ». À partir du concept de l'expérience comme *Erlebnis* jadis développé par Wilhelm Dilthey et sur la base du terrain ethnologique offert par les rites d'initiation tribale accomplis par adolescentes et adolescents Ndembu, la culture devient pour l'anthropologue anglo-saxon un ensemble d'expériences individuelles rendues disponibles pour la société à travers l'expression (verbale et corporelle). La performance (théâtrale) se définit comme « structured unit of experience » ; la performance est associée à l'idée d'un accomplissement processuel et d'une mise en scène ritualisée du drame social<sup>7</sup>. L'interaction fut décisive avec le Performance Group animé par Richard Schechner ; il est le créateur du Performing Garage dans le quartier de SoHo à New York et l'un des fondateurs des *Performance Studies* encore en vogue aux Etats-Unis. Englobant en définitive toutes les manifestations publiques des individus ou des groupes, la définition de la performance implique désormais une compréhension et une extension qui risquent bien de la priver de toute pertinence : « “showing doing” is performing : pointing out, underlining, and displaying

<sup>1</sup> Voir par exemple l'étude de la tragédie grecque proposée dans cette perspective par Citti 1979, avec l'indispensable mise au point de 1992.

<sup>2</sup> Pour l'exemple, Detienne 1972-2007.

<sup>3</sup> En relation avec la question des relations sociales et symboliques de sexe, on se référera par exemple aux différentes études réunies par Zeitlin 1995.

<sup>4</sup> De Gentili 1984 à Nagy 2010, *e.g.* !

<sup>5</sup> Pour le domaine francophone, en relation avec les recherches d'origine anglo-saxonne, voir les études réunies dans Boehringer – Sebillotte-Cuchet 2012.

<sup>6</sup> Par exemple Pucci 1995.

<sup>7</sup> Turner 1982, 12-9.

doing »...<sup>8</sup>. Quoi qu'il en soit, on en retiendra la part de manifestation culturelle, ritualisée codifiée, dramatisée : manifestation corporelle par la mise en scène et le geste à portée symbolique, mais aussi par la force d'une parole poétique proférée en rythme et singulièrement, comme on le verra, par le geste verbal de la *deixis*.

C'est ainsi que dans la tragédie attique, le rôle joué par le groupe choral a été récemment interrogé en termes d'identité, dramatique d'une part, sociale de l'autre. D'une part en tant que protagoniste de l'action héroïque mise en scène, le groupe choral est invité à συναγωνίζεσθαι pour reprendre la fonction que lui attribue Aristote dans l'*Art poétique*<sup>9</sup>. Il est appelé à interagir avec les protagonistes, hommes et dieux, de l'action héroïque dramatisée par le poète. Il est donc intégré à l'espace et au temps de l'intrigue, du μῦθος (toujours au sens qu'Aristote donne à ce terme dans la *Poétique*<sup>10</sup>). Mais d'autre part les choreutes sont aussi des Athéniens ; ce sont des citoyens éduqués choralement par les arts des Muses et dans les exercices gymniques, chantant en grec dans l'Athènes du Ve siècle sur les modes de la poésie rituelle qu'est le μέλος dans ses nombreuses formes. Spatialement ils évoluent dans l'orchestra proférant une parole collective, rythmée par les figures chorégraphiques, qui s'adresse autant aux protagonistes de l'action héroïque récitant ou chantant devant l'édifice de scène qu'au public assemblé sur les gradins aménagés dans l'espace du spectacle. Dans ce θέατρον qui est spatialement intégré au sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus au pied de l'Acropole, au centre civico-religieux de la cité, les spectateurs participent activement à la performance poétique et musicale qu'est le μουσικὸς ἄγών des tragédies ; en effet ce concours en arts des Muses est intégré à la célébration collective, rituelle et culturelle, des Grandes Dionysies.

De ce double point de vue du rôle de médiation dramatique et de médiation sociale, une série d'études récentes (presque toutes anglo-saxonnes) se sont interrogées sur l'identité du chœur tragique, un peu trop vite donné du côté francophone comme l'incarnation de la cité<sup>11</sup>. Particulièrement sensible à la question contemporaine des relations et des représentations sociales de sexe, une voix féminine s'est exprimée pour insister non seulement sur la position assumée par le groupe choral dans l'action dramatique, mais aussi sur son identité en tant que 'performer' à l'occasion d'un festival civique et comme représentant de la cité à un niveau rituel. Refusant à raison l'idée de l'altérité du chœur tragique, montrant par ailleurs qu'en particulier chez Phrynichos et chez Eschyle les intitulés de tragédies correspondent volontiers à ceux d'un chœur féminin, elle montre le caractère variable de l'identité et de l'autorité du groupe choral de la tragédie attique. Étant d'ordre mimétique et rituel, la 'persona' des choreutes n'est pas statique ; elle évolue avec le progrès de la performance. En fait le chœur tragique serait très proche du monde du public et c'est pourquoi il jouerait un rôle central quant à la fonction de la tragédie, c'est-à-dire 'l'exploration de problèmes qui surgissent dans les interstices du discours religieux de la polis'. Indépendamment d'une reconstruction très hypothétique de l'origine de la performance tragique, la suggestion est que l'identité des choreutes aurait été à

<sup>8</sup> Schechner 2006, 28.

<sup>9</sup> Aristot. *Po.* 18.1456a 25-9, avec le commentaire de Gentili 1984-85, 33-5 et celui de Bierl 2001, 37-45.

<sup>10</sup> Aristot. *Po.* 6.1450a 7-26.

<sup>11</sup> Cf. Vernant – Vidal-Naquet, 1986, 22 et 159.

l'origine partagée entre leur 'persona' dominante dans le *hic et nunc* du rituel et la face 'réactualisation (*reenacting*) du passé' de leur persona, dans une performance qui n'était pas encore mimétique<sup>12</sup>.

À partir de conclusions de ce type sans doute serait-il plus opportun de parler, pour le profil et le rôle du chœur tragique, d'une combinaison dans la voix chorale (et par conséquent collective) de deux identités : une identité héroïque qui est requise par l'intervention des choreutes dans l'action dramatique mise en scène dans un autre temps et, généralement, dans un autre espace ; une identité rituelle en relation avec le *hic et nunc* de la performance poétique et culturelle. Même avec cette identité rituelle et collective, en contraste avec l'identité singulière des protagonistes que leurs noms propres situent dans le temps et les espaces de la tradition narrative épique, le chœur tragique ne saurait représenter un 'collège de citoyens'. Sa voix collective n'a rien de l'autorité commune qui serait celle de la polis démocratique, ni dans son identité dramatique et héroïque, ni dans son statut et rôle rituels. C'est ainsi qu'à raison, on a pu affirmer fortement que la persona tragique chorale ne saurait être placée sous l'étiquette de l'« otherness », de l'altérité, même en ses différents modalités (femme, étranger, esclave, ancien)<sup>13</sup>. Marginalité ne signifie pas absence d'autorité.

En dépit de la marginalité sociale des chanteurs comme protagonistes de l'action héroïque, les voix chorales tragiques, dans leur variété identitaire et leur souplesse dramatique, tirent leur autorité d'une tradition de poésie musicale et rituelle qui appartient à la culture politique et religieuse de la communauté civique. C'est en quelque sorte par la performance rituelle et chorale que le chœur tragique chante au nom d'un public assez large, en fondant ses réactions poétiques sur le trésor de la sagesse traditionnelle dite 'delphique' et sur le corpus des récits héroïques que nous dénommons 'mythologie'. Sur ce point particulier d'une culture de poésie chorale partagée et d'une mémoire culturelle collective, il convient de citer la conclusion de l'étude qui vient d'être mentionnée : 'le chœur invite le public à se prêter à une constante renégociation quant à la posture de la voix d'autorité. Il actualise une voix d'autorité collective, mais il la combine avec d'autres voix engageant à la discussion (...). Le chœur est par conséquent un élément dramatique clé pour introduire un commentaire, une réflexion, et une voix autorisée intervenant dans le conflit tragique. (...) c'est l'une des voies principales par lesquelles la tragédie interagit avec la démocratie'<sup>14</sup>.

### 3. Polyphonie sémantique et polyphonie énonciative.

Une comparaison de la parodos des *Sept* et de celle de *Phéniciennes* avec un parthénée de Pindare, tous trois chant choraux féminins, avait permis d'identifier dans les interventions d'un chœur tragique à la définition marginale trois voix différentes. Tout d'abord une voix 'performative' dans la mesure où le chœur adopte et adapte les formes traditionnelles de la poésie mélique (hymne, péan, hyménée, thrène, etc.)

<sup>12</sup> Sourvinou-Inwood 2003, 275-84 (283 pour les deux citations) ; voir aussi à propos de la fonction et l'identité de genre du chœur tragique la bonne contribution Foley 2003.

<sup>13</sup> Goldhill 1996, 252-5, donnant la réplique à Gould 1996.

<sup>14</sup> Goldhill 1996, 255. Voir aussi, dans la perspective de la réception, Gruber 2008, 27-45.

pour réagir et participer de manière rituelle, dans la mimésis dramatique, à l'action représentée tout en cherchant à avoir une influence sur son déroulement. Le groupe choral tragique se comporte dès lors en agent collectif ; il est impliqué dans l'action héroïque et tragique représentée, en dialogue et en interaction avec ses protagonistes. Mais dans son effet d'ordre pragmatique les voix chorales tragiques prennent aussi un tour émotif qui se marque en particulier dans la cadence métrique adoptée et par conséquent, sans doute, dans la gestualité des choreutes ; cette voix affective situe le chœur tragique à l'intersection de la position qu'il adopte face à l'action dramatique avec laquelle il interagit (συναγωνίζεται !) comme protagoniste collectif et sa position face au public qui réagit lui aussi émotionnellement face au drame représenté. Enfin, les commentaires que les choreutes adressent à l'action dramatique dite et déployée à leurs oreilles et sous leurs yeux définissent une voix 'herméneutique'. Adoptant une tournure éthique, cette voix interprétative s'appuie sur la sagesse traditionnelle déjà mentionnée et sur le patrimoine des figures héroïques à citer en exemples ou en anti-paradigmes : ce sont les deux fondements de la culture politique et religieuse de l'Athènes du Ve siècle ; c'est à ce 'hors scène' que se réfère souvent le groupe choral pour expliciter les enjeux narratifs et éthiques de l'action héroïque à laquelle par ailleurs il participe<sup>15</sup>. Il va sans dire que cette distinction à trois termes est purement instrumentale puisque le flux rythmé du chant choral entrelace ces trois voix dans une poésie sophistiquée.

Or cette polyphonie d'ordre sémantique se combine avec une polyphonie énonciative. En effet en plus d'une diction qui obéit aux schémas rythmique, à la tournure dialectale, au lexique poétique et à la langue métaphorique de la poésie mélique chorale, les chants choraux de la tragédie attique présentent les formes énonciatives auto-référentielles qui sont celles de la poésie mélique : formes de la première personne en *je* et en *nous*, formes performatives (au sens linguistique et correct du terme) correspondant à des actes de chant, gestes de deixis verbale désignant le temps et le lieu de la performance chantée présente. Quant à leur instance d'énonciation, les chants choraux de la tragédie posent à une double niveau la question controversée de l'identité du 'je lyrique'. Selon les paramètres de l' 'appareil formel de l'énonciation' (au niveau du 'discours'), la *persona poetica* du chant tragique renvoie en effet nous seulement à l'identité rituelle des choreutes chantant un poème mélique, mais de plus à l'identité dramatique du chœur comme protagoniste de l'action héroïque représentée. De plus, du point de vue extra-discursif, la voix chorale renvoie non seulement à celle du poète et à celle des choreutes, comme ce serait le dans un parthénée d'Alcman ou de Pindare, mais aussi à celle du public.

« Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer » ('le chœur est en un mot le spectateur idéal'). C'est ainsi que, dans la cinquième de ses *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* publiées une première fois en 1809, A. W. Schlegel conclut quelques réflexions introductives sur le profil du chœur de la tragédie classique<sup>16</sup>. Mais le poéticien romantique précisait aussi que le chœur tragique grec

<sup>15</sup> Voir les conclusions tirées de ma brève étude comparative : Calame 1997, 201-3; quant à la forme rituelle prise par les émotions dans la tragédie grecque on se référera en particulier à Di Benedetto – Medda 2002, 266-78.

<sup>16</sup> Schlegel 1846, 76 s. La formulation proposée par Schlegel est discutée notamment par Kranz 1933, 219-25.

est aussi à considérer comme un représentant du poète, lui-même 'porte-parole de l'ensemble de l'humanité' !

On peut tenter d'intégrer à un modèle théorique (et purement instrumental) de pragmatique énonciative les trois voix du chœur ainsi que les positions énonciatives qu'il assume d'une part dans la performance chorale comme acteur impliqué dans le drame et comme acteur rituel, et d'autre part dans la référence extradiscursive au poète et à son public. Du point de vue de l'instance d'énonciation se définissent pas moins de cinq positions. Trois de ces postures sont internes au discours : le chœur comme acteur du drame avec la voix performative qui l'implique dans l'action dramatisée ; le groupe choral comme auteur virtuel ou implicite attaché à la voix herméneutique qui commente l'action dramatique; le même collectif de choreutes en tant que spectateur virtuel qui peut assumer la voix chorale de l'émotion suscitée par la représentation de l'action héroïque. Du point de vue extra-discursif, ces différentes postures et fonctions énonciatives et auctoriales sont à mettre en relation avec l'auteur biographique d'une part, avec le public empirique de l'autre dans le *hic et nunc* de la représentation ritualisée au Grandes Dionysies.

De cette manière, si l'on ne craignait pas les généralisations abusives, on pourrait assimiler la voix rituelle et performative du chœur tragique avec celle d'un acteur du drame ; la voix herméneutique, descriptive et narrative, deviendrait alors celle du poète, par le biais de la posture de l'auteur idéal ou virtuel, avec son omniscience sur le déroulement et le sens de l'action ; et la voix émotive correspondrait à celle du public empirique par l'intermédiaire de la position du public idéal. Dans la mesure même où ces différentes voix s'entremêlent dans le chant du chœur tragique sans qu'il soit jamais possible de les isoler entièrement, on assiste de fait à une polyphonie énonciative ; se combinant avec la polyphonie sémantique, cette polyphonie énonciative tend en particulier à confondre la voix implicite du poète chorégraphe et celle du public célébrant Dionysos. C'est ainsi qu'on est renvoyé à la pragmatique de la tragédie attique, dans ses circonstances de performance ritualisée.

#### **4. Pratique philologique : le texte de l'*Hippolyte* d'Euripide.**

Quel impact sur la pratique philologique ? C'est ce que l'on voudrait tenter d'illustrer par deux des problèmes d'établissement du texte présentés par le troisième stasimon de l'*Hippolyte* d'Euripide, une tragédie qui est particulièrement riche en chants choraux efficaces. Portant sur la question de la répartition des unités métriques dont ce chant est composé, la première controverse philologique implique le critère moderne du genre (*gender*). Impliquant la référence spatiale de ce chant choral, la seconde met en jeu la dialectique entre action dramatique du chœur tragique et action rituelle dans l'Athènes du Ve siècle, entre 'mythe' et 'rituel'.

##### *4.1. La composition du groupe choral : le 'gender'.*

Rappelons brièvement que le groupe choral du deuxième *Hippolyte* d'Euripide est formé de femmes de Trézène, compagnes de Phèdre qui y vit temporairement exilée. La parodos se présente comme un beau chant d'interrogation sur les causes de la maladie d'amour qui s'est saisie de l'épouse de Thésée (vers 121-75), Mais ce chant

féminin est précédé du chant choral rituel prononcé par les jeunes compagnons d'Hippolyte (vers 61-72) : le chœur est placé sous la direction du héros qui engage les jeunes gens à le suivre par un acte de chant en *nous* (μελόμεσθα, vers 58-60) ; Hippolyte assume ainsi le rôle du chorège, les choreutes s'adressent à Artémis en un chant de procession à la tournure hymnique.

Or à l'issue du chant cultuel masculin disant la vénération culturelle exclusive qu'Hippolyte voue paradoxalement à Artémis et à l'issue des interrogations chantées par le chœur des Trézéniennes dans la parodos à l'égard de la passion qui dévore Phèdre, le groupe choral intervient à chaque tournant de l'action dramatique : dans un bref chant en rythme docmiaque et crétique pour dire sa sympathie féminine avec Phèdre qui vient de révéler l'amour voulu par Aphrodite ; dans un premier stasimon par le fameux hymne à Éros pour dénoncer les effets destructeurs d'Aphrodite et de son serviteur à l'exemple d'Iole au moment où la nourrice va par le philtre révéler à Hippolyte la passion qu'il suscite ; dans un second chant développé, pendant l'acte même de suicide de Phèdre, commentant son destin funeste pour finalement formuler, choralement, la question tragique par excellence : φίλοι, τί δρῶμεν; (vers 782). Puis, après l'imprécation lancée par Thésée contre son fils et la décision d'Hippolyte de quitter le sol de Trézène en acceptant le bannissement d'Athènes, c'est le troisième stasimon (vers 1102-50).

Le début de ce chant choral formé de deux couples de strophe/antistrophe assortis d'une épode en rythme iambico-dactylique a été l'objet d'une longue controverse d'ordre philologique. En effet la double évocation des vicissitudes de la part que les dieux attribuent aux hommes est assumée dans sa première strophe par un locuteur masculin (κεύθων, vers 1105 ; λεύσσω, vers 1106), et dans l'antistrophe par des formes féminines (μοι εὐξαμένοι, vers 1111 ; μεταβαλλομένοι, vers 1117).

Même si les commentateurs antiques attribuent l'ensemble de ce chant au chœur des femmes de Trézène, la solution qu'inspirent aussi bien la prise en compte du critère du gender que la pragmatique chorale revient à une répartition sexuée. Les deux strophes sont chantées par le chœur masculin des suivants d'Hippolyte et, en alternance, les deux antistrophes par le groupe choral féminin des Trézéniennes ; ou plutôt elles sont prononcées par le même groupe de choreutes : ce sont des chanteurs mâles auxquels un masque qui se limite à dissimuler l'identité civique permet d'assumer alternativement rôles masculins et rôles féminins<sup>17</sup>. À ceux qui ont relevé l'usage fréquent en grec de formes participiales au masculin par des locuteurs féminins on répliquera que la répartition du point de vue du genre grammatical est ici est trop systématique pour ne pas être également 'genrée'<sup>18</sup>. Au commentateur démon-

<sup>17</sup> Sur les hypothèses des scholiastes, cf. *ad* 1102 (II, p. 117 Schwartz) ; la possibilité de l'intervention d'un chœur complémentaire est discutée par Barrett 1964, 368 ; voir aussi Bond 1980, 59 s. et Swift 2010, 262-5, qui dans une comparaison complexe avec l'exodos des *Suppliantes* d'Eschyle conclut à un très hypothétique chœur mixte (266-97).

<sup>18</sup> Le problème n'avait pas échappé au scholiaste (cf. *supra* note 17) qui réfère l'emploi des formes masculines à la voix du poète ! voir aussi Pollux 4.111 (à propos de la *Danaé* d'Euripide). Kühner – Gerth 1898, 83 s., donnent des exemples d'emploi de formes masculines généralisantes pour désigner des femmes et, dans la tragédie, de formes participiales au masculin comme attributs de femmes parlant d'elles-mêmes à la première personne du pluriel ; les vers 1103-10 (prononcés par le chœur au singulier et non pas par la «Chorführerin») constitueraient donc une exception ; voir encore Swift 2010, 327 s.

trant que dans tous les autres cas de nous connus où un chœur secondaire intervient en alternance avec le chœur principal le chant du premier est explicitement annoncé on fera remarquer que la présentation attendue est précisément assumée par Hippolyte dans les vers introduisant le stasimon. Le héros banni s'adresse à ses compagnons en leur demandant de le suivre (προείπαθ' ἡμᾶς καὶ προπέμψατε, vers 1099), de même que dans le chant processionnel du début de la tragédie. Hippolyte les désigne de plus, de la manière déictique que l'on verra, en leur qualité de jeunes gens du même âge (νέοι ... ὁμήλικες, vers 1098) ; dans cette mesure ils ont le même statut que les Trézéniennes elles-mêmes semblent leur reconnaître en tant que 'jeunes serviteurs' (πρόσπολοι νεανίαί, vers 784) quand elles évoquent le désarroi provoqué par le suicide de Phèdre. Quant au fait que le γὰρ (vers 1120) qui justifierait mal une relation de conséquence à cause entre la première et la seconde strophe, on peut répliquer que l'espoir trompé à la vue (λεύσσων ou λεύσσω selon les manuscrits, vers 1121<sup>19</sup>) de l'exil infligé à Hippolyte n'est qu'un cas particulier de la vue (λεύσσων, vers 1107) des hasards de la destinée humaine ; les deux strophes sont chantées par les compagnons d'Hippolyte<sup>20</sup>.

On ajoutera que la deuxième strophe (vers 1120-30), dont le locuteur serait donc masculin, insiste sur les qualités masculines de chasseur d'Hippolyte (en relation avec Artémis), alors que la deuxième antistrophe (vers 1131-41), dont on peut attribuer la voix aux femmes de Trézène, nous entraîne avec l'attelage d'Hippolyte dans le monde féminin du chant accompagné sur la lyre dans la demeure paternelle, des couronnes offertes à Artémis et des jeunes filles rivalisant pour être l'épouse du héros. Assumés tour à tour par la voix masculine, puis féminine du groupe choral les deux pôles de ce contraste marqué du point de vue du *gender* sont significatifs de l'ambiguïté sexuelle offerte par le héros : l'Hippolyte d'Euripide est un jeune homme qui, fils de roi et chasseur, se comporte en jeune fille fuyant Aphrodite et le mariage.

Quant à l'épode (vers 1141-52), avec l'évocation du malheur que la perte de son fils inflige aussi à la mère d'Hippolyte, elle est traversée par la perspective féminine. L'apostrophe finale aux Grâces favorisant l'union conjugale (Χάριτες συζύγιοι, vers 1147) offre une tournure invocatoire qui est certainement portée par la voix des femmes mariées que sont les choreutes trézéniennes, amies de Phèdre, en contraste avec les jeunes gens célibataires compagnons et suivants d'Hippolyte. Quoi qu'il en soit, répartir les répliques chantées du troisième stasimon entre choreutes masculins et choreutes féminines selon le critère de la perspective moderne des identités de sexe a un avantage marqué du point de vue de la polyphonie sémantique caractéristique des interventions chorales dans la tragédie. Dans un chant qui est surtout un commentaire gnomique sur la fragilité du bonheur humain face à la toute-puissance des dieux et qui relève par conséquent de la voix interprétative, la répartition proposée réserve au chœur des femmes les interventions plus performatives, qui sont accompagnées d'une expression affective : souhait d'une réponse à la prière adressée à

<sup>19</sup> Cf. *infra* note 22.

<sup>20</sup> Les objections à la répartition des strophes du stasimon entre deux chœurs, auxquelles on tente de répondre brièvement ici, sont exposées en détail et avec toutes les références nécessaires par Barrett 1964, 365-9, au commentaire duquel on ajoutera les remarques de Sommerstein 1988.

la *μοῖρα* (vers 1111-3), ‘projection chorale’ dans le chant féminin et la vénération rituelle d’Artémis (vers 1135-9), appel final aux Charites qui, notamment dans le mariage, collaborent avec Aphrodite (vers 1147-50)<sup>21</sup>.

Cet ultime paradoxe du point de vue des identités sociales de sexe se retrouve dans la conclusion étiologique qu’Euripide donne, une fois encore, à l’action dramatique de son poème tragique. On se souvient en effet qu’au terme de l’action représentée, au moment où Hippolyte se trouve sur le seuil du trépas, la déesse Artémis promet au jeune homme non seulement de se venger elle-même d’Aphrodite ; mais elle prévoit aussi à l’intention de son trop fidèle adepte des honneurs héroïques qui lui seront désormais rituellement rendus dans la cité de Trézène. Or, offrande prématrimoniale de la chevelure et chants choraux, ces rites destinés à entretenir la mémoire héroïque du jeune Hippolyte seront accomplis par des jeunes filles. C’est que le processus d’immortalisation héroïque et musicale institué par Artémis elle-même (*ἀεὶ δὲ μουσσοπιὸς ἐς σὲ παρθένων ἔσται μέριμνα*, vers 1428 s.) consacre définitivement l’inversion des marques sexuelles qui a déterminé l’action du jeune héros tout au long de la tragédie ; Hippolyte s’y est comporté moins en éphèbe qu’en jeune fille.

#### 4.2. *Polyphonies chorales : espace dramatique et espace rituel.*

Par ailleurs, le texte du troisième stasimon de l’*Hippolyte* d’Euripide pose un problème d’établissement qui touche en particulier à la référence géographique et spatiale. Trézène ou Athènes ? La réponse philologique donnée est déterminante puisqu’elle implique la référence non seulement à l’espace de l’action dramatique dans le passé héroïque, mais surtout à celui de la performance tragique elle-même, *hic et nunc*. Au début de la seconde strophe, les choreutes déplorent avoir l’esprit désormais troublé au spectacle de l’exil d’Hippolyte<sup>22</sup> : ‘puisque nous avons vu, oui nous avons vu (*εἶδομεν*, vers 1124) l’étoile la plus brillante de la terre d’Hellade chassée par la colère de son père vers un autre terre’. Traduction cohérente sans doute, au prix néanmoins d’une correction du texte. Au vers 1123, les manuscrits offrent en alternance les leçons *αστραθανας*, *αστραθηνας*, *αστραθηνης* ou encore *αστραθηνας* (vers 1123). Parmi les scholiastes, l’un identifie l’Attique à la suite du terme *αστρ* ; l’autre paraphrase l’expression controversée en (*Ἑλληνικῆς*) γῆς *ἀστέρα*<sup>23</sup>. Des deux pages que W.S. Barrett consacre à ce problème de texte dans son remarquable commentaire de l’*Hippolyte*, on retiendra que sous ses différentes formes, *αθανα* ne saurait renvoyer ni à la déesse Athéna, ni à la cité d’Athènes : *Ἑλλάνιος* n’est épiclèse que de Zeus et uniquement dans le culte très singulier qui lui est rendu sur l’île d’Égine comme l’attestent deux poèmes de Pindare<sup>24</sup> ; la forme plurielle *Ἀθήνας* ne s’insère pas à la syntaxe de l’énoncé. On peut aussi exclure la

<sup>21</sup> Sur les relations des Charites avec Aphrodite, voir par exemple *Cypria* fr. 4 et 5 Bernabé ; Pirenne-Delforge 1996, 201-3, a montré le rôle joué par les Charites nuptiales aux côtés d’Héra et d’Aphrodite dans le rituel prématrimonial athénien des *Gamélia*, un rituel qui est apparemment focalisé davantage sur les jeunes filles que sur les éphèbes.

<sup>22</sup> Leçon *λεύσσω* ou *λεύσσω* selon les manuscrits au vers 1121.

<sup>23</sup> Cf. scholies ad 1123 et 112 (II, p. 120 Schwartz).

<sup>24</sup> Pindare, *Néméenne* 5.9-12 et *Péan* 6.123-34 ; cf. Barrett 1964, 373 s.

correction en Ἀφαιίας qui, récemment proposée en une relation très hypothétique avec Artémis Dictynna, nous reconduirait sans pertinence à Égine et à sa déesse tutélaire<sup>25</sup>. En évoquant deux autres tragédies d'Euripide où Ἑλλάνία désigne la Grèce<sup>26</sup>, il ne reste plus qu'à adapter la paraphrase de l'un des scholiastes et de lire ἀστέρα γαίας. L'altération du texte est paléographiquement d'autant plus explicable que le nom d'Athéna pouvait être induit de la mention explicite d'Athènes par Hippolyte dans les vers introduisant ce chant choral (vers 1094).

En effet quant à l'espace de l'action héroïque représentée et dramatisée, Aphrodite indique dès le début de la tragédie qu'Hippolyte, le fils de Thésée et de l'Amazone, est un citoyen de Trézène, désignée sur le mode déictique comme 'cette terre-ci' (vers 11-3). Puis Phèdre précise que l'action tragique se déroule dans un territoire situé au seuil de la terre de Pélops (vers 373 s.) ; désignant aussi la terre de Trézène par le déictique de la présence τόδε, elle adopte ici le point de vue d'une Athénienne<sup>27</sup>. Or en introduisant le chant du troisième stasimon, Hippolyte condamné à l'exil s'adresse à Artémis, sa compagne de chasse, pour prendre un double congé : aussi bien de la cité et de la terre d'Athènes qui ont vu naître Érechthée que de la plaine de Trézène ; par référence à ses compagnons du même âge qu'il invite à l'accompagner, le héros désigne celle-ci de l'un de ces gestes de deixis verbale par un démonstratif en *-de* renvoyant autant à l'espace de l'action héroïque qu'à l'espace où celle-ci est mise en scène (τῆσδε γῆς, vers 1098). Dès lors, comme on vient de le voir, les choreutes peuvent étendre l'éclat astral du héros à l'ensemble de la terre grecque (vers 1121-5), mais à partir du paysage maritime et artémisien de Trézène (vers 1126-34 ; cf. 148-50 et 228<sup>28</sup>). Puis le messager adressera son récit de l'agonie d'Hippolyte non seulement à Thésée, mais conjointement aux 'citoyens (πολιται) qui habitent la cité des Athéniens et le territoire de Trézène' (vers 1157-9). Dans son récit il désignera d'ailleurs ce territoire, sur le mode déictique, comme ἡδε γῆ (vers 1199). Enfin dans les trois derniers vers que Thésée prononce sur la scène, en conclusion à la tragédie, le roi des Athéniens omet définitivement Trézène pour adresser son ultime réplique directement à 'l'illustre territoire d'Athènes et de Pallas' (vers 1459) ; Thésée associe la cité d'Athènes à sa déesse tutélaire Athéna tout en évoquant encore une fois le malheur imposé par Aphrodite<sup>29</sup>.

Ainsi de l'espace périphérique occupé dans le Péloponnèse par la petite cité de Trézène, on est passé à l'espace central que représente la glorieuse Athènes. Ce faisant, de l'espace scénique construit pour et dans l'action dramatique on est entraîné vers l'espace religieux et politique qui est celui des spectateurs assemblés au théâtre de Dionysos pour rendre un hommage rituel au dieu de la frontière d'Éleuthères, le Libre et le Libérateur. Dans le bref chant d'exodos, dans une polyphonie entremêlant

<sup>25</sup> Selon les propositions indépendantes de Fitton 1967, 33 s. et de Huxley 1971, mentionnées dans l'apparat du texte de Diggle 1984, 256.

<sup>26</sup> Euripide, *Héraclès* 411 et *Hélène* 1147 (gê sous-entendu).

<sup>27</sup> La question de l'espace du drame est abordée avec pertinence par Barrett 1964, 9 s., 32-4 et 227. Chalkia 1986, 63-92, définit avec pertinence l'espace scénique de Trézène comme un espace marginal de transition tout en insistant sur le fait qu'à l'intérieur de ce lieu, Thésée entraîne son fils Hippolyte dans l'espace de l'amour matrimonial et des femmes.

<sup>28</sup> Cf. Barrett 1964, 109 s. ; selon Pausanias 2.30.7, le sanctuaire d'Artémis Saronis s'élevait dans une plaine marécageuse.

<sup>29</sup> Encore une fois, le texte est problématique : cf. Barrett 1964, 416 s.

voix émotive et voix herméneutique il appartiendra au groupe choral des femmes de Trézène de consacrer la transition de l'espace de l'action héroïque à celui du public. Suscitée par le spectacle du triple malheur qui s'est abattu sur la famille de Thésée, la douleur présente est désormais donnée, de manière à nouveau déictique, comme 'commune à tous les citoyens' (κοινὸν τὸδ' ἄχος πᾶσι πολίταις, vers 1462).

C'est essentiellement dans l'orchestra, par la voix interprétative du groupe choral et par le rôle intermédiaire joué par sa voix affective, que l'espace narratif et dramatisé du 'mythe' est référé à l'espace historique de la performance rituelle ; elle est accomplie par la communauté des spectateurs de l'Athènes classique<sup>30</sup>. Dans le passage de son mode performatif et de son registre émotif aux procédures interprétatives qui permettent de conférer à la leçon tirée de l'action dramatique une validité générale, la polyphonie sémantique de la voix chorale, en relation avec une identité dramatique marginale, se combine avec une polyphonie énonciative pour adopter autant la position de l'auteur virtuel ou poète implicite (qui nous renvoie à l'auteur dans sa fonction sociale et culturelle) que celle d'un public idéal ou virtuel (qui nous réfère aux spectateurs rendant des honneurs rituels et musicaux à Dionysos Éleuthé-reus).

Le décentrement auquel nous contrainst le regard anthropologique porté sur les manifestations poétiques de la culture grecque classique nous invite en retour à un très bref regard critique sur notre propre herméneutique. Relatifs à un certain paradigme académique et culturel ses principes implicites orientent la pratique philologique la plus technique : en dépit d'une prétention à une certaine objectivité empirique, l'établissement d'un texte a toujours des enjeux d'ordre sémantique, d'autant plus quand il renvoie à une forme de discours et à une pratique poétiques. Donc pas de sacralisation du texte, encore moins de son sens ; mais pas non plus de textualisme postmoderne. Plus prudemment sans doute et plus empiriquement, un texte qui renvoie à la dramatisation poétique et à la performance musicale et rituelle de la fiction référentielle qu'est un récit centré sur une action héroïque, devenu pour nous un mythe grec<sup>31</sup>.

École des Hautes Études en Sciences Sociales,  
Paris

Claude Calame  
claude.calame@unil.ch

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Barrett 1964 = Euripides, *Hippolytos*, ed. with introd. & comm. by W.S. Barrett, Oxford 1964.

Bierl 2009 = A.F. Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001 (trad. angl. par A. Hollmann : *Ritual and Performativity. The Chorus of Old Comedy*, Cambridge MA-London 2009).

<sup>30</sup> Sur la question indécidable de la composition exacte du public assistant aux Grandes Dionysies et surtout sur celle de la participation des femmes, voir les contributions de Goldhill 1997, avec de nombreuses références bibliographiques.

<sup>31</sup> Pour cette notion de 'fonction référentielle' à laquelle renvoient les ἀρχαῖα que nous incluons dans la catégorie du mythe, je me réfère à mon étude de 2010.

- Boehringer – Sebillotte-Cuchet 2012 = S. Boehringer – V. Sebillotte-Cuchet (éds), *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. Le genre : méthodes et documents*, Paris 2012.
- Bond 1980 = G. W. Bond, *A Chorus in Hippolytus : Manuscript Text vs Dramatic Realism*, *Hermathena* 129, 1980, 58-63.
- Calame 1997 = C. Calame, *De la poésie chorale au stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines*, *Mètis* 12, 1997, 181-203 (version développée de : *From Choral Poetry to Tragic Stasimon : The Enactment of Women's Song*, *Arion* 3.3, 1994-95, 135-54).
- Calame 2006 = C. Calame, *Jeux de genre et performance musicale dans le chœur de la tragédie classique : espace dramatique, espace culturel, espace civique*, in O. Mortier-Waldschmidt (ed.), *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens*, Paris 2006, 63-90.
- Calame 2010 = C. Calame, *La pragmatique poétique des mythes grecs : fiction référentielle et performance rituelle*, in F. Lavocat – A. Duprat (éds.), *Fiction et cultures*, Paris 2010, 33-56.
- Chalkia 1986 = I. Chalkia, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide. Essai d'analyse socio-culturelle*, Thessalonique 1986.
- Citti 1979 = V. Citti, *Tragedia e lotta di classe in Grecia*, Napoli 1979.
- Citti 1992 = V. Citti, *Tragedia e lotta di classe : il giorno dopo*, *Dialogues d'Histoire Ancienne* 17, 1992, 79-90.
- Detienne 1972 = M. Detienne, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris 1972 (3<sup>e</sup> éd. : *ibid.* 2007, augmentée d'une « postface » et d'un « après-propos »).
- Di Benedetto – Medda 2002 = V. Di Benedetto – E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 2002<sup>2</sup>.
- Diggle 1984 = J. Diggle, *Euripidis fabulae. Tomus, I*, Oxford 1984.
- Fitton 1967 = J. W. Fitton, rec. à Barrett 1964, *Pegasus* 8, 1967, 17-43.
- Foley 2003 = H. Foley, *Choral Identity in Greek Tragedy*, *CPh* 98, 2003, 1-30.
- Gentili 1996 = B. Gentili, *Il coro tragico nella teoria degli antichi*, *Dioniso* 55, 1984-85, 17-35.
- Gentili 1997 = B. Gentili, *The Audience of Athenian Tragedy*, in P.E. Easterling (ed.), *A Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, 54-68.
- Gentili 2006 = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006<sup>4</sup>.
- S. Goldhill, *Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus : Response to Gould*, in *Silk* 1996, 244-56.
- Gould 1996 = J. Gould, *Tragedy and Collective Experience*, in *Silk* 1996, 217-43.
- Gruber 2008 = M.A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen 2008.
- Huxley 1971 = G.L. Huxley, *Euripides, 'Hippolytus' 1120-30*, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 12, 1971, 331-3.
- Kranz 1933 = W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Kühner – Gerth 1898 = R. Kühner – B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache II. Satzlehre I*, Hannover-Leipzig 1898.
- Nagy 2010 = G. Nagy, *Homer the Preclassic*, Berkeley-Los Angeles-London 2010.
- Pirenne-Delforge 1996 = V. Pirenne-Delforge, *Les Charites à Athènes et dans l'île de Cos*, *Kernos* 9, 1996, 195-214.
- Pucci 1995 = P. Pucci, *Odysseus Polytropos. Intertextual Readings in the 'Odyssey' and in the 'Iliad'*, Ithaca NY-London 1995.
- Rodighiero 2012 = A. Rodighiero, *Generi lirico-coralis nella produzione drammatica di Sofocle*, Göttingen 2012.
- Schechner 2006 = R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, New York-London 2006<sup>2</sup>.

Schlegel 1846 = A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* I, in E. Böcking (hrsg.), *Sämtliche Werke*, V, Leipzig 1846 (éd. or. : 1809).

Segal 1988 = Ch.P. Segal, *Theatre, Ritual, and Commemoration in Euripides' 'Hippolytus'*, *Ramus* 17, 1988, 52-74 (repris dans *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender, and Commemoration in 'Alcestis', 'Hippolytus', and 'Hecuba'*, Durham NC-London 1993, 110-35).

Segal 1996 = Ch.P. Segal, *Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy*, in Silk 1996, 149-72.

Silk 1996 = M.S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996.

Sommerstein 1988 = A. Sommerstein, *Notes on Euripides' 'Hippolytos'*, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 35, 1988, 23-41.

Sourvinou-Inwood 2003 = Ch. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham-Boulder-New York-Oxford 2003.

Swift 2010 = L.A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford-New York 2010.

Turner 1982 = V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.

Vernant – Vidal-Naquet 1986 = J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, II, Paris 1986.

Zeitlin 1996 = F. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London 1996.

**Abstract:** There is no philology without interpretation and there is no interpretation without an anthropological approach of Greek texts which are just written traces of poetical, musical and ritualized performances, at least as far as Attic tragedy is concerned. The paper tries to show the validity of this hermeneutical procedure for two questions of text asked by the third stasimon of the *Hippolytus* by Euripides. The modern concept of gender and the question of the dramatic space divided between the fictional space constructed by the play and the ritual space of the theater included in the sanctuary of Dionysos should lead to culturally coherent solutions.

**Keywords:** gender, performance, philology, Euripides, *Hippolytus*.