

Oser l'oeuvre
intégrale en LCA :

propositions
de parcours
pour *Les Nuées*
d'Aristophane



Niveau envisagé :
élèves de terminale.

Préalables :

le fonctionnement du
théâtre antique ;

un groupement de petits
extraits d'Euripide et de
Sophocle.



Axes de travail, jalons du parcours :

- les spécificités de l'ancienne comédie ;
- les ressorts du comique ;
- les valeurs de l'ancienne comédie ;
- la figure de Socrate.

Problématique orientant le parcours :

dans quelle mesure le texte des *Nuées* fait-il apparaître sa propre dimension théâtrale ?

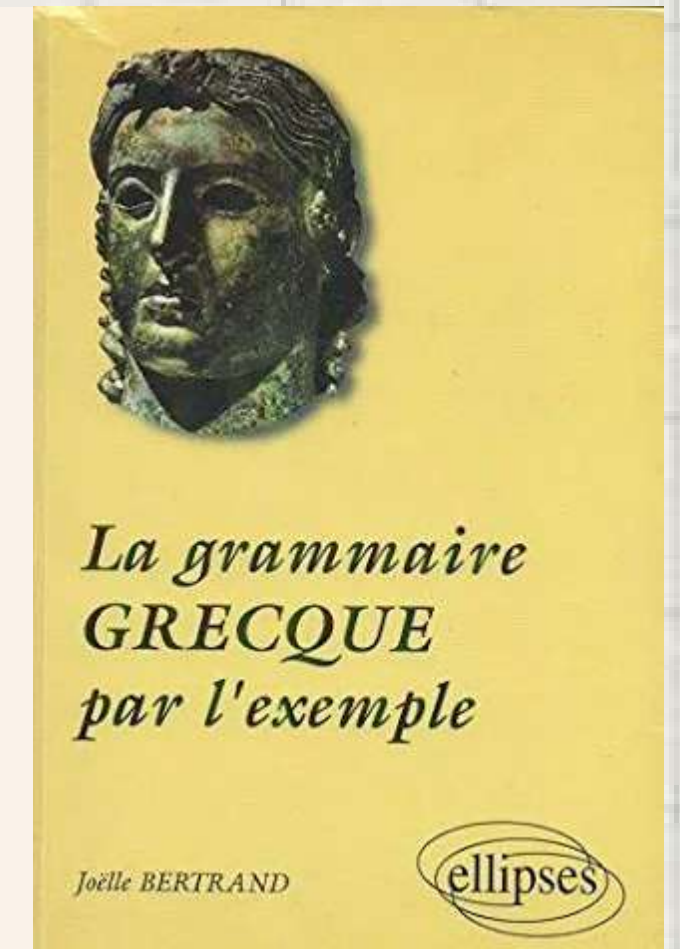


Apprentissages méthodologiques travaillés :

- développer la compréhension globale avant la traduction ;
- développer le repérage des indices énonciatifs, génériques, lexicaux et grammaticaux facilitant la formulation d'hypothèses et la construction du sens ;
- approfondir le travail de traduction ;
- éclairer le sens grec d'un texte et ses singularités par la comparaison de différentes traductions.

Points de langue :

- **morphologie** : morphologie des verbes en $-\mu\iota$; morphologie de l'impératif ; morphologie des démonstratifs ;
- **syntaxe** : expression de l'ordre et de la défense ; syntaxe du dialogue (questions / réponses) ; syntaxe des démonstratifs ;
- **vocabulaire** : vocabulaire du théâtre ; vocabulaire de la parole ; vocabulaire du corps, de l'espace et du mouvement.



■ À LA DÉCOUVERTE DES VERBES GRECS

Les verbes en -ω et en -μι

Les verbes en -μι sont une terre nouvelle pour vous, dont on vous a peut-être dit qu'elle était hérissée de difficultés. Pas du tout ! Les verbes en -μι sont les frères aînés (un peu plus âgés) des verbes en -ω, mais il n'y a aucune raison de ne pas les étudier ensemble, car leur conjugaison se rejoint très vite.

Ce qui fait leur différence

- Les verbes **thématiques** (dits verbes en -ω) intercalent une voyelle thématique alternante ε / ο entre le radical et la désinence, tandis que les verbes **athématiques** (dits verbes en -μι) ajoutent directement la désinence au radical.
- Les **désinences**, elles, sont en général les mêmes, sauf aux trois personnes du singulier (pour certains temps seulement).

Ce qui fait leur ressemblance

Ils se partagent tous en deux catégories :

- ceux dont le radical se termine par une **consonne** ou par les **semi-consonnes** (ou semi-voyelles) ι et υ (verbes non-contractes), comme λύ-ω : « je délie » et δείκνυ-μι : « je montre ». On les appellera « **verbes à radical consonantique** » ;
- ceux dont le radical se termine par une voyelle **ε, α, ou ο** (verbes contractes pour les verbes en -ω), comme δηλό-ω : « je montre » et δίδω-μι : « je donne ». On les appellera « **verbes à radical vocalique** ». On va donc vous présenter ensemble le présent actif et moyen-passif des verbes en -μι et des verbes en -ω, pour que vous puissiez saisir leurs ressemblances.

Le présent des verbes à radical consonantique

À l'actif

- Les désinences des verbes en -ω, se combinant avec la voyelle thématique, sont, pour l'actif : -ω, -εις, -ει, -ομεν, -ετε, -ουσι (< ο-ντι), -ετον (duel).
- Les désinences des verbes en -μι (sans voyelle thématique) sont, pour l'actif : -μι, *-σι, *τι, -μεν, -τε, -ασι (< -ντι), -τον (duel) ; les formes en -σι et -τι sont devenues -ς et -σι. Voici parallèlement le tableau des verbes modèles λύ-ω : « délier » et δείκνυ-μι : « montrer ». On a également ajouté le verbe irrégulier εἶμι : « être ».

1 ^{re} pers. sg.	2 ^e pers. sg.	3 ^e pers. sg.	1 ^{re} pers. pl.	2 ^e pers. pl.	3 ^e pers. pl.	duel (2 ^e / 3 ^e)
λύ-ω	λύ-εις	λύ-ει	λύ-ο-μεν	λύ-ε-τε	λύ-ουσι	λύ-ε-τον
δείκνυ-μι	δείκνυ-ς	δείκνυ-σι(ν)	δείκνυ-μεν	δείκνυ-τε	δεικνύ-ασι(ν)	δείκνυ-τον
εἶ-μί	εἶ	ἐσ-τί(ν)	ἐσ-μέν	ἐσ-τέ	εἶ-σί(ν)	ἐσ-τόν

- Infinitifs : λύ-ειν pour les verbes en -ω, δεικνύ-ναι, εἶ-ναι pour les verbes en -μι. Les infinitifs en -ναι sont toujours accentués sur l'avant-dernière syllabe.

Etapes du parcours de lecture

Extraits significatifs

VV. 1-41 : lecture du texte grec et comparaison de traductions (H. Van Daele, M.-J. Alfonsi, V.-H. Debidour);

recherche dans le texte grec des indices de spatialité et de mouvement, comparaison avec les didascalies introduites par nécessité dans les traductions françaises.

Mise en évidence d'une présence de la théâtralité au sein même du texte grec, lequel rend sensible sa propre dimension scénique, sa propre représentation.

Le passage est disponible sur Hélios pour une ou deux séances de grec interactif. On peut s'en inspirer entre autres pour des tâches d'appariement entre fragments grecs et traductions, et pour des traductions à trous que les élèves doivent compléter.

Les parabases

Première parabase : extraits tirés des vers 510-626 :

formulation d'hypothèses sur le fonctionnement de la parabase, à partir d'observations typographiques et d'un travail de repérage grammatical et lexical (marques d'adresses aux spectateurs, présence du champ lexical du théâtre, présence d'indications scéniques à même le texte).

Identification des fonctions de la parabase, et des premières caractéristiques de l'ancienne comédie.

Complément: seconde parabase, vv. 1114-1130 (le passage peut faire l'objet d'une lecture analytique).

Synthèse sur les fonctions de la parabase.

Un exemple d'*agôn*

Premier passage :

vv. 889-960: *proagôn* puis *agôn* des deux Raisonnements ; étude par comparaisons de traductions ; identification des ressorts de la dynamique du dialogue et des valeurs représentées par chacun des deux Raisonnements.

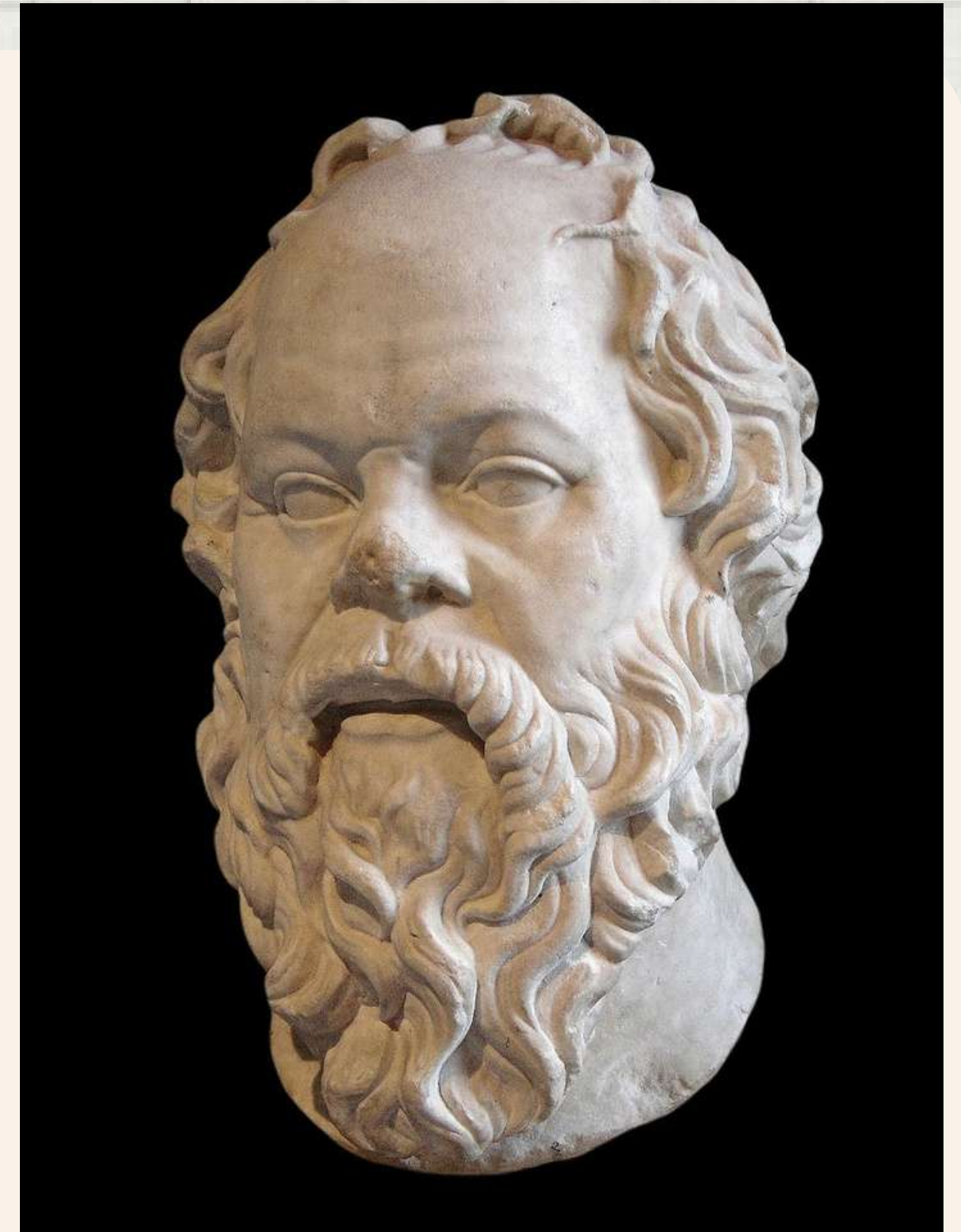
Deuxième passage :

extraits sélectionnés (hors passages saturés par le lexique du bas corporel) dans la suite de l'*agôn* entre les deux Raisonnements pour approfondir l'analyse et identifier les positions axiologiques et topiques présentes dans la pièce.

Figures de Socrate

Lecture comparée (groupement d'extraits) :

- le Socrate des *Nuées* ;
- le Socrate de l'*Apologie* (celle de Platon, 19 b-c) : “ce que vous avez vu dans la comédie d'Aristophane, un certain Socrate qu'on portait à travers la scène...”
- le Socrate du *Banquet* de Xénophon (VI, 6-9, Socrate et le Syracusain) ;
- l'Aristophane du *Banquet* de Platon (mythe prêté au poète, hoquet de 185d) et le portrait de Socrate par Alcibiade.



Au terme du parcours de lecture

Éléments de synthèse :

- les caractéristiques de la comédie ancienne (*orkhestra* comme espace de communication, impossibilité de “l’illusion dramatique”) ;
- positions axiologiques de l’ancienne comédie (ancienne vs nouvelle éducation, usage du langage) ;
- ressorts du comique : bas corporel, parodie du discours démonstratif, disqualification des personnages par l’excès qui les rend ridicule ;
- figure de Socrate : le personnage mêle sous ce nom des traits du Socrate historique réel, du Socrate platonicien, des traits propres aux sophistes et des conceptions appartenant aux philosophes présocratiques.

Aristophane contemporain

Dans son adaptation des *Nuées*, merveilleusement présentée comme « comédie contemporaine de 2500 ans », Jean-Christophe Barbaud avait choisi de représenter les deux Raisonnements, le Raisonnement tors et le Raisonnement juste, sous les traits d'experts. Il peut être fécond de s'interroger avec les élèves sur leurs choix possibles de représentation et de mises en scène pour figurer les deux Raisonnements (quels types sociaux mobiliser?).

Aristophane contemporain

Autre pièce d'Aristophane : Madeleine Louarn, dans son adaptation des *Oiseaux* (2012) avec l'atelier Catalyse, uniquement composé d'acteurs et d'actrices non valides, fait apparaître une dimension d'Aristophane très féconde : il y a chez Aristophane une puissance de renouvellement des corps scéniques et un questionnement sur nos conditions contemporaines de visibilité et de légitimité scéniques.

Prolongements et échos à travers le temps :

Selon toute évidence, Adam de la Halle et le théâtre arrageois du XIIIe siècle n'ont pas eu accès aux textes de l'ancienne comédie. Restent des points communs troublants (notamment dans le *Jeu de la Feuillée*), qui justifient le rapprochement :

- la mise en scène de personnes connues dans la cité de référence (Athènes / Arras),
- personnages à la fois scéniques et extra-scéniques,
- le rapport direct établi avec le public comme dans la parabase (le public intervenant lui-même comme personnage sous les traits de *li communs*),
- le commentaire méta-théâtral de l'action (ou de d'action) scénique.

Des exemples scéniques beaucoup plus récents, appartenant à la danse contemporaine, ont également témoigné d'une proximité avec l'ancienne comédie, au point de présenter des avatars de la parabase :

- chez Pina Bausch, dans *Masurca Fogo* (1998), Nazareth Panadero, dans une séquence nullement conclusive au cours de la pièce, descendait de la scène et allait saluer des gens dans les rangs du public ; elle effectuait proprement une action de παραβαίνειν, mais cet avatar de parabase était à la fois individuel et déceptif (Nazareth Panadero disait « au revoir » au moment où elle serrait la main de chaque personne, elle défaisait l'interaction dans le geste même de la nouer);
- on peut aussi considérer comme avatar d'une parabase individuelle et déceptive l'ἔγκωμιον délirant que Laurence Louppe improvisait dans *Dispositifs 3.1* d'Alain Buffard (2001), où elle mettait en crise sa propre légitimité de critique de danse.

Dans un exemple encore plus proche, comme *Seule comme Maria* (2025) de Marilou Aussilloux et Théo Askolovitch, l'adresse au public est le cadre qui sert de structure générale à la pièce. La dimension déceptive n'a assurément plus cours (et la réduction à l'individu est compliquée, brouillée par le jeu d'identification(s) sur lequel repose la pièce).

L'enquête se poursuit, qui cherche des exemples de continuité scénique collective et non déceptive, pour voir si des avatars de la parabase sont encore fertiles aujourd'hui.