

La structure scénique dans les *Nuées* d'Aristophane

Ignacio Rodríguez Alfageme

Citer ce document / Cite this document :

Rodríguez Alfageme Ignacio. La structure scénique dans les *Nuées* d'Aristophane. In: Le théâtre grec antique : la comédie. Actes du 10ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999. Paris : Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2000. pp. 25-45. (Cahiers de la Villa Kérylos, 10);

https://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2000_act_10_1_1013

Fichier pdf généré le 04/05/2018

LA STRUCTURE SCÉNIQUE DANS LES *NUÉES* D'ARISTOPHANE

Les problèmes posés par la comédie grecque du point de vue de la représentation sont bien connus. L'absence de notations scéniques dans nos manuscrits, les conditions matérielles de la représentation, ainsi que les problèmes dus à la tradition manuscrite constituent un ensemble d'obstacles quasi insurmontables. Néanmoins, le caractère propre de la représentation comique nous fournit parfois des renseignements permettant de reconstituer les détails de l'action qui se déroulait sur scène. En effet, normalement les personnages présents sur scène annoncent que quelqu'un est en train d'entrer ou bien de sortir. Mais il n'est pas si rare qu'on ne dispose d'aucune indication sur les mouvements des personnages ; nous sommes alors obligés de mettre au jour dans le cadre de l'organisation de la pièce un mouvement scénique logique, en prenant garde de ne pas perdre de vue un aspect bien connu qui impose des limites strictes à la mise en scène : tous les rôles de la comédie sont joués par trois acteurs au maximum ¹. Si cette règle est sans doute pour nous cause de difficultés, elle n'en demeure pas moins un critère précieux pour le contrôle de nos hypothèses.

On le sait, la comédie est dotée d'une structure littéraire très précise, bien qu'elle ne soit pas canonique ². Une partie de cette structure résulte des conditions matérielles de la représentation : c'est le cas du prologue, de la *parodos*, de l'*exodos* et, peut-être aussi, de la parabase — tandis que l'*agôn* suit un schéma plutôt rhétorique et littéraire. Notons au passage que l'on ne trouve rien de semblable dans les scènes dites « iambiques », entièrement vouées au dialogue parlé. Par ailleurs, il faut aussi prendre en considération le fait suivant : la comédie est un genre burlesque et parodique ; cela imprègne toute la comédie, aussi bien du point de vue littéraire que du point de vue scénique. Si nous sommes assez bien informés sur le premier point de

1. P. Thiery, *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Paris, 1986, et Id., *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, 1999, p. 25.

2. Cf. *ibid.*, 1999, p. 8.

vue, nos renseignements sont plutôt insuffisants sur le second, en raison de la disparition de tout témoignage concernant la danse et la musique. Bien sûr cette perte s'avère irrémédiable, mais, selon moi, il est encore possible d'accéder à quelques détails éclairant la nature burlesque de la représentation grâce à l'étude de la structure scénique des comédies d'Aristophane. De fait, toute pièce peut se diviser en unités scéniques, se définissant comme des moments durant lesquels les mêmes personnages se trouvent sur scène, l'entrée ou la sortie de l'un d'entre eux marquant le début d'une nouvelle scène. Pour étudier cette structure, il suffit alors de préciser les entrées et sorties des personnages du drame³ et d'établir les relations possibles entre mouvement scénique et structure littéraire. J'ai déjà accompli ce travail pour les *Acharniens*, les *Cavaliers*, les *Oiseaux*, *Lysistrata* ainsi que les *Grenouilles*⁴, et les résultats sont surprenants parce qu'ils montrent que ces pièces sont dotées d'une structure parfaitement équilibrée, avec maintes correspondances de nature symétrique.

Il est bien connu que la version des *Nuées* que nous possédons n'est pas celle qui fut présentée aux Grandes Dionysies de l'an 423, mais celle qui fut révisée par Aristophane vers 417⁵ — c'est-à-dire quelques années avant la représentation des *Oiseaux*. Nous ne disposons pas de renseignements assurés sur les différences entre les deux versions et nous ignorons même si la version révisée fut jouée⁶. Mais, si dans les pièces réellement représentées, à l'instar des *Acharniens* ou des *Grenouilles*, apparaît une structure parfaitement équilibrée, on peut supposer qu'une pièce révisée, mais non jouée, devait receler quelques imperfections pouvant être rectifiées au dernier moment, lors de la mise en scène.

3. Sur cette méthode voir E. Bodensteiner, *Szenischen Fragen über der Ort des Auftretens und Aufgebens von Schauspielern und Chor in griechischen Drama* (Jahrbuch für class. Philol. Supp. Bd. XIX), 1893 ; E. García Novo, « Simetría estructural. Importancia de la escena en la tragedia griega », *Habis* 12, 1994, p. 43-57 et 13, 1995, p. 17-33.

4. Voir I. Rodríguez Alfageme, « La forma escénica de la comedia antigua. Un ejemplo : *Los acarnienses* », dans J. A. LÓPEZ FÉREZ éd., p. 113-135, Id., « Aristófanes y la escena », dans E. GARCÍA NOVO et I. RODRÍGUEZ ALFAGEME éd., p. 273-287, Id., « División escénica de *Las aves* », *Cuadernos de Filología Clásica (egi)* 7, 1997, p. 55-69, Id., « *Lisistrata* : estructura escénica », *ibid.* 8, 1998, p. 53-73 et Id., « Aristófanes, *Ran.* (460-674) y la estructura escénica de la comedia », dans Χάρης διδασκαλίας. *Homenaje a Luis Gil*, R. Aguilar, M. López Salvá et I. Rodríguez Alfageme éd., Madrid, 1994, p. 357-370.

5. H. Erbse, « Über die ersten " Wolken " des Aristophanes », dans *Aristophanes und die alte Komödie*, H. J. Newiger éd., Darmstadt, 1975, p. 198-211.

6. Pour ces problèmes voir P. Thiery, *ibid.*, p. 56 sq., et les éditions de K. J. DOVER, p. lxxx-xcviii, A. Sommerstein, p. 2, et D. DEL CORNO, p. xviii-xxiii.

Ainsi, je me propose de présenter ici ce que j'ai décelé dans les *Nuées*, en découpant les scènes de cette pièce. On trouvera dans le schéma ci-après (p. 28 sq.) la visualisation des résultats de cette recherche. Pour comprendre les points sur lesquels celle-ci est établie, il faut presque étudier chaque scène séparément. Le prologue pose déjà le problème de son extension. En effet, nous ne savons pas à quel moment le chœur des Nuées fait son entrée ⁷. Mais, les entrées et les sorties des personnages sont clairement signalées.

Prologue

La première scène est constituée d'un monologue comprenant 20 v. : le vieux Strepsiade se plaint de ses dettes jusqu'à ce qu'il demande à son esclave de lui apporter ses comptes (ἐκφερε, φερ' ἴδω, scène 2, v. 21). La seconde se poursuit avec ce même monologue, mais comporte aussi un dialogue entre Strepsiade et son fils, endormi sur scène dès le commencement de la pièce. Les menaces à l'encontre de l'esclave (ἔλθ' ἵνα κλάγης, scène 3, v. 59 ; « viens ici que je te batte ») qui déclenchent sa fuite ⁸, marquent la fin de la scène. On trouve ensuite un monologue au cours duquel Strepsiade découvre l'idée géniale qui lui permettra d'échapper au poids de ses dettes : il essaye de convaincre Phidippide d'aller apprendre le Raisonnement Vicieux auprès de Socrate. Mais l'idée ne plaît pas au fils qui laisse son père seul sur scène (εἴσειμι, σοῦ δ' οὐ φροντιῶ, scène 4, v. 125, « je m'en vais... sans plus me soucier de toi ») ; Strepsiade décide alors de se rendre lui-même à l'école. Ce groupe de quatre scènes (v. 1-132) constitue la première séquence formée de la parade et du boniment, pour reprendre les mots de P. Mazon ⁹.

La scène suivante (παῖ, παιδίον, scène 5, v. 133) introduit le début de l'action avec l'instruction de Strepsiade. Celle-ci se compose de deux parties : la première est à la charge du disciple de Socrate, et la seconde, qui a le caractère d'une initiation, est menée par le maître lui-même. A la cinquième scène le disciple met en lumière le génie de Socrate : il lui permet d'étudier non seulement la longueur des sauts d'une puce, mais aussi la provenance du bourdonnement des mous-

7. Voir I. Rodríguez Alfageme, « La structure scénique du prologue chez Aristophane », dans P. THIERY et M. MENU éd., p. 48 ; par exemple P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris, 1904, p. 51, signale le v. 287 et A. Sommerstein (p. 176) pense au v. 323.

8. Cf. K. J. DOVER, p. 11.

9. P. Mazon, *op. cit.* (n. 7).

I				
1.	1	20	Entr. Phid. (invocation à la nuit)	mon. Prologue
2.	21	38	Esclave	dial.
3.	59	66	L'esclave sort à toute allure ¹⁰	mon.
4.	125	7	Phid. sort	mon.
5.	133	51	Disc. (puce, moustique, lézard, voleur)	dial.
6.	184	17	Entrée des disciples	dial. (ἐκκύκλημα.)
7.	200	17	Disc. sortent (présentation des sciences) ¹¹	dial.
8.	217	4	Entrée de Socr.	dial. (μεχανή)
9.	221	54	Disc. sort	dial. (initiation)
		275	Chœur	Parodos
II				
10.	325		Entrée des Nuées	dial. int. par coryphée
11.	510		Str. et Socr. sortent	Parabase I
III				
12.	627	8	Entrée de Socr. (Qu'il est sot !)	mon.
13.	634	64	Entrée de Str. (<i>enseignements</i>)	
14.	698		Sortie de Socr.	
			Chœur et Str.	
15.	723	80	Entrée de Socr. ¹² (sottises de Str.)	dial.
16.	803		Sortie de Str. et Socr. (reste-t-il sur scène ?)	
			Chœur et Socr. ?	
17.	814	30	Socr. sort et entrent Str. et Phid. (interpr. des <i>enseignements</i>)	
18.	843	3	Str. sort	
19.	847	20	Str. entre	

10. Il y a un dialogue entre Str. et Phid. 21/45.

11. Les disciples ont laissé sur la scène leurs instruments.

12. Socr. entre au v. 713 et il dialogue avec Str. ; au v. 726 Str., lorsqu'il entend περικαλυπτέα, se cache sous les draps. Au v. 731 Socr. le découvre. Nous n'avons pas besoin de supposer que Socr. soit sortie de la scène au v. 729 et qu'il soit retourné au v. 731.

20.	868	20	Str. appelle Socr. qui entre		
21.	887		Sortie de Socr. <CHŒUR>		
22.	889	2	Entrée du Raisonnement Juste, Phid.		Agôn
23.	891	211	Entrée du Raisonnement Injuste (225)		
24.	1114		R. Juste, R. Injuste, Str. et Phid ¹³ sor- tent		Parabase II
IV					
25.	1131	12	Entrée de Str.	mon.	
26.	1145	22	Socr. entre et perçoit son salaire	dial.	
27.	1167	13	Entrée de Phid.		
28.	1170	44	Sortie de Socr. (ἀπιθι συλλαβῶν)		
29.	1214	7	Sort. Phid., Str. ; entr. Créancier 1, témoin	mon.	
30.	1221	24	Entrée de Str.	dial.	
31.	1245	1	Str. sort (pour chercher le pétrin)		
32.	1246	12	Entrée de Str.	dial.	
33.	1258	44	Créancier 1 sort ; Créancier 2 entre	dial.	
34.	1300	2	Str. sort persécuté par le Créancier 2	dial.	
	1303	20	Chœur		
V					
35.	1321	127	Str. entre poursuivie par Phid. (154)	dial.	Agôn
36.	1475	13	Sortie de Phid.	mon.	
37.	1488	3	Un esclave entre avec l'escalier	mon.	Exode
38.	1491	3	Un autre esclave entre avec la torche	mon.	
39.	1495	2	Disc. 1 entre	dial.	
40.	1497	5	Disc. 2 entre	dial.	
41.	1502	10	Socr. entre	dial.	

13. Ainsi les v. 1105-1106 et 1111 sont attribués au Raisonnement Injuste, qui est joué par le même acteur que celui qui interprète le rôle de Socrate.

tiques, que ce soit par la trompe ou par le derrière, ainsi que la façon de détourner un himation dans la palestres. La porte du Réfectoire s'ouvre alors (ἀλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν, scène 6, v. 183, « mais ouvre donc la porte ») et les élèves de Socrate apparaissent dans des attitudes grotesques propres aux sujets de leurs recherches. Mais ils rentrent aussitôt, car ils ne peuvent rester trop longtemps en plein air (οὐχ οἶον ἔξω διατρίβειν, scène 7, v. 200, « mais il ne leur est pas possible de rester hors de l'école trop longtemps »), et laissent sur la scène les instruments des sciences (astronomie et géométrie) qui sont les thèmes d'étude habituels des sophistes. A ce moment-là Socrate juché sur la *mechané* fait son apparition (τίς οὗτος, scène 8, v. 217) et presque immédiatement le disciple sort (οὐ γὰρ μοι σχολή, scène 9, v. 221, « je n'ai pas le temps »). Nous arrivons alors à la neuvième scène au cours de laquelle se déroule l'initiation de Strepsiade. On peut distinguer ici deux parties : les 42 premiers vers qui sont consacrés à l'acceptation de l'élève et aux premières leçons, puis les 12 vers suivants au cours desquels Socrate invoque les Nuées pour pouvoir procéder à l'initiation de Strepsiade. Les deux parties du début de l'action sont constituées par deux séquences respectivement composées de trois et deux scènes.

En général, le prologue ne pose pas de problèmes de mouvement scénique, toutes les entrées et les sorties des personnages étant indiquées directement dans le texte lui-même. Ici, le prologue est constitué par trois séquences divisées en scènes au nombre progressivement décroissant : 4 pour la première, 3 pour la deuxième et 2 pour la troisième. Quant aux dernières séquences, elles forment une unité thématique signalée par la structure en anneau du double enseignement de Strepsiade : 51 vers sont à la charge du disciple et 54 à celle de Socrate lui-même. Par ailleurs la première séquence est plus longue que toutes les autres prises ensemble ; comme le remarque S. Hess ¹⁴, cela s'explique par le fait que le thème comique évoqué ici, c'est-à-dire le moyen d'échapper aux dettes, est plus compliqué que celui mis en œuvre dans les comédies précédentes d'Aristophane.

Il faut relever également que la structure du début de la pièce est très soignée. Au commencement nous trouvons les 20 vers du monologue de Strepsiade (dont 19 ne comptent pas l'exclamation initiale) : les dettes ne le laissent pas dormir. La pièce débute donc de nuit. Strepsiade demande à un esclave une lampe et les tablettes des comptes pour vérifier l'état de ses dettes, ce qui prend quatre vers. Ensuite, pendant 16 vers, se déroule le dialogue démonstratif de sa situation avec son fils, celui-ci étant d'abord endormi, puis éveillé. Le fils

14. *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*, diss. Heidelberg, 1953, p. 61.

s'endort alors une seconde fois et Strepsiade dispose de 15 vers (16 avec l'exclamation initiale) pour conter son mariage, cause de ses malheurs. Son récit est interrompu parce que la lumière s'éteint et l'esclave sort en le laissant seul avec son fils, ce qui prend 4 vers. Puis Strepsiade peut continuer son récit en un monologue de 20 vers au cours duquel sont exposées les raisons qui ont conduit sa femme et lui-même à prénommer leur fils Phidippide. On découvre ainsi dans cette série de scènes, dont la fonction est d'exposer le thème de la pièce mais aussi de présenter la trouvaille de l'idée géniale, une structure en double anneau :

19 vers	monologue	nuit	dettes
4 vers	dialogue		lumière
16 vers	monologue à deux		situation : fils
15 vers	monologue		noces
4 vers	dialogue		lumière
20 vers	monologue	jour	nom du fils

Les deux parties sont signalées par l'interjection $\varphi\epsilon\upsilon$. On pourrait parler d'une structure à quatre modules de 19/20 vers, semblables à ceux dont parlait Russo ¹⁵ à propos des *parodoi* dialoguées.

Après cette introduction, Strepsiade réveille Phidippide et essaie de le convaincre d'aller chez Socrate pour apprendre la façon d'échapper aux dettes, mais celui-ci sort en le laissant seul, tout comme l'esclave avant lui ; l'action comique peut commencer.

Parodos

Du point de vue scénique, la *parodos* et la première leçon de Strepsiade constituent une scène unique ; la raison en est que les Nuées participent à l'initiation de Strepsiade en qualité de parrains (elles-mêmes lui suggèrent plus tard d'amener son fils à l'école socratique). De ce point de vue, la discussion portant sur le moment de l'apparition des Nuées peut être laissée de côté. Mais je crois qu'un chant choral, comme celui que nous avons dans les vers 275=289, ne pouvait se dérouler entièrement hors de scène : sa compréhension, du moins, aurait été difficile pour le spectateur, comme le signale Dover ¹⁶ tout en concédant que le chœur « does not enter the orches-

15. C. F. Russo, « *Le Vespe spaginate e un modulo di tetrametri 18 × 2* », *Belfagor* 23, 1968, p. 317-324 ; dans H. J. NEWIGER éd., p. 212-224.

16. *Ibid.* p. 137 ; et la discussion de D. DEL CORNO, p. 227 sq.

tra until 326 ». On peut considérer que le prologue prend fin avec l'invocation des Nuées au v. 274, qu'on les entende ou non avant de les voir ¹⁷. On peut également supposer que Strepsiade cherche les Nuées dans le ciel et que par conséquent il ne peut pas assister à leur entrée ; car Socrate est obligé de lui indiquer l'*eisodos* pour qu'il puisse les voir (v. 326). Quoi qu'il en soit, leur entrée est très lente.

A partir du moment où les Nuées sont bel et bien présentes sur scène (ἤδη γὰρ ὄρω κατιούσας ἡσυχῇ αὐτάς, v. 326, « déjà je les vois qui descendent lentement ; ce sont elles »), on assiste à un long dialogue entre Socrate et Strepsiade, auquel participe aussi le coryphée. C'est la première leçon de Strepsiade qui a lieu en présence des Nuées. Son sujet n'est autre que la météorologie et l'astronomie comme justification du caractère divin des Nuées. Bien sûr c'est aussi la parodie de tous les enseignements vaporeux dispensés par les sophistes, auxquels s'oppose la stupidité rustique de Strepsiade. Finalement Socrate ordonne à ce dernier d'enlever son himation (v. 497-498) pour entrer au Réfectoire.

Parabase

La sortie des deux personnages permet au chœur de commencer la parabase (scène 11, v. 510-626, ἀλλ' ἴθι χαίρων).

Troisième acte

Avec le retour de Socrate (0 scène 12, v. 627), désespéré par l'incapacité de Strepsiade à comprendre quoi que ce soit dont l'utilité ne se révèle pas immédiate, s'ouvre le troisième acte ¹⁸. La présence de Strepsiade (ποῦ Στρεψιάδης, scène 13, v. 634) ne fait que confirmer les raisons des plaintes de Socrate : il est incapable de comprendre ni la métrique ni les bases de la grammaire. Socrate le laisse alors seul (0 scène 14, v. 698) pour qu'il réfléchisse sur ses propres affaires avec le concours des Nuées qui lui adressent ces paroles :

φρόντιζε δὴ καὶ διάθρει πάντα τρόπον τε σαυτὸν
 στρόβει πυκνώσας, ταχὺς δ', ὅταν εἰς ἄπορον
 πέσης, ἐπ' ἄλλο πέδα
 νόημα φρενός· ὕπνος δ' ἀπέστω γλυκύθυμος ὀμμάτων ;

17. Cf. P. Thiery, *op. cit.* (n. 1), 1999, p. 61.

18. A. Sommerstein, « Act division in old comedy », *BICS* 31, 1984, p. 149.

« Oui, médite et spécule, tourne-toi sur toi-même dans tous les sens bien concentré ; et dès que tu tombes dans une impasse, vite, bondit sur un autre vue de l'esprit ; et que le Sommeil qui apaise l'âme reste éloigné de tes yeux. » (v. 700-706 ; trad. P. THIERCY).

Bien que ces vers soient attribués à Socrate par les manuscrits, les paroles qu'il prononce au commencement de la scène suivante constituent un fort indice en faveur de la thèse d'après laquelle Socrate n'aurait pas été sur scène pendant les v. 700-706, sans compter qu'ils démontrent que l'antistrophe (v. 804-810) devait être chantée par le chœur¹⁹. En effet, lors de la scène suivante (οὔτος τί ποιεῖς, scène 15, v. 723) Socrate surprend Strepsiade qui a la tête ailleurs. Nous sommes alors confrontés au premier problème concernant le mouvement scénique. Voici le passage en question :

Σω. οὔτος τι ποιεῖς ; οὐχὶ φροντίζεις ;
 Στ. ἐγώ ;
 νῆ τὸν Ποσειδῶ.
 Σω. καὶ τί δῆτ' ἐφρόντισας ;
 Στ. ὑπὸ τῶν κόρεων εἶ μου τι περιλειφθήσεται. 725
 Σω. ἀπολεῖ κάκιστ'.
 Στ. ἀλλ' ὦ γὰθ' ἀπόλωλ' ἀρτίως.
 Χο./Σω. οὐ μαλθακιστέ' ἀλλὰ περικαλυπτέα.
 ἐξευρετέος γὰρ νοῦς ἀποστερητικός
 κἀπαιόλημ'.
 Στ. οἴμοι τίς ἂν δῆτ' ἐπιβάλῃ
 ἐξ ἀρνακίδων γνώμην ἀποστερητρίδα ; 730
 Σω. φέρε νυν ἀθρήσω πρῶτον μ' ὅ τι δρᾷ τουτονί.
 οὔτος καθεαύδεις ;
 Socr. — Dis donc ! que fais-tu ? Tu ne médites pas ?
 Str. — Moi ? Mais si, par Poséidon !
 Socr. — Et quel a été le sujet de ta méditation ?
 Str. — S'il restera quelque chose de moi après le passage des punaises.
 Socr. — Ça finira très mal pour toi.
 Str. — Mais, mon bon, je suis déjà fini depuis un moment.
 Chor./Socr. — Pas de faiblesse ! Couvre-toi bien... il te faut trouver une pensée frauduleuse, une tromperie.
 Str. — Misère ! Si seulement on pouvait jeter sur moi une idée frauduleuse au lieu de cette peau de mouton ?
 Socr. — Eh bien, voyons ! que je surveille d'abord ce qu'il fait, celui-là. Dis donc ! tu dors ? (v. 723-732 ; trad. P. THIERCY).

19. Cf. K. J. DOVER, p. 186.

Pour K. J. Dover ²⁰, Socrate passe sa tête par la porte au v. 723 et ne sort sur scène qu'au v. 731 lorsqu'il s'écrie φέρε νυν, d'ailleurs tout comme D. Del Corno ²¹. Mais ce dernier préfère attribuer, suivant en cela les manuscrits, les v. 726-728 à Socrate et non au coryphée, contrairement à K. J. Dover et à A. Sommerstein qui eux sont en accord avec ce que proposent M. W. Haslam ²² et A. Willems. La raison en est que le texte transmis rend nécessaire l'entrée de Socrate aux v. 723, 727 et 731, sans que ce mouvement frénétique ne trouve de justification dramatique ²³. La solution proposée par N. W. Haslam permet alors d'éliminer l'une des entrées de Socrate en attribuant ces vers au coryphée. Mais leur style, décliné par une série de trois adjectifs verbaux, rendrait, selon l'avis de D. Del Corno ²⁴, préférable leur attribution à Socrate. Le point culminant de cette série d'adjectifs par une forme en -ικός constitue une belle parodie de la langue typique des sophistes ²⁵, mais je crois que toutes ces entrées et sorties ne sont pas nécessaires, et que le changement d'attribution ne l'est pas davantage. Ainsi, Socrate fait son entrée au v. 723 et il peut donner à Strepsiade ses instructions pour mieux réfléchir aux v. 727-729, ou plutôt, c'est le chœur qui lui fait toutes les recommandations nécessaires pour qu'il pense mieux, aux v. 727, 740 et 762 ²⁶, comme le propose M. W. Haslam ²⁷.

Strepsiade, de son côté, en entendant le mot περικαλυπτέα (v. 727) ²⁸, met la tête sous les draps de son lit, que soulève Socrate au v. 731 : φέρε νυν ἀθρήσω πρῶτον, ὅτι δρᾷ τουτονί. Alors il n'y a plus qu'une nouvelle scène dans ces vers : celle qui commence au v. 723.

Socrate finit par chasser Strepsiade (v. 789-790) qui demande conseil aux Nuées ; celles-ci lui conseillent d'amener son fils afin qu'il prenne sa place au Réfectoire. Strepsiade commence à marcher vers sa maison en priant Socrate de l'attendre (ἀλλ' ἐπάμεινόν μ' ὀλίγον εἰσελθὼν χρόνον, scène 16, v. 803) le temps qu'il ramène son fils (v. 814). Alors le chœur chante l'antistrophe des vers que nous avons vus auparavant :

20. *Ibid.*, p. 190 sq.

21. *Ibid.*, p. 280 sq.

22. M. W. Haslam, « Attribution and action in Aristophanes' *Clouds* », *HSCP* 80, 1976, p. 45 sqq.

23. D. DEL CORNO, p. 280.

24. *Ibid.*

25. Cf. A. López Eire, *La lengua coloquial de la comedia aristofánica*, Murcia, 1996, p. 21 sq.

26. V. 727 : Οὐ μαλθακιστέ' ἀλλὰ περικαλυπτέα ; v. 741 : ἴθι νῦν καλύπτου καὶ σχάσας τὴν φροντίδα... ; v. 762 : μὴ νυν περὶ σαυτὸν εἴλλε τὴν γῶμην αἰεὶ.

27. *Ibid.*

28. L'idée de l'enveloppement revient au v. 740 et aussi au v. 761 (ἴλλε).

ἄρ' αἰσθάνει πλεῖστα δι' ἡμᾶς ἀγάθ' αὐτίχ' ἕξων
μόνας θεῶν ; ὡς ἔτοιμος ὅδ' ἐστὶν ἅπαν-
τα δρᾶν ὅσ' ἂν κελεύῃς.

σὺ δ' ἄνδρὸς ἐκπεπληγμένου καὶ φανερώς ἐπηρμένου
γνοὺς ἀπολάψεις ὅτι πλείστον δύνασαι
ταχέως· φιλεῖ γάρ πως τὰ τοιαῦθ' ἑτέρα τρέπεσθαι ;

« Te rends-tu compte de tous les bénéfices
que tu auras bientôt grâce à nous,
et à nul autre des dieux ? Car il est prêt
à faire tout ce que tu lui ordonneras,
tandis que toi, conscient de l'égarement de cet homme,
de son exaltation manifeste,
tu vas lui laper tout ce que tu peux,
et rondement... car il est fréquent que, d'une façon ou d'une autre
de telles choses tournent autrement qu'on pouvait le penser »
(v. 804-813 ; trad. P. THIERCY).

C'est-à-dire que, de même qu'au v. 700 la strophe était adressée à Strepsiade à qui il était conseillé de réfléchir et de ne pas s'endormir ici, l'antistrophe s'adresse ici à Socrate auquel est rappelé combien de bénéfices il reçoit grâce aux Nuées²⁹. Dans ce passage, on pourrait peut-être accepter la distribution proposée par Landfester³⁰, qui pense que les premiers vers sont adressés à Strepsiade, puisque c'est lui qui va gagner les bénéfices de la rhétorique — et alors le pronom ὅδε (v. 806) représenterait Socrate. Mais même ainsi les vers suivants (810) restent adressés à Socrate, comme le signale le changement de sujet (σὺ δέ), et dans ce cas il serait nécessaire de retarder la sortie de Strepsiade jusqu'au v. 810. A mon avis l'équilibre avec la strophe constitue un bel indice en faveur de l'interprétation de K. J. Dover. Avec les derniers mots du chœur, Socrate sort de scène et Strepsiade entre accompagné de Phidippide (0 scène 17, v. 814). Le vieil homme ordonne à Phidippide de prendre sa place et essaie de le convaincre en lui montrant tout ce qu'il vient d'apprendre, ou plutôt l'interprétation qu'il en fait. Celle-ci est, bien sûr, superbement grotesque. Même Phidippide, au vu de ce que Strepsiade profère, finit par croire que son père est saisi de folie, au moment où ce dernier sort (ἀλλ' ἐπανάμεινόν μ' ὀλίγον ἐνταυθοῖ χρόνον, scène 18, v. 843,) pour chercher la poule et le coq, la représentation scénique des connaissances en grammaire acquises par Strepsiade (φέρ' ἴδω, scène 19, v. 847). Phidippide lui fait

29. Ainsi K. J. DOVER, *p. 197* ; D. DEL CORNO, *p. 286*.

30. M. Landfester, « Beobachtungen zu den Wolken des Aristophanes », *Mnemosyne* 28, 1975, *p. 386 sq.* ; cf. aussi les éditions de A. SOMMERSTEIN, *p. 200*, et de G. MASTROMARCO.

alors remarquer qu'il a perdu son himation et ses chaussures lors de l'apprentissage, mais il accepte l'ordre de son père.

Strepsiade appelle Socrate (ἔξελεθε, scène 20, v. 868) qui accepte le nouveau disciple, mais laisse la première leçon à la charge des deux Raisonnements, le Juste et le Vicieux. Les propres mots de Socrate nous indiquent qu'il sort au v. 888 (ἐγὼ δ' ἀπέσομαι), mais nous sommes toutefois confrontés à un problème, les *scholia* signalant ici une intervention du chœur dont il ne nous est rien parvenu³¹. De la même manière la distribution des vers diffère de celle des manuscrits : alors que RVAK attribuent les v. 886-888 à Socrate, le reste de la tradition les place dans la bouche de Strepsiade. Dans le premier cas, Strepsiade ainsi que Phidippide se trouvent sur scène tout au long de l'*agôn* des deux Raisonnements et l'acteur jouant Socrate serait alors chargé du rôle du Raisonnement Vicieux ; dans le seconde, ce serait Strepsiade qui quitterait la scène pour jouer l'un des deux Raisonnements. Mais un point demeure en suspens : qui interprétait alors l'autre Raisonnement ?

Il fallait deux acteurs pour interpréter ces deux personnages, qui ne sont en rien des rôles secondaires tant au vu de l'étendue de leur partie jouée que de leur importance dramatique. Naturellement la présence de Phidippide était nécessaire puisque c'est lui qui devait recevoir l'enseignement, quoiqu'au cours de cette longue scène il ne prononce qu'un seul vers (1112). De plus si l'on attribue le v. 887 à Strepsiade en suivant une partie de la tradition manuscrite³², nous n'avons aucune raison pour faire sortir ce dernier de scène, d'autant qu'à la fin de l'*agôn*, le Raisonnement Vicieux victorieux s'adresse à Strepsiade — qui répond aux v. 1107-1110 — pour que celui-ci décide s'il va éduquer ou non son fils. Nous avons donc besoin en tout de quatre acteurs³³ pour ces scènes : le protagoniste assurant le rôle de Strepsiade, le deuteragoniste celui de Socrate et du Raisonnement Vicieux, le tritagoniste celui du Raisonnement Juste, et le quatrième acteur Phidippide, du v. 814 au v. 1112 (il récite 16 vers entiers). Nous pouvons alors avancer que la présence du chœur indiqué dans certains manuscrits après le v. 888 n'est pas nécessaire, quoique rien ne puisse s'opposer à sa présence. A ce moment Socrate sort (ἐγὼ δ' ἀπέσομαι, scène 21, v. 887), et un peu plus tard le Raisonnement Juste fait son entrée (0 scène 22, v. 889) suivi par le Raisonnement Vicieux (χώρει δευρί, scène 23, v. 891), qui est interprété, ne l'oublions pas,

31. Cf. K. J. DOVER, p. 208 ; D. DEL CORNO, p. 292.

32. Cf. K. J. DOVER, p. 208.

33. S. Tzililis, « A propósito de la representación de *Las nubes* », *Cuadernos de Filología Clásica (egi)* 10, 2000.

par le même acteur que celui assurant le rôle de Socrate. S'agit-il de Socrate déguisé ?

On peut découvrir un indice en faveur de l'attribution des rôles que nous avons suggérée dans les paroles adressés un peu plus loin par Strepsiade à Socrate :

καί μοι τὸν υἱόν, εἰ μεμάθηκε τὸν λόγον
ἐκεῖνον, εἴφ', ὃν ἄρτίως εἰσήγαγες ;

« Et mon fils, dis-moi s'il a appris ce fameux raisonnement... le garçon que tu as admis récemment chez toi » (v. 1148-1149 ; trad. P. THIERCY).

Le problème revient à déterminer l'antécédent du relatif : ce peut être υἱόν³⁴ tout aussi bien que λόγον³⁵. Dans le premier cas, le sens du verbe εἰσήγαγες doit être compris comme une allusion à l'initiation de Phidippide³⁶, mais la syntaxe semble difficile et un peu forcée³⁷. La seconde construction présente une syntaxe plus naturelle avec le démonstratif ἐκεῖνον enchevauché et alors εἰσήγαγες peut fonctionner avec un double sens. Εἰσάγω est employé dans le sens d'initier un procès judiciaire, mais surtout il est le terme propre pour évoquer la présentation d'une pièce de théâtre ; ainsi dit-on de l'auteur ou du metteur en scène qu'il « introduit » le chœur (Ar., *Ach.* XI, εἴσαγ', ὦ Θεογονι, τὸν χορόν)³⁸. Alors Strepsiade dans sa simplicité peut-il dire à Socrate : « le Raisonnement que tu viens de faire représenter, ou plutôt, d'interpréter tout à l'heure » — une belle plaisanterie scénique fondée sur l'espèce de théâtre dans le théâtre qui constitue l'*agôn* des deux Raisonnements.

A la fin de l'*agôn* nous nous trouvons face à un autre problème pour l'attribution des rôles. Quand le Raisonnement Juste accepte sa défaite et offre son himation au vainqueur (v. 1103), le dialogue suivant a lieu :

A. τί δῆτα ; πότερα τοῦτον ἀπάγεσθαι λαβὼν
βούλει τὸν υἱόν, ἢ διδάσκω σοι λέγειν ;

B. δίδασκε καὶ κόλαζε καὶ μέμνησ' ὅπως
εὖ μοι στομώσεις αὐτόν, ἐπὶ μὲν θάτερα
οἶον δικιδίοις, τὴν δ' ἑτέραν αὐτοῦ γνάθον
στόμωσον οἷαν εἰς τὰ μείζω πράγματα.

A. ἀμέλει, κομιεῖ τοῦτον σοφιστὴν δεξιόν ;

34. Ainsi J. VAN LEEUWEN, G. MASTROMARCO, W. J. M. STARKIE.

35. K. J. DOVER, A. SOMMERSTEIN, D. DEL CORNO.

36. Voir S. TZILILIS, *art. cit.* (n. 31).

37. Voir K. J. DOVER, p. 232 sq.

38. Sur ce vers voir G. MASTROMARCO, « Publico e memoria teatrale nelle Atene di Aristofane », dans P. THIERCY et M. MENU éd., p. 541-548.

Le Raisonnement Injuste (A Strepsiade) — Eh bien, alors ? Préfères-tu emmener avec toi ton fils, là, ou dois-je lui enseigner l'éloquence ?

Str. — Instruis-le, réprime-le, et souviens-toi de bien me l'affûter : un côté de la mâchoire à l'usage des petits litiges, et l'autre côté, affûte-le pour les affaires plus importantes.

Le Raisonnement Injuste — Ne t'inquiète pas : tu retrouveras en lui un sophiste accompli (v. 1105-1111 ; trad. P. THIERCY).

Tous les manuscrits attribuent les v. 1107-1110 à Strepsiade « B », mais la tradition est divisée en ce qui concerne l'attribution des autres rôles : si le manuscrit de Ravenne présente dans une addition de seconde main une abréviation pour Socrate, les *scholia* à R et V mentionnent le Raisonnement Vicieux³⁹ ; quant aux autres manuscrits, ils attribuent ces vers à Socrate. Pourtant Socrate est sans doute sorti au v. 887 afin que l'acteur puisse jouer le rôle du Raisonnement Vicieux ; on doit donc forcément faire entrer Socrate avant ce vers, alors même qu'il n'y a aucun signe d'entrée. La solution proposée par certains éditeurs, comme Del Corno⁴⁰, est de supposer un chant choral après le v. 1104. Mais cette intervention du chœur n'est signalée dans aucune source antique, sans compter qu'elle séparerait la fin de l'*agôn* de sa conclusion logique — nous aurions de plus une scène isolée entre le chant choral perdu et la parabase commençant 8 vers plus loin. En plus, on peut se demander quel sens peuvent avoir les mots ἡ διδάσκω σοι λέγειν adressés à Strepsiade, si on les attribue à Socrate, étant donné que Socrate a chassé Strepsiade auparavant (v. 789-790) — et rien n'est survenu pour le faire changer d'attitude. Il vaut donc mieux laisser ces vers au Raisonnement Vicieux, comme le font Dover⁴¹ et Sommerstein, et ne pas supposer qu'un chœur puisse intervenir ici.

Parabase II

Une fois que Phidippide est accepté, tous les personnages sortent de scène et le chœur récite la seconde parabase (χωρεῖτε νῦν, scène 24, v. 1114-1130).

Naturellement, on peut établir ici quelques parallélismes entre l'initiation de Strepsiade et celle de Phidippide. Toutes deux sont constituées de trois parties : la première est à la charge d'un disciple (Chairéphon, Strepsiade), la seconde, sur scène, à celle de Socrate ou

39. D. DEL CORNO, p. 317 sq. ; S. Tzililis, *art. cit.* (n. 31).

40. *Ibid.*, p. 134 sqq.

41. *Ibid.*, p. 228 sq.

de la personnification des Raisons ; la troisième, qui se déroule hors de scène, a lieu pendant un temps indéterminé signalé au moyen d'une intervention du chœur ⁴². Les scènes qui suivent ces interruptions de l'action exposent les suites de l'enseignement. C'est le cas de Strepsiade dans les vers qui succèdent à la première parabase (v. 627) et, après la seconde parabase, celui de Phidippide. La parabase a une fonction dramatique évidente : elle sert à ponctuer la représentation et, du point de vue dramatique, elle permet d'introduire des laps de temps au cours desquels l'action se déroule hors de scène.

Quatrième acte

Nous arrivons ainsi à la dernière partie de la comédie où nous allons pouvoir observer les conséquences de l'action.

Strepsiade fait son entrée (0 scène 25, v. 1131) en comptant les jours qui lui restent avant l'échéance de ses dettes, tout comme au début de la pièce. Il arrive au Réfectoire et appelle Socrate — qui sort sur le champ — (παῖ, ἡμί, παῖ, παῖ, scène 26, v. 1145) pour le payer et réclamer son fils déjà transformé.

On peut remarquer ici le changement d'attitude de Socrate depuis sa première apparition, juché sur la *méchané*, à la manière d'un dieu de la tragédie (τί με καλεῖς, ὦ ῥήμερε ; v. 223). Dans toutes les apparitions suivantes il fait montre d'une attitude clairement méprisante (v. 627, οὐκ εἶδον οὕτως ἄνδρ' ἄγροικον οὐδαμοῦ ; 723, οὗτος τί ποιεῖς ; οὐχὶ φροντίζεις ; 868, νηπύτιος γὰρ ἐστ' ἔτι), mais quand il est sur le point de toucher la paye de son enseignement, aussitôt il accueille Strepsiade chaleureusement (v. 1145, Στρεψιάδην ἀσπάζομαι).

Après une monodie triomphale, Strepsiade reçoit son fils (ὄδ' ἐκείνος ἀνὴρ, scène 27, v. 1167), Socrate sort (ἄπιθι λαβών, scène 28, v. 1170) et Strepsiade ramène son fils chez lui pendant que celui-ci lui expose les beaux enseignements qu'il a reçus. Ils arrivent à destination et Strepsiade prépare un festin pour accueillir le fils renouvelé (εἰσάγων σε, scène 29, v. 1214), tandis que le premier créancier entre en scène. Celui-ci appelle Strepsiade (τίς οὐτοσί, scène 30, v. 1221) qui emploie maints raisonnements déjà connus (le εἰκός, les nouveaux dieux), puis Strepsiade sort (ἔχε νῦν ἥσυχος, scène 31, v. 1245) pour revenir aussitôt (ποῦ ῥσθ' οὗτος, scène 32, v. 1246) avec le pétrin qui

42. Cf. R. L. Hunter, « The comic chorus in the fourth century », *ZPE* 36, 1979, p. 29.

constituera l'argument décisif pour ne pas régler sa dette. En même temps que sort le premier créancier, entre le second qui utilise un signal d'entrée identique (τίς οὐτοσί, scène 33, v. 1259). Strepsiade réagit de la même manière que précédemment en exposant à ce dernier d'autres théories météorologiques (la quantité constante des eaux de la mer), puis finit par le chasser violemment. Tous deux sortent de cette façon et le chœur reste seul sur scène (φεύγεις, scène 34, v. 1300) pour annoncer le châtement prochain de Strepsiade. En effet notre homme revient (0 scène 35, v. 1321) « en criant, battu par son propre fils qui se fait fort de lui expliquer qu'il a raison de battre son père »⁴³. Cette longue scène constitue le parallèle de l'*agôn* des deux Raisonnements⁴⁴ et l'on y trouve les mêmes arguments et parfois les mêmes mots. Strepsiade reconnaît son erreur et Phidippide sort au v. 1475 (0 scène 36). Alors Strepsiade conseillé par Hermès décide de brûler le Réfectoire.

Exodos

Nous arrivons ainsi aux dernières scènes qui font partie de l'*exodos*. Les deux premières (δεῦρο, δεῦρο, ὦ Ξανθία, 37 et δᾶδ' ἐνεγκάτω τις, 38, v. 1488 et 1491) servent à introduire sur scène deux esclaves, Xantias ainsi qu'un autre, qui apportent un escalier et une torche. Ils se mettent tout de suite à l'œuvre et brûlent le toit du Réfectoire ; avec la première fumée sort un disciple (ἄνθρωπε, τί ποιεῖς, scène 39, v. 1495), puis un second qui demande qui est en train de brûler la maison (οἴμοι· τίς πυρπολεῖ, scène 40, v. 1497). Strepsiade lui répond que c'est celui auquel ils ont dérobé l'himation. Enfin Socrate sort en dernier (οὗτος τί ποιεῖς, scène 41, v. 1502) et la comédie se termine avec la fuite de Socrate et de ses élèves poursuivis par Strepsiade et ses esclaves. Ainsi s'accomplissent les desseins de Zeus qui avait envoyé les Nuées pour que soient punis les impies (v. 1458-1461)⁴⁵.

Les annonces de changement de scène sont régulières lors de presque toutes les entrées et sorties des personnages. Quant aux exceptions à cette règle, elles sont facilement explicables. C'est le cas de la scène 1 où l'on n'a nullement besoin d'annonce d'entrée en scène

43. P. Thiery, *op. cit.* (n. 1), 1999, p. 63.

44. Cf. K. J. DOVER, p. 247 sq.

45. Sur le caractère des Nuées et son changement au long de la pièce voir Ch. Segal, « Aristophanes' Cloud-chorus », dans H. J. NEWIGER éd., p. 174-197.

d'un personnage et où d'ailleurs il n'est pas possible d'en faire une. Au même cas de figure se rattachent les scènes 12 et 24, après les parabases I et II. Notons qu'il reste encore 4 endroits où il n'y a pas d'indication de changement de scène : ce sont les scènes 17, 22, 35 et 36. Les scènes 17 et 35 prennent place après l'intervention du chœur. La première ne pose aucune difficulté ; les paroles prononcées par Strepsiade avant l'antistrophe du chœur ne laissent en effet pas de doute sur sa sortie de scène :

ἀλλ' ἐπάμεινόν μ' ὀλίγον εἰσελθῶν χρόνον ;
« Mais rentre et attends-moi un peu » (v. 803).

Ainsi que ces mots qui font comprendre qu'il revient sur scène :

οὔτοι μὰ τὴν Ὀμίχλην ἔτ' ἐνταυθοῖ μενεῖς ;
« Non, certes, par le Brouillard, tu ne resteras plus ici. »

Quant à la scène 35, elle suit l'intervention du chœur qui clôt les scènes des deux créanciers et annonce le châtement de Strepsiade. La scène précédente supposait que Strepsiade était sorti en persécutant le dernier créancier. Il est alors possible de justifier l'absence d'annonce dans toutes ces scènes. Toutefois il en demeure deux qui posent difficulté : il s'agit des scènes 22 et 36. Dans la seconde, on peut relever que les propos prononcés par Phidippide semblent bien constituer des paroles d'adieux :

ἐνταῦθα σαυτῷ παραφρόνει καὶ φληνάφα ;
« Reste ici à délirer pour toi même et à dire des sottises » (v. 1475).

Ce sont tout proprement les mots du vainqueur de l'*agôn* qui vient de finir. L'adverbe ἐνταῦθα peut être compris ici comme une façon de dire à Strepsiade de rester, même si Phidippide s'en va, de la même manière que l'adverbe δεῦρο peut être employé pour demander à quelqu'un de s'approcher⁴⁶. Le personnage de Phidippide ne joue plus aucun rôle après ce moment et tous les éditeurs supposent qu'il entre alors soit chez Strepsiade, soit dans le Réfectoire. Cela paraît d'autant moins vraisemblable qu'il est difficile d'accepter que Strepsiade veuille brûler la maison de Socrate alors que son fils serait à l'intérieur, comme le signale A. Sommerstein⁴⁷ lorsqu'il discute la proposition de M. Nussbaum⁴⁸, ce dernier affirmant que Phidippide

46. Cf. A. López Fire, *op. cit.* (n. 22), p. 41.

47. A. SOMMERSTEIN, p. 231.

48. M. Nussbaum, « Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom », *YCIS* 26, 1980, p. 78.

périt avec tous les occupants du Réfectoire. Dans l'*exodos* se trouvent sur scène les quatre acteurs (Strepsiade, Socrate, Chairéphon, Disciple), et même deux autres utilisés pour les rôles des esclaves de Strepsiade. On est tenté de penser que c'était là toute la troupe nécessaire pour jouer la pièce.

Nous pouvons alors revenir à la dernière scène qui ne dispose pas de signal : l'*agôn* des Raisonnements Juste et Vieux (scène 22) : alors que l'entrée du second Raisonnement est signalée comme toutes les autres entrées, il n'en va pas de même pour le premier. Lors de la scène précédente Socrate est sorti, comme nous l'avons vu, et nous avons accepté que Strepsiade et Phidippide soient restés sur scène. Évidemment ces derniers ne peuvent annoncer l'entrée du Raisonnement Juste, puisqu'ils ne le connaissent pas. Pourtant Socrate aurait pu l'introduire et nous pouvons être sûrs qu'il aurait agi ainsi s'il avait été présent sur scène ; on peut donc exclure sa présence. Cependant la comparaison avec les autres cas d'absence de signal suggère aussi qu'une intervention du chœur juste avant cette scène se soit produite, comme l'indiquent d'ailleurs les manuscrits. Peut-être la mention de ce chœur a-t-elle disparu, mais il semble plus vraisemblable qu'il n'ait jamais été composé par Aristophane. Autrement dit, il y a ici une interruption de l'action dont l'objectif est un nouveau développement de la comédie. Nous trouvons ainsi un témoignage de la seconde rédaction des *Nuées* et nous pourrions peut-être en ajouter un autre à la fin de cette étude.

Nous avons laissé pour la dernière partie de notre propos l'analyse des séquences, qui regroupent, rappelons-le, des scènes partageant une unité thématique commune. On peut définir une séquence comme une unité du point de vue, c'est-à-dire, une unité, plus brève que l'acte, comprenant une ou plusieurs scènes.

Nous avons déjà établi que le prologue est composé par trois séquences rassemblant un nombre de scènes décroissant (4, 3 et 2). Selon les termes de P. Mazon, les 20 premiers vers correspondent à la parade et le reste au boniment avec le thème comique (fuir les dettes) et l'idée géniale (apprendre le Raisonnement pour ne pas payer). La deuxième séquence, quant à elle, tourne autour des théories enseignées par Socrate et la troisième raconte l'initiation du nouvel élève, laquelle se prolonge tout au long de la *parodos*.

Entre la première parabase et la seconde, on trouve cinq séquences clairement ponctuées par les interventions du chœur. La première, constituée par trois scènes regroupant un total de 73 vers, parle de l'enseignement de la grammaire et finit avec l'encouragement de Strepsiade par le chœur. On pourrait intituler la deuxième séquence (80 v.) : « passion et expulsion de Strepsiade ». C'est dans celle-ci que

se produit le revirement définitif de la comédie : Strepsiade constate son échec et décide de faire instruire son fils. Elle finit avec l'intervention du chœur qui dialogue avec Socrate. La troisième séquence, de même que la première, compte trois scènes. Sont exposées les connaissances acquises par Strepsiade, qui sont employées pour convaincre Phidippide d'accepter le projet de son père. Elle est suivie immédiatement par la quatrième séquence où Socrate accepte de prendre Phidippide comme élève. Ces deux séquences comptent en tout 73 vers, comme la première. Une intervention du chœur (perdue) ouvre l'*agôn* des Raisonnements rapportant l'initiation de Phidippide.

Tous les parallélismes entre cette partie de la pièce et le prologue, ou plutôt ses deux séquences (de 3 et 2 scènes) par lesquelles débute l'action sont, je crois, clairement visibles. Dans le troisième acte on trouve — si l'on accepte la division proposée par A. Sommerstein⁴⁹ — la même structure formée de deux variations, qui correspondent à Strepsiade et à Phidippide, et d'une amplification ; mais le progrès de l'action suit la même marche que celle du prologue : 3 scènes d'enseignement, chœur, 2 scènes de souffrances (en parallèle avec l'initiation du prologue), 3 scènes consacrées au premier enseignement de Phidippide, 2 à son acceptation, chœur, 2 à son initiation enfin.

Cet acte est construit selon une double séquence de 3 + 2 scènes, tout comme la deuxième partie du prologue, avec une coda constituée par l'*agôn* des deux Raisonnements.

Après la seconde parabase on voit que le rythme signalé auparavant se modifie. Une première séquence (2 scènes) tourne autour du paiement de Socrate et le triomphe de Strepsiade. La deuxième (2 scènes) relate l'accueil de bienvenue reçue par Phidippide et met en évidence les connaissances qu'il a acquises.

A partir de ce moment, la comédie opère un revirement et expose les applications pratiques des enseignements rendus par Socrate : les victimes sont d'abord les créanciers, ensuite Strepsiade et finalement Socrate lui-même. La troisième séquence compte quatre scènes ; elle a aussi autant de vers que la dernière (celle-ci a 46 et ici on trouve 44) et constitue le lieu de l'argumentation avec le premier créancier et de son expulsion. La quatrième séquence, on pourrait le dire d'avance, ne compte que deux scènes présentant le second créancier avec le même aboutissement que pour son devancier. Cette série de quatre séquences se termine par l'intervention du chœur. Après cela nous trouvons une séquence de deux scènes : l'*agôn* entre Strepsiade et Phidippide et les conséquences du triomphe de ce dernier.

49. « Act division in old comedy », *BICS* 31, 1984, p. 139-152.

Le quatrième acte constitue donc à lui seul une structure, mais avec le même nombre de scènes (10) que le troisième, suivies par un chœur et une coda constituée par une séquence de deux scènes. Dans les deux actes, remarquons que la coda est un *agôn*. Les différences existant entre ces deux actes mettent en valeur la manière employée par Aristophane pour accéder à la symétrie avec une variation. Le troisième acte est ponctué, nous l'avons vu, par les interventions du chœur de la façon suivante : 3 + chœur + 2 + chœur + (3+2) + <chœur> + 2 ; tandis que le quatrième acte suit un rythme avec une seule interruption du chœur : 2 + 2 + 4 + 2 + chœur + 2. Les différences d'organisation sont plus remarquables dans les quatre premières séquences de chaque acte, si l'on se rapporte au nombre des vers. Dans le troisième acte, le rythme est maintenu : 3 + chœur + 2 + chœur + (3 + 2), avec 72 + 80 + (73) vers ; dans le quatrième, le rythme est bipartite (2 + 2) + (4 + 2) avec 91 et 90 vers pour chaque partie.

Tous ces parallélismes nous permettent d'affirmer sans crainte qu'il y avait un chœur qui se serait perdu et qu'il faudrait placer dans le troisième acte à l'endroit signalé par les manuscrits, c'est-à-dire devant l'*agôn*.

L'*exodos*, quant à lui, rassemble également 5 scènes constituant deux séquences. La première est occupée par un monologue avec les entrées de deux esclaves, de même qu'au début de la pièce. La seconde met en scène le châtiment de Socrate et de ses élèves avec l'incendie du Réfectoire.

Pour conclure, on pourrait dire que les *Nuées* suivent une structure très précise sur la base de séquences de trois et de deux scènes. Ce rythme est marqué dans le prologue et continue jusqu'à la fin de la pièce. Par ailleurs, les séquences se rassemblent selon leur thème, de telle façon que celles qui ont trois scènes développent généralement le thème de l'enseignement et ses conséquences. De ce point de vue, on ne peut affirmer que le *textus receptus* de cette comédie soit une nouvelle rédaction très remaniée de la première version des *Nuées*, du moins en ce qui concerne la structure scénique — ce qui s'accorde avec les conclusions de H. Erbse⁵⁰. Sur ce dernier point, il n'y a guère que l'absence d'un chœur avant l'*agôn* des deux Raisonnements qui se révèle significatif.

Enfin, ajoutons que la façon dont Aristophane signale les entrées et les sorties de ses personnages dans le texte est remarquablement soignée ; toutes les exceptions à cette règle ont leur justification.

50. *Art. cit.* (n. 5), p. 210 sq.

BIBLIOGRAPHIE

A. ÉDITIONS ET TRADUCTIONS :

- V. COULON, *Aristophane*, Paris, 1923-1930.
D. DEL CORNO, *Aristofane. Le nuvole*, Milan, 1996.
K. J. DOVER, *Aristophanes Clouds*, Oxford, 1968.
G. MASTROMARCO, *Aristofane*, Turin, 1983.
A. SOMMERSTEIN, *Aristophanes : Clouds*, Warminster, 1981.
W. J. M. STARKIE, *The Clouds of Aristophanes*, Londres, 1911 (Amsterdam, 1966).
P. THIERCY, *Aristophane. Théâtre complet*, Paris, 1997.
J. VAN LEEUWEN, *Aristophanis, Nubes*, Leyde, 1968.
A. WILLEMS, *Aristophane. Traduction avec des notes et commentaires critiques*, Paris-Bruxelles, 1919.

B. ÉTUDES :

- E. GARCÍA NOVO et I. RODRÍGUEZ ALFAGEME, éd., *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid, 1998.
M. IMHOF, *Bemerkungen zu den Prologen der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien*, Keller-Winterthur, 1957.
J. A. LÓPEZ FÉREZ éd., *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, 1998.
G. MASTROMARCO, *Introduzione a Aristofane*, Bari, 1994.
W. NESTLE, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödien*, Berlin, 1930.
H. J. NEWIGER, *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, 1975.
P. THIERCY, M. MENU, *Aristophane : la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994*, Bari, 1997.

Ignacio RODRÍGUEZ ALFAGEME