

Situation de la scène : c'est la première de la pièce (Prologue) et elle est assurée par un personnage divin, avant le début de l'action proprement dit. Elle a donc une fonction informative.

Problématique :

- quelles informations sont délivrées au public ?
- quel est l'intérêt de les faire délivrer ainsi directement au public par un dieu, et pas par un humain ou dans un dialogue à double énonciation ?

I/ DES INFORMATIONS ESSENTIELLES SUR LES LIEUX

A/ L'entrée dans l'illusion théâtrale

1/ νομίζετε = figurez-vous que, imaginez. Impératif présent 2e pl. = fonction conative de la parole. Appel direct au public de la part de l'acteur incarnant Pan à sortir mentalement de l'espace réel pour accéder à l'espace de la fiction.

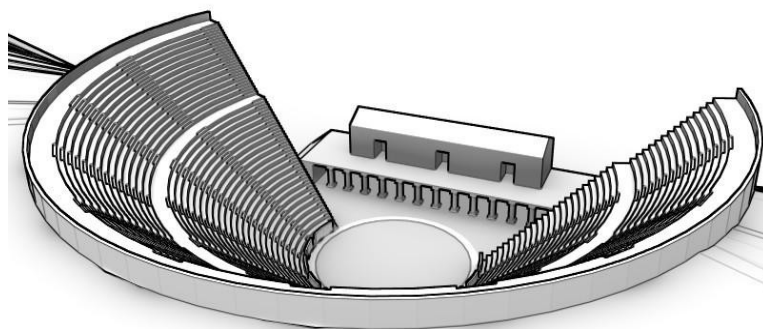
2/ Ce décrochage s'effectue sur deux plans :

- géographique : Τῆς Ἀττικῆς / Φυλῆν / νυμφαῖον ἐπιφανὲς πάνυ. Resserrement spatial progressif : une région (la même que celle des spectateurs), mais un dème/hameau qui n'est pas Athènes, et un lieu/monument qui existe réellement, mais qui n'est pas le lieu dans lequel se trouvent les spectateurs.
- ontologique : si l'on situe la grotte de Pan (Lychnospilia) sur Googlemaps, on voit qu'elle se trouve à flanc de montagne, et pas à proximité d'un domaine agricole, même rocailleux. Les trois portes que le spectateur athénien a sous les yeux ne correspondent donc pas à la réalité des lieux qu'il peut connaître, puisque ce sanctuaire était effectivement très connu. Par ailleurs, la sortie du dieu Pan et sa prise de parole (τὸ νυμφαῖον δ' ὄθεν προέρχομαι) inscrivent nettement la scène sur le plan de la fiction.

3/ L'acteur qui joue le rôle de Pan établit donc une relation d'identité entre le lieu réel (la façade de la *skènè* et le *proskènion* dans le théâtre) et le lieu imaginaire (**εἶναι** τὸν τόπον Φυλῆν = sujet / attribut du sujet), et de même une relation d'identité entre l'émetteur de ce discours adressé aux Athéniens et le dieu Pan (ἐμὲ τὸν Πάνα), ce qui n'est rendu possible que par la bonne volonté des spectateurs qui jouent le jeu, acceptent la *convention* et font « comme si c'était vrai ».

4/ Cette présentation confirme par ailleurs l'unité de lieu typique du théâtre grec, mais relevant elle aussi de la convention et imposée par l'architecture en plein air et l'absence de machineries permettant des changements de décor rapides.

B/ Une disposition scénique conforme aux conventions en usage dans le théâtre athénien



1/ La porte centrale de la σκηνή est celle du nymphée : τὸ νυμφαῖον δ' ὅθεν προέρχομαι.

2/ La porte à la droite de Pan (donc à gauche pour le public) signale le domaine de Cnémon : Τὸν ἀγρὸν δὲ τὸν ἐπὶ δεξι' οἰκεῖ τουτονὶ Κνήμων. La parodos de gauche indiquera la direction des champs qu'il cultive, conformément à la convention dramaturgique qui assigne à ce côté la symbolique de la campagne (l'équivalent du jardin dans le théâtre classique français).

3/ Par suite, les personnages venus de la ville, comme Sostrate qui y habite (ἀστικὸν τῇ διατριβῇ), viendront de la parodos de droite, conformément à la convention qui associe ce côté du théâtre à l'agora ou la cité (l'équivalent du côté cour).

4/ On en déduit que la porte à droite de la σκηνή est celle de Gorgias, chez qui s'est réfugiée sa mère, l'ex-femme de Cnémon (cf résumé de la coupure en italiques).

Le décor suggère donc l'opposition spatiale classique entre la ville et la campagne, à la différence près que la scène se situe ici en pleine campagne (adverbe ἐνθάδε = ici) et que la ville semble fort loin, puisque les domaines agricoles du père de Sostrate sont associés à l'adverbe ἐνταῦθα (là-bas), ce qui suggère que la ville est encore plus loin,

C/ Une opposition spatiale mais aussi sociologique et morale

1/ La reprise en polyptote aux deux pôles de l'extrait du verbe γεωργεῖν / γεωργοῦντος insiste sur l'opposition de deux sortes de propriétaires terriens : les paysans d'ici n'ont à cultiver à peu près que des cailloux (τὰς πέτρας), et Cnémon n'a qu'un domaine (τὸν ἀγρὸν τουτονί au singulier) tandis que le père de Sostrate est très riche et possède des domaines d'une valeur considérable : καὶ μάλ' εὐπόρου / πατρὸς γεωργοῦντος ταλάντων κτήματα / ἐνταῦθα πολλῶν (pluriel et adjectif de quantité). Ménandre esquisse donc ici la possibilité d'une **tension sociale exprimée latéralement dans le théâtre (gauche/droite)** entre les deux pôles de la richesse et de la pauvreté.

2/ D'autant qu'il esquisse aussi une **opposition morale** par le jeu des connotations : ici les paysans sont méritants, puisqu'ils sont capables de cultiver les cailloux : ils ont le sens du labeur, tandis que les gens de la ville, associés à la foule (ὄχλῳ) ont assez de loisirs pour se livrer à la chasse (ἐπὶ θήρων μετὰ κωνηέτου). C'est une opposition typique au théâtre, dont Molière se souviendra dans l'acte II de *Dom Juan*, où le grand seigneur de la ville courtise par distraction plusieurs paysannes éblouies. Le désœuvrement des gens de la ville pourrait donc les rendre dangereux pour la vertu des filles, comme le dira Gorgias à Sostrate plus tard dans la pièce.

II/ PREMIÈRE PRÉSENTATION DU PROTAGONISTE

A/ Un vieillard de comédie

1/ Il s'appelle Cnémon (surnom = qui a des jambes particulièrement courtes), mais ce nom n'a pas de justification particulière dans la pièce et n'est pas attesté ailleurs dans la Comédie nouvelle. Il faut en tout cas remarquer que c'est le seul nom propre mentionné dans le prologue, en sujet inversé et en rejet, ce qui crée une attente, signe de l'importance de ce personnage.

2/ C'est un paysan assez pauvre, puisque son domaine de Phylé doit consister surtout en cailloux (cf ci-dessus).



3/ C'est un vieillard : Ζῶν οὗτος ἐπιεικῶς χρόνον / πολὺν, il doit donc en avoir le masque et la fonction. En tant que père de la jeune fille, c'est de lui que dépend un éventuel mariage, soit qu'il décide lui-même de la marier à un homme de son choix à lui (cf les pères de Molière), soit qu'il faille en passer par lui pour obtenir la main de la belle. La Comédie nouvelle se répartit en pères tyranniques et pères bienveillants, les uns étant les opposants et les autres les adjutants des jeunes gens. Compte tenu du caractère de celui-ci, il va évidemment être un opposant.

Tous ces renseignements pourraient être donnés par n'importe lequel des personnages de la pièce : ils sont de type réaliste. Mais l'essentiel de la caractérisation de Cnémon est assuré par un **dieu omniscient**, ce qui va nous permettre d'accéder de manière bien plus complète à son passé et à son caractère.

B/ Un « caractère » au sens aristotélicien

1/ C'est un ἀπάνθρωπος τις ἄνθρωπος. Dans cette expression qui joue sur les mots par redoublement en produisant une figure étymologique, l'adjectif polysémique ἀπάνθρωπος peut avoir globalement trois significations, permises par le préfixe ἀπό :

- un homme qui vit à l'écart des autres hommes, retiré (sens locatif de ἀπό).
- et par suite, un homme qui s'en éloigne parce qu'il ne les supporte pas => misanthrope.
- mais aussi un homme qui en s'en éloignant ainsi n'est plus totalement humain. **Comme l'ἄπολις du texte précédent d'Aristote**, en refusant d'être une créature vivant en collectivité (ζῶον πολιτικόν), il ne réalise pas toute son humanité, il se comporte comme un sauvage, un humain dégénéré.

2/ C'est un δύσκολος : c'est ce trait de caractère qui donne son titre à la pièce et en fait un personnage éponyme non par son nom, mais par **le type qu'il représente et auquel il est réduit** (simplifié, jusqu'à la caricature?) Cf les titres des comédies de Molière : *l'Avare*, *le Misanthrope*, *le Bourgeois gentilhomme*, *le Malade imaginaire*, etc). En cela, il rejoint les caractères de Théophraste, un disciple d'Aristote, qui consistent en petits tableaux mettant en scène les principaux traits de caractère et de comportement de certains individus, comme le Rustre, l'Arrogant, le Méfiant, le Mufle, etc. De tels personnages sont rendus comiques par **leur raideur un peu mécanique**, leur absence de souplesse, leurs réactions toujours identiques, qui peuvent créer du comique de répétition. Selon l'expression de Bergson, dans ce cas « le rire est du mécanique plaqué sur du vivant ». Par ailleurs, on se souvient que dans *l'Ethique à Nicomaque* d'Aristote le *dyskolos* est celui qui dans les relations humaines pêche par défaut, se comporte de manière insuffisante, alors que la qualité médiane est la *philia*.

Autre signe d'anormalité, cette agressivité est systématique, sans exception, comme en témoigne l'adjectif substantivé : πρὸς ἅπαντας. Elle ne se justifie donc pas par des circonstances particulières.

3/ C'est un homme qui refuse de communiquer avec ses semblables, et donc **d'utiliser normalement le λόγος**, dont Aristote considère qu'il est LA caractéristique qui différencie l'homme des animaux, qui n'ont que la φωνή :

- l'épidiorthose (rectification) ὄχλω λέγω ; élimine l'hypothèse de l'agoraphobie, qui pourrait se concevoir. Or ce n'est pas la foule (= le nombre, qui effectivement peut créer de l'angoisse) qui gêne Cnémon, mais la présence même d'un seul de ses semblables, οὐδενί en rejet, donc mis en valeur. Ce rejet universel fait sortir le personnage de la rationalité.
- valeur polysémique de l'adverbe ἠδέως, qui peut signifier qu'il n'a jamais pris de *plaisir* à communiquer (valeur subjective), avec le sens de « bavarder, papoter » induit par le sens du verbe λελάληκεν, mais aussi qu'il n'a jamais adressé la parole à quiconque de manière *aimable*, mais au contraire *agressive*, en criant. La suite de la pièce confirmera ces deux sens possibles. Le parfait de l'indicatif λελάληκεν indique quant à lui la **continuité d'une habitude enracinée** chez ce personnage depuis fort longtemps, puisqu'il est un vieillard, et qui semble donc impossible à extirper.
- il n'a jamais non plus l'initiative de la communication, il attend d'être sollicité, il est toujours en réaction. En témoigne le verbe προσηγόρευκε, encadré au début et à la fin du vers par le même pronom négatif en polyptote : οὐδενί / οὐδένα, avec une allitération en chiasme **προσηγόρευκε / πρότερος** qui insiste sur le caractère systématique de ce refus d'aller vers les autres. C'est cette radicalité, et donc cet excès (ὑβρις) qu'aurait pu condamner Aristote, qui dans son éthique met au contraire en valeur les qualités moyennes, le sens de la « mesure ».
- l'exception constituée par l'adresse à Pan est donc associée à toute une série de commentaires juxtaposant des explications : ἐξ ἀνάγκης (par force, par nécessité) est explicité par deux participes présents à valeur circonstancielle, de cause pour le premier (γειντιῶν) et de temps pour le second (παριών), mais annulée par une restriction immédiate : τοῦτ' εὐθύς ἀντῷ μεταμέλει. Ménandre n'explique pas ici, probablement parce que le public le savait, que la coutume imposait de ne jamais s'approcher en silence d'une statue de Pan, sous peine de conséquences fâcheuses : lorsqu'il est en colère, Pan peut créer la *panique* (sens étymologique). Cnémon n'a donc pas perdu tout sens religieux, ou en tout cas il reste prudent vis-à-vis de la divinité, même si cet écart lui coûte par rapport à sa ligne de conduite.

Ce personnage est donc caractérisé comme un être radicalisé, excessif, incapable de s'adapter à ses situations diverses, dont le comportement est inexplicable et sur lequel la raison (λόγος) ne saurait avoir de prise. Si un tel caractère lui donne *a priori* le rôle d'opposant dans l'intrigue, quel rôle va pouvoir jouer Pan dans cette histoire ? N'a-t-il qu'une fonction informative, ou bien, comme les dieux des prologues de la tragédie grecque dont manifestement Ménandre s'inspire ici, va-t-il jouer un rôle dans l'action ?

III/ ANNONCE DE L'ESSENTIEL DE L'INTRIGUE (τὰ κεφάλαια)

A/ Une jeune fille sans nom, caractérisée comme παρθένος par rapport à son père



1/ L'expression ὁμοία τῇ τροφῇ, «conforme à son éducation», pourrait laisser attendre une analogie entre le père et la fille, une relation génétique dans la rusticité ou le comportement asocial. Or Ménandre déjoue immédiatement cette attente avec humour, en explicitant la conséquence paradoxale d'une éducation éloignée de toute influence mauvaise : l'isolement garantit l'innocence, οὐδὲ ἔν ειδυῖα φλαῦρον. On

retrouve l'opposition morale esquissée par l'opposition des lieux : la campagne isolée est vertueuse, c'est de la ville que viennent les vices et les ennuis.

2/ En revanche, l'opposition entre le père et la fille est marquée nettement sur le plan religieux : alors que Cnémon se comporte envers Pan avec une politesse minimale, la fille au contraire est un modèle de dévotion simple et naturelle, mise en valeur de manière emphatique, sur un vers presque complet, par deux participes encadrant un adverbe de manière symétrique : *κολακεύουσ' ἐπιμελῶς τιμῶσά τε*.

B/ Une intrigue amoureuse classique

Avec la présentation de la jeune fille, les conditions d'une intrigue amoureuse typique de la comédie nouvelle sont maintenant remplies : il ne manque plus qu'à présenter le jeune homme qui doit immanquablement tomber amoureux d'une telle perle.



1/ Il n'est pas nommé, sinon par son âge et donc son *emploi* : il aura le masque du *νεανίσκον*, le jeune premier de service, qui va avoir besoin d'aide pour épouser la fille dont il est épris. Le fait qu'il ait un père riche, *πατρὸς γεωργοῦντος κτήματα*, alors qu'il convoite une fille pauvre, laisse présager des difficultés de la part de sa famille, hostile à une telle différence de milieux sociaux et de revenus, donc un obstacle dans la réalisation de ses vœux, à supposer qu'il ait réussi d'abord à obtenir le consentement du père misanthrope, ce qui *a priori* est loin d'être garanti. L'enjeu et les obstacles traditionnels dans la comédie sont donc esquissés d'emblée.

2/ Il est mentionné en tête d'une longue phrase, mais à l'accusatif, ce qui implique une fonction grammaticale (et dramatique) qu'il ne maîtrise pas intégralement, qu'il soit complément d'objet direct d'un verbe ou bien sujet d'un infinitif dans une proposition infinitive, donc dans une subordonnée dépendant d'un verbe principal. C'est le cas ici, puisqu'il dépend du verbe *ποῶ*, dont le sujet est Pan. Quel est donc l'intérêt d'en faire l'instrument, sinon la marionnette, du dieu du prologue ?

C/ Intérêt de l'intervention de Pan



1/ Contrairement aux prologues tragiques, en particulier d'Euripide, le dieu qui intervient ici n'a pas l'intention de punir les mortels de lui avoir manqué de respect : même Cnémon ne semble pas l'objet d'un désir de vengeance. Pan est ici un dieu positif, qui a décidé de récompenser l'attitude vertueuse de la jeune fille. Son intervention est donc **providentielle**, définie par l'expression *αὐτῆς ἐπιμέλειαν σχεῖν τινα*, et fait écho en figure étymologique à l'adverbe *ἐπιμελῶς* qui caractérise au vers précédent la piété de la fille de Cnémon. Il lui rend la sollicitude dont elle fait preuve à l'égard des Nymphes, il va veiller sur elle en

faisant en sorte d'améliorer sa condition. Les connotations sont ici positives, nous sommes dans une comédie, pas dans une tragédie.

2/ Le déroulement de la longue phrase concernant le jeune homme [Sostrate] indique aussi une chronologie dans les événements humains... et les interventions divines. La phrase nous présente en effet successivement le jeune homme par son âge, son père et donc son milieu social, puis explicite les conditions dans lesquelles a eu lieu sa rencontre, impossible en théorie, avec une paysanne si éloignée géographiquement, socialement et moralement des jeunes filles qu'il peut avoir l'habitude de fréquenter en ville : c'est à la faveur d'une chasse (*ἐπὶ θήρων*) qu'il est tombé dans ce lieu, par hasard, *κατὰ τύχην*. Or en Grèce, *Τύχη* est une divinité qui intervient constamment dans les affaires humaines, qui produit un grand nombre des bouleversements de leurs destins (cf texte d'Aristote sur

l'homme ἄπολις). Au vers suivant, c'est pourtant Pan qui est sujet du verbe principal, exceptionnellement relégué en toute fin de phrase, comme une révélation stupéfiante : αὐτῆς ἔχειν πῶς ἐνθεαστικῶς ποῶ, je lui fais en quelque sorte perdre la tête pour elle, être possédé par un dieu. L'idée que l'Amour est une forme de possession divine est très répandue en Grèce : on la trouve en particulier théorisée dans le *Banquet* de Platon. Tout se passe donc comme si Τύχη et Pan étaient de mèche, ou comme si Pan avait sauté sur l'occasion offerte par Τύχη pour se décider à intervenir, et donc à créer les conditions favorables à l'amorce de l'intrigue de la comédie.

Conclusion

Ce prologue a donc bien une fonction informative : il nous donne l'essentiel (τὰ κεφάλαια) des renseignements nécessaires sur les lieux, les personnages et l'intrigue. Mais le fait qu'il soit assuré par un dieu le rend d'autant plus intéressant pour les spectateurs, qui sont ainsi assurés :

- **d'une issue heureuse pour les jeunes gens sympathiques** : comme il n'y a pas vraiment de suspense, les spectateurs vont pouvoir se concentrer sur le déroulement des actions, et avoir même le loisir de juger des différents comportements qu'on va mettre en scène sous leurs yeux. La dimension didactique (au moins sur le plan moral) peut cohabiter avec une dimension plus simplement divertissante.
- **de l'intervention constante de Pan**, même si après le Prologue il n'apparaîtra plus physiquement sur scène. Mais on sent bien qu'il va tirer les ficelles, et que certaines des péripéties auront été favorisées par lui. Ceci permet au dramaturge de créer **les conditions d'une ironie comique**, équivalente dans l'univers de la comédie à l'ironie tragique. L'omniscience déléguée par le dieu aux spectateurs leur donne une connaissance supérieure à celle des personnages, limités chacun à une focalisation interne, qui se débattent pour trouver une solution à leurs problèmes et pensent avoir une liberté d'action en fait illusoire, puisque c'est le dieu qui est aux commandes et décide du dénouement.