

1001

Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux
et des Universités du Midi

QUATRIÈME SÉRIE

Commune aux Universités d'Aix, Bordeaux, Montpellier, Toulouse

XXIII^e ANNÉE

REVUE
DES
ÉTUDES ANCIENNES

Paraissant tous les trois mois

TOME III

N^o 2

Avril-Juin 1901

O. NAVARRE

De l'hypothèse d'un mannequin dans le
« Prométhée enchaîné » d'Eschyle

Bordeaux :

FERET & FILS, ÉDITEURS, 15, COURS DE L'INTENDANCE

Lyon : HENRI GEORG, 36-42, PASSAGE DE L'HÔTEL-DIEU

Marseille : PAUL RUAT, 54, RUE PARADIS | **Montpellier :** C. COULET, 5, GRAND'RUE

Toulouse : EDOUARD PRIVAT, 45, RUE DES TOURNEURS

Paris :

A. FONTEMOING, LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
4, RUE LE GOFF

Bibliothèque Maison de l'Orient



150104

DE L'HYPOTHÈSE D'UN MANNEQUIN

DANS LE

PROMÉTHÉE ENCHAINÉ D'ESCHYLE¹

Je crois à l'hypothèse du mannequin dans le *Prométhée* pour la même raison — « si parva licet componere magnis » — que la science moderne admet certaines lois de la physique : je veux dire, *parce que tout se passe conformément à cette hypothèse.*

∴

Essayons de prouver cela :

1. Si nous avons affaire à un mannequin, la victime sera condamnée à une immobilité absolue, dût-il s'ensuivre à l'occasion quelque invraisemblance.

Et, en effet, le rôle du Titan est entièrement passif. Vous n'y trouverez nulle part la moindre indication d'un mouvement quelconque : aucune allusion, par exemple, à un essai de résistance pendant la longue scène du supplice ; aucune allusion, dans la suite, à un mouvement de tête, qui serait pourtant bien naturel lorsque survient un visiteur². D'un bout

1. La présente note a été rédigée d'abord sous forme d'objection de détail à une étude générale de M. Maurice Croiset sur la mise en scène du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle : étude encore inédite, mais que l'auteur, avec une bonne grâce à laquelle je tiens à rendre hommage, a bien voulu me communiquer. La conclusion de ce travail, c'est que tous les effets scéniques du *Prométhée*, en apparence si compliqués et si difficiles, ont pu être réalisés avec les ressources ordinaires de la mécanique grecque du v^e siècle. J'accepte, pour ma part, pleinement cette conclusion, étayée d'une discussion aussi sagace que prudente. Sur un seul point je résiste : il s'agit du mannequin, que M. Croiset n'admet pas. J'y crois, au contraire, fermement, pour les raisons qu'on va lire.

2. Voyez, par exemple, les vers 114 et suivants, d'où il résulte que Prométhée entend l'approche des Océanides sans les voir.

à l'autre de la pièce, en un mot, le personnage — qu'on me passe l'expression — est « de bois ».

2. Si nous avons affaire à un mannequin, Prométhée sera contraint, dans toute scène où il y aura déjà deux acteurs parlants, à un mutisme absolu, aussi inexplicable parfois que son immobilité.

Et c'est ce qui arrive, en effet, dans la scène du supplice : le silence du patient ne va pas sans plusieurs graves invraisemblances. Je ne retiendrai ici que la plus criante : comment se fait-il que le Titan, au moment où on lui enfonce à grands coups de marteau un coin d'acier dans la poitrine, n'ait ni un gémissement ni une plainte ?¹ A la lecture on ne prend point garde à cela. Mais reportons-nous en esprit à la représentation : une pareille insensibilité, si en dehors de la nature et de la vérité, bien loin d'émouvoir, ne devait-elle pas être extrêmement choquante ? Elle ne peut donc, à mon avis, s'expliquer que par une nécessité technique.

1. Je dois signaler ici, parce qu'elle écarterait la difficulté, une interprétation personnelle de ces deux vers, proposée par M. Mondry Beaudouin (*Extraits d'Eschyle*, Paris, Garnier, 1896, p. 203, n. 5 et 6) : « Γνάθον, la mâchoire, par métaphore; le lien de fer se refermera sur la poitrine de Prométhée comme une mâchoire; σπήν est le coin qui doit l'assujettir... Στέρνων διαμπαξί: ces mots sont généralement traduits par « à travers la poitrine », comme si un coin était enfoncé dans la poitrine de Prométhée pour le clouer au rocher... De là suit l'interprétation de γνάθον par *pointe*, *dent*, ou autre mot analogue. Mais ce sont les liens de Prométhée, et non son corps même, qui sont cloués; son buste est fixé au roc de la même façon que ses autres membres, et l'on traduira : *en travers* de la poitrine. » Tout en reconnaissant ce qu'a d'ingénieux cette explication, je ne saurais m'y rallier. Elle a le tort, à mes yeux, de ne tenir compte que de ce passage, et d'être faite pour lui seul. Or, cet emploi figuré de γνάθος, ou de ses équivalents γένος, στόμα n'est pas isolé : il fait partie d'une série assez nombreuse qui l'éclaire et l'explique. Nous trouvons, en effet, cette métaphore appliquée chez Homère à une javeline (*Il.*, XV, 389), chez Sophocle à une hache et à une épée (*Elect.*, 196, 485; *Philoct.*, 1205; *Ajax*, 651), chez Euripide à une hache (*Cyclop.*, 395), chez Oppien à une hache, une épée, un hameçon (*Halieut.*, I, 68 et 354; 3, 539), etc. Cf. encore l'adjectif δίστομος = à deux tranchants (*Eurip.*, *Hél.*, 983, 1044; *Orest.*, 1303) et le substantif στόμιμα = tranchant. La variété de ces emplois correspond exactement aux fonctions diverses de la mâchoire. Comme organe qui sert à tailler, elle peut être comparée à toute arme tranchante, épée, hache, etc.; comme organe qui pénètre et qui s'enfonce dans les chairs, elle peut être comparée à la pointe d'une javeline ou d'un coin; comme organe qui accroche et retient, à un hameçon. Je ne vois pas qu'il y ait lieu d'interpréter ici autrement que dans le reste des exemples cités; et, en conséquence, je traduis par le mot « dent » qui conserve une partie de la métaphore grecque. Ce sens est, du reste, confirmé en quelque mesure par une peinture de vase archaïque, où l'on voit Prométhée empalé (Wecklein, édit. de *Prométhée*, 1893, note du vers 64) : le coin enfoncé dans la poitrine semble n'être qu'une variante atténuée et plus décente de ce détail réaliste.

Dira-t-on qu'un gémissement, un cri de la chair blessée eût démenti l'héroïque fermeté du personnage? Je ne le pense pas. Et tel n'a pu être le sentiment d'Eschyle qui, dans la scène finale, a mis dans la bouche du supplicié une involontaire exclamation de douleur : « Hélas! » (v. 980).

3. Si nous avons affaire à un mannequin, le poète pourra lui infliger à la lettre et dans toute son atrocité le supplice de Prométhée.

Et, en effet, Eschyle nous présente Prométhée debout (v. 32)¹, un coin d'acier lui est enfoncé à travers la poitrine (v. 64)², le rocher auquel il est cloué s'effondre dans les entrailles de la terre (v. 1016 sq.)³. Que ces effets aient été, à la rigueur, réalisables avec un acteur vivant, j'y consens, bien que je sois loin d'en être convaincu. Mais on ne peut nier du moins que, dans cette hypothèse, ils eussent été d'une extrême difficulté. Or, — et c'est là un point qui doit servir de *criterium* dans la discussion, — ils ne sont nullement nécessaires; je veux dire qu'aucun d'eux n'était imposé au poète par la tradition mythique ou par des raisons scéniques. Rien, par exemple, n'empêchait Eschyle de figurer Prométhée assis ou à demi couché⁴; le détail du coin enfoncé dans les chairs pouvait

1. Je demeure convaincu, quoi qu'on dise, que l'effort nécessaire pour rester debout et immobile, pendant une représentation qui durait de trois à quatre heures, est au-dessus des forces humaines. Je relève à ce propos dans les journaux le petit fait suivant, emprunté au compte rendu des funérailles de la reine d'Angleterre : « Ce qui frappe surtout, ce sont quatre grenadiers, quatre colosses qui montent la garde aux quatre coins du cercueil. Ils se tiennent comme des statues, dans l'immobilité la plus complète, et la fatigue résultant de cette position est telle qu'on est obligé de les relever toutes les heures. »

2. A la vérité, j'attache à ce détail beaucoup moins de portée qu'au précédent. Peut-être les Grecs connaissaient-ils dès cette époque les armes de théâtre « à lame rentrante », usitées à l'époque alexandrine (Achil. Tat., III, 20).

3. Il va de soi que le Titan ne doit pas disparaître lentement et doucement, comme, par exemple, le fantôme de Darius dans les *Perses*. Il faut qu'il soit précipité violemment, d'un seul coup, et avec lui tout ou partie du décor qui le supporte. — La difficulté serait bien plus grande encore si le chœur, ainsi que l'ont supposé la plupart des éditeurs, devait partager le sort de Prométhée. Mais il n'en est rien : c'est ce que prouve très élégamment M. Maurice Croiset en restituant au vers 1057 : μή φρένας ὑμῶν ἤθηώσῃ, son vrai sens. Par ces mots, Hermès prédit simplement aux Océanides qu'elles seront frappées d'une sorte de délire ou de démence passagère. Voyez dans Hérodote, V, 85, un phénomène tout pareil.

4. C'est la raison pour laquelle le rapprochement, que l'on a souvent fait, entre le *Prométhée* et les spectacles populaires de la *Passion* à Oberammergau, ne me paraît nullement concluant. Dans ceux-ci, le « tour de force » imposé à l'acteur est une

être omis sans inconvénient; et j'en dirai autant de l'effondrement final. Le poète, cependant, n'a eu recours à aucune de ces atténuations. Qu'en conclure? On se refusera sans doute à voir dans Eschyle un dramaturge maladroit, qui accumule inconsciemment dans sa pièce des difficultés de représentation presque insurmontables, ou, en tout cas, disproportionnées avec les effets qui en sortent. Mais une seule conclusion, en dehors de celle-là, reste possible: c'est que les difficultés dont il s'agit n'étaient qu'apparentes. Et ainsi nous sommes encore ramenés fatalement à l'hypothèse du mannequin.

4. Si nous avons affaire à un mannequin, il suffira pour jouer toute la pièce de deux acteurs.

Ce qui sera d'accord :

a) Avec la date de la représentation du *Prométhée*. — Cette représentation a eu lieu entre 472-466¹. En admettant même la date la plus basse, l'emploi d'un troisième acteur paraît contredit par le témoignage précis d'Aristote (καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλεῖθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤρχατο..., τρεῖς δὲ... Σοφοκλῆς. *Poét.*, IV, 16); car il n'est guère probable que Sophocle, qui fit jouer en 468 sa première pièce, ait débuté par une innovation si hardie.

b) Avec la contexture générale du drame. — Laissons, en effet, de côté la scène initiale, sur laquelle il y a discussion. Que sont toutes les autres? Rien qu'une série de dialogues à deux personnages. Le fait, j'en conviens, ne serait pas bien décisif, car cette manière de composer est celle qui domine

nécessité qui ne peut être éludée; le crucifiement est, en effet, une partie intégrante du drame sacré, sans laquelle ce drame ne saurait être conçu. Mais ce n'était point du tout le cas dans le *Prométhée*. Ici il suffit que le Titan soit solidement enchaîné; debout ou assis, peu importe.

1. Cette date de 466 est proposée par M. Maurice Croiset (*Mém. présentés par div. savants à l'Acad. des Inscriptions*, 1^{re} série X, 1893, p. 202 sq.). Wecklein, au contraire, incline à placer un peu plus haut la première représentation, peu de temps après 478 (édit. du *Prométhée*, 1893, *Einleit.*, p. 24 sq.). — Quant à l'opinion, développée par Bethe, d'après laquelle le *Prométhée*, sous sa forme actuelle, n'aurait pas été joué avant 428, je n'y puis voir, malgré toute l'ingénieuse érudition de l'auteur, qu'un paradoxe (*Proleg. zur Geschichte des Theaters im Alterth.*, 1896, chap. IX). Non pas que je méconnaisse maintes traces évidentes d'interpolations ou de suppressions; mais de là à croire, comme M. Bethe, à un bouleversement complet du texte, il y a un abîme.

encore dans l'*Orestie*¹, c'est-à-dire à une époque où il n'est pas douteux qu'Eschyle eût la ressource du troisième acteur. Mais ce qui me paraît beaucoup plus concluant, c'est la structure même de ces dialogues. Une brève comparaison avec l'*Agamemnon* et les *Choéphores* fera mieux comprendre ce que je veux dire. Dans ces deux pièces, pas plus que dans le *Prométhée*, il n'y a à proprement parler de dialogues à trois. N'empêche, cependant, que telle scène de l'*Agamemnon*, par exemple celle qui va du vers 855 au vers 974, implique le troisième acteur : il est bien vrai que nous n'y trouvons que deux interlocuteurs, Agamemnon et Clytemnestre, plus un personnage muet, qui est Cassandre ; mais, comme celle-ci parlera longuement un peu plus tard, et cela sans avoir pu dans l'intervalle quitter la scène², un titulaire spécial est absolument nécessaire pour ce rôle. De même, il y a dans les *Choéphores* au moins deux scènes qui exigent la présence simultanée des trois acteurs : d'abord le dialogue entre Oreste déguisé en Phocidien et Clytemnestre, car Électre y intervient par une tirade de quelques vers (687-695)³ ; puis la scène du meurtre, où nous voyons Oreste, Clytemnestre, un serviteur et Pylade, ces deux derniers joués par le même tragédien⁴. Par là on voit que l'introduction du tritagoniste, si elle n'a pas sensiblement modifié la manière de faire d'Eschyle, lui a permis cependant de s'y mouvoir avec plus de liberté et de souplesse. Rien de tel encore dans le *Prométhée*. C'est la même structure rudimentaire que dans les *Suppliantes*, les *Perses* et les *Sept* : le dialogue ne peut s'y renouveler qu'à la condition que l'un des deux interlocuteurs quitte la place. C'est ainsi qu'on voit Okéanos se retirer discrètement devant Io, et que celle-ci à son tour disparaît fort à propos pour permettre l'arrivée d'Hermès. Dans ce dernier cas, surtout, le secret dessein du poète me

1. Cette observation peut être généralisée. Même chez Sophocle et Euripide, il n'y a presque jamais de dialogues à trois, mais une série de dialogues à deux, où de temps à autre l'un des interlocuteurs est remplacé.

2. D'un bout à l'autre de son rôle, Cassandre reste, en effet, sur son char, en vue du public.

3. C'est contre toute vraisemblance que cette tirade a été quelquefois attribuée à Clytemnestre.

4. Le serviteur prononce une douzaine de vers, et Pylade trois seulement (875-884, 886, 900-902).

semble assez transparent. Purement fortuit est le motif qui explique la sortie d'Io : un accès de folie voyageuse l'a amenée, un nouvel accès subit la remporte. Il est clair qu'une circonstance de ce genre peut être placée à tel endroit qu'on voudra. Si le poète l'a réservée pour le moment où Hermès doit paraître, ne serait-ce pas qu'il lui fallait éviter la présence simultanée de trois acteurs?

5. Si nous avons affaire à un mannequin, il faudra ménager à l'un des deux acteurs de la première scène une sortie anticipée qui lui permette d'être présent dès le début de la suivante pour débiter le rôle de Prométhée.

Et, en effet, les deux acteurs parlants que nous voyons dans la première scène ne sortent pas en même temps. Héphaestos se retire dès le vers 81 (στέργωμεν), tandis que Kratos reste encore jusqu'au vers 87, sous le prétexte de lancer à la victime un dernier outrage. Ces six vers ont tout l'air d'avoir été mis là pour laisser à l'acteur qui faisait Héphaestos le temps de passer derrière le théâtre, puis de revenir, caché derrière le mannequin¹.

∴

A ces raisons qu'oppose-t-on?

L'un des savants qui se sont occupés le plus récemment de la question, M. Maurice Croiset, se demande si « l'immobilité absolue du supplicié, la rigidité de sa physionomie, la nullité de son regard dans les scènes les plus passionnées n'auraient pas détruit tout l'effet de la poésie »². Examinons donc ces griefs, un à un.

1. Ce n'est pas une objection sérieuse que de prétendre que la tirade de Kratos eût été trop courte pour cette substitution. Dans les *Choéphores*, l'acteur qui au vers 886 fait un serviteur reparaît treize vers plus bas, sous le masque et le costume de Pylade : or, la chose était beaucoup plus simple dans le *Prométhée*, puisque l'acteur n'a pas à revenir en scène, et que, restant désormais invisible, il n'est même pas tenu de changer de costume. De plus, il est fort probable que ces six vers étaient accompagnés, à la représentation, d'une mimique qui en prolongeait notablement la durée : on peut imaginer, par exemple, Kratos tournant, pendant qu'il les débite, autour du supplicié, et inspectant une dernière fois la solidité de ses chaînes. Enfin, il n'eût pas été naturel que Prométhée laissât échapper ses plaintes, dès que ses bourreaux ont tourné les talons : il doit attendre qu'ils soient déjà loin et hors de portée de la voix.

2. Dans le mémoire inédit, dont j'ai parlé plus haut. — Depuis, le même savant a bien voulu me signaler une autre difficulté : « Comment vous représentez-vous le

L'immobilité absolue du Titan me paraît surabondamment justifiée par les entraves qui lient étroitement au rocher *tous* ses membres : les poignets (v. 55), le haut des bras (60-61), la poitrine (65), les flancs (71) et les jambes (74). Dans ces conditions, la tête est la seule partie du corps qui reste libre. Même je ne serais pas éloigné de croire, si Eschyle a garrotté de la sorte la victime, c'était pour fournir dès le début au public une explication satisfaisante de son immobilité qui, sans cela, eût semblé choquante.

L'objection tirée de la *rigidité de la physionomie* nous arrêtera moins longtemps encore. On ne voit pas bien, en effet, quelle eût été, à ce point de vue particulier, la supériorité d'un acteur *masqué* sur le mannequin.

En ce qui concerne, enfin, la *nullité du regard*, il y a lieu de remarquer, d'abord, que le masque scénique ne laissait apercevoir de l'œil que la pupille, ou tout au plus l'iris, et que, d'autre part, à Athènes, le premier banc de la *cavea* était séparé de la scène par un intervalle de plus de vingt mètres. Il est permis dès lors de croire que, si l'éclat du regard était perceptible aux spectateurs, c'était dans une bien faible mesure¹.

début de la pièce? Faut-il admettre qu'Héphaestos et Kratos arrivent en portant le mannequin qui est Prométhée? Ou bien, si le mannequin est en place dès le commencement, son immobilité absolue n'est-elle pas choquante, au moins jusqu'au moment où on l'attache, c'est-à-dire jusqu'au vers 55? J'avoue que l'effet de cet homme de bois déposé contre le décor me paraît déplorable. — Cela est-il aussi juste que spirituel? Pour moi, je me représente Prométhée-mannequin non pas déposé à l'abandon dans un coin, mais solidement maintenu et gardé par Kratos et Bia, jusqu'au moment où commence le supplice (v. 55). Et il y avait plus d'une façon de dissimuler l'immobilité et la raideur naturelles de l'homme de bois : supposez-le, par exemple, couché à terre et ses bourreaux agenouillés à côté de lui, le public n'aura à peu près aucun moyen de reconnaître la supercherie. Reste à savoir si c'était là le spectacle qu'offrait le théâtre dès le début de l'action, ou si, au contraire, on voyait préalablement le cortège s'acheminer par l'un des couloirs de l'orchestre vers le milieu de la scène. Mais c'est ce qu'il est impossible de décider, tant que la question du rideau dans le théâtre du v^e siècle n'aura pas été tranchée. Si l'on admet dès le temps d'Eschyle l'usage du rideau (et par là j'entends un voile quelconque, disposé, non pas de façon permanente, mais exceptionnellement, et quand besoin était, pour cacher tout ou partie de la scène), il est clair que la première solution s'imposera : et dès lors plus de difficulté. Mais, même dans le cas contraire, je ne vois pas ce qu'a d'inacceptable l'entrée de Prométhée porté par ses bourreaux : peut-être était-il garrotté, ce qui eût expliqué qu'il ne marchât pas. (Voyez, au sujet du rideau, les recherches nouvelles de E. Bethe, *ouvr. cit.*, chap. X, et Dörpfel d-Reisch, *Das griech. Theater*, p. 253 sq.)

1. Voyez à ce sujet Paul Girard, *De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle* (extrait de la *Revue des Etudes grecques*, janv.-mars et juill.-déc. 1894, janv.-mars 1895), p. 82 et suiv.

Mais peut-être est-il superflu d'insister davantage sur ces critiques de détail¹. Mieux vaut, je crois, s'en prendre à une objection générale, qui les résume toutes. Le mannequin, déclare-t-on, est « invraisemblable », d'aucuns diraient même volontiers « ridicule » ou « absurde ». Il est assez malaisé de réfuter directement une objection qui est toute *subjective* et de pur sentiment. Toutefois, j'estime qu'il n'en subsistera rien, si nous prouvons que les mannequins ont été effectivement en usage sur d'autres théâtres, et même, à l'occasion, sur le théâtre grec. Or, en ce qui regarde le Moyen-Age, j'ai cité ailleurs deux exemples frappants de mannequins empruntés à nos anciens mystères : et on pourrait allonger facilement la liste². A Athènes même, n'est-il pas naturel de rapprocher des mannequins les *παρχορηγήματα*, ces figurants muets dont toute la fonction était de porter le masque d'un personnage dans les moments où l'acteur proprement dit était occupé par un autre rôle³? L'unique supériorité de ces comparses sur un simulacre affublé et masqué, c'est qu'ils se meuvent. Mais, dans un rôle comme celui de Prométhée, qui comporte l'immobilité, c'est une idée qui devait venir tout naturellement au poète que de substituer au figurant muet un mannequin. Du reste, il me paraît certain, même abstraction faite du *Prométhée*, que les mannequins n'ont pas été complètement ignorés du théâtre grec. En exprimant cette opinion, je pense surtout à ces scènes de meurtre, si fréquentes dans la tragédie, que l'ekkykléma apporte de l'intérieur sous les yeux du public. La plus instructive peut-être, au point de vue qui nous occupe, est celle de l'*Ajax*, où le héros apparaît sur l'ekkykléma au milieu des animaux qu'il a

1. Il convient, cependant, de dire un mot de la théorie, défendue encore par plusieurs savants, selon laquelle l'acteur se serait dissimulé non pas *derrière*, mais *dans* le mannequin. Cette idée m'a toujours paru saugrenue. Entre autres inconvénients qu'il serait trop long d'énumérer, elle a celui d'exiger de l'acteur, incarcéré dans cet étui, une fatigue au moins égale, sinon supérieure à celle que le mannequin était précisément fait pour lui épargner. Quant aux avantages, je n'en discerne aucun. — En réalité, la seule chose nécessaire, c'était que l'émission de la voix se fit à peu près au point où se trouvait le mannequin; et, pour cela, il suffisait que l'acteur se plaçât derrière celui-ci ou un peu à côté.

2. *Dionysos*, p. 216, n. 2.

3. Voyez Weil, *Études sur le drame antique*, p. 255. M. Weil s'y déclare partisan convaincu du mannequin.

immolés dans sa démente. Il est clair que ces cadavres n'étaient pas réels, mais représentés par des simulacres, en d'autres termes par des mannequins. Cela nous amène à penser qu'on figurait de même parfois certains des personnages qui apparaissent sur l'ekkykléma. Il était presque impossible de représenter autrement, par exemple, les tout petits enfants, ou encore certains cadavres affreusement mutilés, ou qui portaient encore dans leurs flancs l'instrument qui leur avait ôté la vie¹. L'usage, à peu près indiscutable, du mannequin dans ces cas particuliers nous autorise à le supposer dans nombre d'autres occasions².



En résumé, donc, la validité des raisons que nous avons données plus haut me paraît rester entière.

Revenons, cependant, en deux mots, sur celles-ci, pour les considérer non plus isolément, mais dans leur ensemble. Leur coexistence, en effet, est elle-même un nouveau et très important coefficient de probabilité, dont il convient de tenir compte. Je m'explique. Pour que l'hypothèse du mannequin dans le *Prométhée* soit possible, il faut, nous l'avons vu, le concours de plusieurs conditions matérielles très précises. Eh bien, je ne crois pas qu'une telle rencontre puisse être le jeu du hasard : elle révèle, si je ne me trompe, l'œuvre réfléchie d'une intelligence. Veut-on s'en convaincre? Qu'on essaie, comme je l'ai fait, de transporter l'hypothèse du

1. Dans *Ajax*, le héros a encore après sa mort l'épée enfoncée dans la poitrine : cela est dit à deux reprises (906, 1024). Et l'autre extrémité de l'épée est fichée en terre (906). Ces deux circonstances me paraissent nécessiter absolument un mannequin. De même, dans *Héraclès furieux*, un des fils d'Héraclès garde au flanc le trait qui l'a tué (979); un autre a eu la tête écrasée d'un coup de massue (994). — Bethe admet aussi le mannequin dans l'*Ajax* (*Prolegom.*, p. 127-129). Cf. encore Dörpfeld-Reisch, *Das griech. Theater*, p. 241.

2. M. Bethe discute, lui aussi, dans une note (*ouvr. cité*, p. 180, n. 1), l'hypothèse du mannequin et la rejette. Son argument le plus nouveau, c'est que dans le *Προμηθεὺς λόβμενος* le Titan reparait dans la même attitude, mais était délivré vers la fin de la pièce par Héraclès, ce qui suppose qu'on le voyait mettre pied à terre et marcher : chose évidemment impossible à un mannequin. Mais il y a là une assertion gratuite. Puisque, d'une pièce à l'autre, le lieu de l'action et la nature même du supplice changeaient (édit. Wecklein, *Eintleit.*, p. 22-23), il est clair que l'attitude du patient devait aussi être modifiée.

mannequin, je ne dis pas même à un rôle quelconque du théâtre grec, mais à un bout de rôle, on verra qu'il n'en est pas un, en dehors de celui de Prométhée, qui s'y prête peu ou prou. C'est là, à mes yeux, un fait extrêmement significatif : j'y vois la preuve que le personnage de Prométhée a été expressément conçu par Eschyle en vue du mannequin.

O. NAVARRE.

