



> Le lycée Chateaubriand

Yves Touchefeu : Enjeux et formes de la parole comique dans *La Paix* d'Aristophane.
Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 12 novembre 2002.

Mise en ligne le 9 décembre 2002.

Yves Touchefeu est professeur agrégé de lettres en classes préparatoires au lycée Gabriel Guist'hau de Nantes.

© : Yves Touchefeu.

Enjeux et formes de la parole comique dans *La Paix* d'Aristophane

En 421 avant Jésus-Christ, Aristophane invitait les Athéniens à *rire pour la paix*, avec cette pièce dont le titre grec est *Eirènè*. Ce mot, sans article, ne désigne pas seulement *l'idée ou le concept de paix*, mais devient ici le nom propre d'une déesse de théâtre qui s'appelle *Paix*, et qui est une femme infiniment séduisante...

Rappelons en trois mots l'argument de cette comédie.

Excédé de subir les malheurs de la guerre, le paysan athénien Trygée^[1] utilise les services d'un escarbot, d'un bousier, pour aller chercher au ciel la déesse Paix, dans le pays des dieux. Mais les dieux sont partis : excédés par le vacarme de cette guerre qui ravage la Grèce, ils ont cherché la tranquillité en gagnant les espaces du ciel les plus éloignés de la Terre. À son arrivée sur l'Olympe, Trygée constate que les dieux ont déménagé : ils ont laissé Hermès garder leurs petites affaires ; dans leur colère, ils ont résolu de réduire le monde grec en bouillie et ont enfermé la déesse Paix dans les profondeurs d'une grotte bien fermée.

Après avoir amadoué Hermès, Trygée parvient avec l'aide du chœur à sortir la déesse de sa caverne. Paix réapparaît ainsi, accompagnée de deux filles très

séduisantes, Trésor d'Été et Festivité. Trygée peut alors redescendre triomphalement sur terre avec ces trois déesses et célébrer avec le chœur le bonheur retrouvé.

À quoi tenait le plaisir des citoyens-spectateurs qui applaudirent cette comédie, en cette année 421 ? Deux mille cinq cents ans nous séparent de cette pièce, que nous rencontrons aujourd'hui non plus dans l'élan collectif d'un spectacle, mais essentiellement dans le rapport singulier que nous avons avec un texte écrit, et qui plus est traduit. Et si la traduction de Victor-Henri Debidour est particulièrement tonique, elle nous éloigne parfois de ce qui s'entend exactement dans le texte grec. Il n'est donc pas facile de bien comprendre la nature du rire appelé autrefois à Athènes par cette comédie.

Le risque premier est sans doute de sous-estimer le lien profond que cette pièce entretient non seulement avec l'actualité militaire et politique de l'année 421, mais avec la culture grecque. Une telle sous-estimation conduirait à appauvrir la force de cette pièce, et à ne plus entendre vraiment cette part de gravité qui vient pourtant se conjuguer à la truculence comique. Nous nous efforcerons donc de limiter ce risque, en resituant cette pièce dans son contexte et en nous mettant à l'écoute de certains des effets que laisse entendre le texte original en grec.

Le rire d'Aristophane est un rire courageux qui s'en prend avec une détermination passionnée à une guerre désastreuse. Après avoir pris la mesure de ce courage, nous verrons comment ce rire, loin d'être un rire marginal, joue très librement avec des valeurs fondamentales de la culture grecque : il invite les Athéniens à rire, non pas des travers de l'autre, mais bien d'eux-mêmes. En poursuivant cette exploration, nous chercherons enfin à entendre un peu ce qui est devenu presque inaudible pour nous, et qui pourtant était fondamental : ce jeu des rythmes à la fois très réglés et très variés qui coloraient la parole comique.

1. Une comédie lucide, qui récuse une guerre tragique

1. Les malheurs et les horreurs d'une vraie guerre

Ce rire est cerné par l'omniprésence catastrophique de la guerre, de cette guerre qui avait commencé en 431, qui opposait non seulement Sparte et Athènes, mais toutes les cités qui s'étaient rangées, plus ou moins volontairement, dans chacun de ces deux

camps. Cette guerre, qui devait durer presque trente ans, fut racontée et analysée par l'historien athénien Thucydide, qui en fut un acteur puis un témoin : « Ce fut, écrit-il, l'ébranlement le plus considérable qui ait remué le peuple grec, une partie des Barbares, et pour ainsi dire tout le genre humain[2]. »

Dès le début de cette guerre, se déclara alors une épidémie de choléra ou de typhus qui ravagea la cité. Elle tua en deux années environ un tiers des Athéniens. Un corps d'armée d'Athènes, fort de 4 000 citoyens-soldats, voit mourir en quarante jours 1 500 hommes. Et cette épidémie emporta Périclès qui était depuis quinze ans le premier des magistrats de la cité. La guerre commençait donc de façon désastreuse, et la cité s'enfonçait dans une crise sociale et morale très profonde que Thucydide évoque en ces termes : « Nul n'était plus retenu par la crainte des dieux, ni par les lois humaines ; on ne faisait pas plus de cas de la piété que de l'impiété[3]. »

Après la mort de Périclès, l'homme influent à Athènes était désormais le bouillant et belliqueux Cléon, « le plus violent des citoyens athéniens, mais aussi le plus écouté à l'assemblée » comme nous le dit encore Thucydide[4]. Cléon défendait le parti de la guerre avec un acharnement passionné et brutal. Il justifiait les violences les plus cruelles, comme en témoigne son attitude dans un épisode particulièrement grave de cette guerre. La ville de Mytilène, dans l'île de Lesbos, sur la côte ionienne, était une alliée d'Athènes, mais elle décida dès le début de la guerre de sortir de cette alliance. Sparte s'intéresse immédiatement à cette rébellion, mais Athènes fait intervenir un corps d'armée, qui arrête les chefs de cette révolte et les ramène comme prisonniers à Athènes. L'assemblée du peuple est convoquée pour décider des sanctions qu'il convient d'exercer pour punir l'île rebelle[5]. Cléon prend la parole pour demander qu'on fasse exécuter tous les hommes de l'île, et que toutes les femmes et tous les enfants soient vendus comme esclaves, et il obtient l'assentiment de l'assemblée qui vote pour cette résolution terrible. Une trière prend aussitôt la mer pour apporter au commandement des troupes athéniennes restées à Lesbos les ordres de l'assemblée. Le lendemain de ce vote, nous dit Thucydide, les Athéniens se disent qu'ils ont pris une décision trop lourde : une nouvelle assemblée est convoquée. Cléon reprend alors la parole pour confirmer la position qu'il avait déjà exposée la veille. Un autre orateur défend une position moins sauvage, qui finalement l'emporte difficilement.

Une seconde trière partit immédiatement et en toute hâte, espérant arriver à temps pour éviter l'horreur programmée : elle parvint à Lesbos alors que le stratège venait de

recevoir les ordres de la première trière et s'apprêtait à les mettre en œuvre. C'est donc la seconde décision qui fut appliquée : mille citoyens de Lesbos, désignés comme les premiers acteurs de la révolte, furent mis à mort, les remparts de la ville de Mytilène furent détruits, ses bateaux saisis, la terre de l'île divisée en trois mille lots attribués par tirage au sort à des citoyens athéniens. C'étaient des mesures très violentes. Celles préconisées par Cléon étaient pires encore : nous ne sommes pas là dans une guerre de théâtre. Cléon n'est pas un Matamore de comédie. C'est un homme politique redoutable, qui chercha à étouffer la voix d'Aristophane en le poursuivant en justice pour haute trahison dès ses débuts sur la scène comique[6].

En 425, Cléon réussit un coup d'éclat militaire en capturant un contingent de trois cents Spartiates sur l'île de Sphactérie, à côté de la ville de Pylos, à l'ouest du Péloponnèse. Ce succès exalta les passions à Athènes, et l'assemblée refusa plusieurs fois les propositions de paix que lui adressèrent les Spartiates, qui voulaient récupérer leurs soldats prisonniers.

Mais au début de l'année 422, ce démagogue belliciste mourut en Thrace, où il s'efforçait de reprendre une ville alliée d'Athènes, Amphipolis, tombée sous la domination du Spartiate Brasidas. Et Brasidas mourut dans ces mêmes affrontements. Cette double disparition affaiblissait le parti de la guerre dans les deux cités, les partisans de la paix parlaient avec plus de force et au printemps 421 était signée une trêve, prévue pour durer cinquante années. La représentation de notre pièce avait eu lieu lors des Grandes Dionysies de ce même printemps 421, peu avant la signature du traité.

2. Une guerre voulue par la cité

Cette guerre n'est pas imposée aux Athéniens par un pouvoir autoritaire : c'est l'assemblée du peuple qui décide de la guerre et de la paix, c'est elle qui contrôle toute la politique étrangère de la cité, qui accepte ou refuse les propositions de paix, qui signe les traités. Le public qui assiste à cette représentation de la pièce d'Aristophane, sur les gradins du théâtre de Dionysos adossé au flanc sud de l'Acropole, est pour l'essentiel identique à cette foule de citoyens qui se retrouve sur la colline de la Pnyx pour les séances habituelles de l'assemblée du peuple, *l'ecclésia* (qui se réunit régulièrement quarante fois par an).

La pièce d'Aristophane qui fut jouée en 425, *Les Acharniens*, joue remarquablement de cette interférence entre les gradins du théâtre et les travées de l'assemblée. Son prologue nous montre le personnage principal, le paysan Dicéopolis (*Justinet* dans la traduction de V.-H. Debidour), arrivant de bon matin à la séance de l'assemblée, sur la Pnyx, observant l'hémicycle et constatant qu'il n'y avait pas grand monde encore sur les gradins. Dicéopolis va essayer d'obtenir, sans y parvenir, que l'assemblée mette en délibération la question de la paix[7].

Dans l'assemblée, on délibère et on décide au sujet une guerre qui n'est que trop réelle. Au théâtre, cette guerre est transposée dans un univers comique, mais cette fantaisie dramaturgique ne cesse de parler aux citoyens de la vraie guerre dans laquelle ils sont tragiquement engagés. L'assemblée réunie sur les gradins du théâtre garde en elle une identité citoyenne. Hermès fait appel à cette identité civique lorsqu'il pose cette question en se faisant l'interprète de Paix : « Qui est-ce qui règne sur la tribune de l'Assemblée ? » — littéralement « sur la tribune de la Pnyx[8] ».

De multiples références sont faites à l'actualité de cette guerre, aux Spartiates capturés à Pylos, aux ambassadeurs envoyés alors par Sparte pour négocier la Paix et aux refus opposés par le peuple athénien. Paix a des reproches à faire aux Athéniens parce qu' « elle est venue de son propre mouvement, après l'affaire de Pylos, apporter un panier plein d'armistices » et qu'elle a été chassée « par trois fois de l'assemblée, par des votes à mains levées[9] ».

Aristophane parle ainsi aux Athéniens d'une vraie guerre, dévastatrice, dans laquelle ils se sont volontairement engagés, et qui pourrait cesser si tous les Grecs en avaient la détermination. Sans doute, précisément, toutes les cités ne sont-elles pas pareillement décidées à faire la paix. La pièce nous montre que les Mégariens, les Béotiens, les Argiens ne tirent pas avec entrain sur ces cordes qui doivent faire sortir Paix de l'ancre où elle est enfermée. Mais la comédie n'en appelle pas moins à l'effort général. En témoigne en particulier cette adresse solennelle :

Maintenant c'est le moment ou jamais, ô Grecs, de vous délivrer des drames et des combats,

en tirant de là celle qui est chère à tous, Paix [...]

allons, vous tous, paysans, commerçants, artisans,

travailleurs, immigrés, étrangers,

insulaire... venez ici, gens de tous les peuples !^[10]

Cette exhortation lancée par Lavendage est prolongée par le coryphée qui invite les choreutes à entrer en scène en s'écriant : « Par ici, vous tous, ... empruntez pleins d'ardeur la voie qui mène au salut ! À la rescousse, Panhellènes, c'est l'occasion ou jamais !^[11] »

Pour évoquer ainsi avec évidence la réalité politique la plus immédiate, cette comédie n'en conduisait pas moins les spectateurs grecs dans un univers de fantaisie, propre à les séduire et à les amuser. Les citoyens se réjouissaient alors non pas en oubliant la guerre, mais en voyant comment elle était transfigurée par la féerie du théâtre.

3. La guerre comique

1. Des transpositions métaphoriques théâtralement efficaces

Aristophane a une image très forte et même saisissante pour montrer la gravité de cette guerre que les Grecs se livrent à eux-mêmes : Polémos^[12] arrive avec son énorme mortier et se prépare à y broyer les cités grecques, pour une sinistre cuisine. Il attend qu'on lui apporte le bon pilon pour écraser poireaux spartiates (en grec *prasia*, comme ce port de Laconie qui s'appelle *Prasiai*), ail de Mégare, fromage de Sicile (la Sicile, ou Grande Grèce, a été colonisée par les cités grecques à partir du milieu du septième siècle avant Jésus-Christ) et miel athénien^[13]. Tumulte, le serviteur de Polémos, court chercher un pilon chez les Athéniens (mais le pilon est perdu, Cléon est mort) puis chez les Spartiates (qui eux aussi ont perdu leur pilon, Brasidas). L'image est aussi simple que dramaturgiquement *parlante*.

Les dieux se sont retirés au plus haut du ciel pour ne plus subir le spectacle désolant de la guerre qui déchire les Grecs. Polémos a enfermé Paix au fond d'une grotte. L'effort que doivent faire toutes les cités grecques pour en finir avec la guerre est théâtralement traduit par cette corde sur laquelle les choreutes vont tirer d'un commun effort pour faire sortir la déesse de sa prison souterraine.

2. L'évocation sarcastique de Lamakhos (Vatenguerre) et de Cléon

Dans la traduction de notre édition Folio, Lavendage tout occupé à tirer sur la corde,

bouscule un tire-au-flanc en lui disant : « Espèce de Vatenguerre, ! tu triches ! tu t'assieds dans les jambes des gens. On n'a rien à faire de toi mon bonhomme, avec ta gueule à faire peur[14]. » La didascalie « en bousculant un tire-au-flanc » constitue un ajout du traducteur et relève d'une interprétation que l'on peut trouver réductrice. Pascal Thiery indique dans sa propre traduction que Trygée se tourne « vers les places d'honneur du théâtre » en disant : « Hé Lamakhos ! Ce n'est pas bien de nous gêner en restant assis là[15]. » C'est une version plus forte et plus juste. Lamakhos en effet est un homme politique qui va prendre des responsabilités dans la conduite de cette guerre, et qui a contre lui de porter un nom où l'on entend le mot « makhè » qui signifie « la bataille ». Et l'acteur vient interpeller en effet ce spectateur particulier qui est assis dans les premiers rangs, parmi ceux qu'on pourrait appeler les *officiels*. Cette interpellation insolente qui efface la limite entre la scène et les gradins vient brusquement happer un notable pour le projeter dans l'espace comique. Lamakhos avait déjà été brocardé dans une scène des *Acharniens*[16]. Aristophane s'amuse à faire intervenir le fils de ce Vatenguerre à la fin de notre pièce : l'enfant ne sait chanter que des chansons guerrières[17].

Comme dans ses pièces précédentes, Aristophane fait de Cléon une cible de premier ordre et lance contre lui des dénonciations cinglantes, et en même temps amusantes dans leur verve métaphorique. Cléon est celui « qui mettait la Grèce en bouillie[18] », ce « triple chien qui est aux enfers » ne doit pas empêcher de sortir la déesse de sa prison[19]. C'est à Cléon que fait penser le bousier « avec la façon éhontée dont cet animal se nourrit d'ordure[20] ». Quand Hermès explique à qui revient la responsabilité de cette guerre désolante et désigne alors « le marchand de cuir », Lavendange l'interrompt en ces termes :

Chut ! chut, Hermès, mon maître ! Ne dis pas son nom ! Laisse cet individu croupir où il est. Il n'est plus à nous, ce type-là, il est à toi. Ainsi, tout ce que tu diras sur son compte

*quel chenapan il fut de son vivant,
quel délateur et quelle grande gueule
quelle baratte à brasser la pagaille
et tout et tout... »[21]*

Plus loin, dans le moment très particulier que constitue la *parabase* (l'*intermède* selon la traduction de Victor-Henri Debidour), le coryphée, parlant au nom du dramaturge, se livre à un tableau joyeusement insultant :

Avant tout, je m'attaque au Croquetoutcro lui-même, avec ses crocs acérés, avec ses prunelles qui si effroyablement étincelaient d'œillades putassières : autour de sa tête faisaient cercle cent têtes lécheuses de satanés flagorneurs ; il avait la voix d'un torrent qui n'a jamais répandu que la mort ; la puanteur d'un phoque, les couillons crasseux d'un loup-garou et le cul d'un chameau. Tel était le monstre[22]. »

Le défunt démagogue se trouve dépeint ici en des termes qui rappellent, dans un registre volontairement plus grossier, la description que le poète Hésiode (VIII^e siècle avant Jésus-Christ) avait donnée d'un monstre terrifiant, Typhée, qui menaçait de détruire l'univers. Voici cette description qui s'inscrivait, elle, dans un registre épique :

De ces épaules sortaient cent têtes de serpent, d'effroyable dragon, dardant des langues noirâtres ; et des yeux éclairant ces prodigieuses têtes jaillissait, par-dessous les sourcils, une lueur de feu ; et des voix s'élevaient de ces têtes terribles, faisant entendre mille accents d'une indicible horreur. Tantôt, c'étaient des sons que les dieux seuls comprennent ; tantôt la voix d'un taureau mugissant, bête altièrre, à la fougue indomptable, tantôt celle d'un lion au cœur sans merci ; tantôt des cris pareils à ceux des jeunes chiens, étonnants à ouïr ; tantôt un sifflement, que prolongeait l'écho des hautes montagnes[23]. »

D'Hésiode à Aristophane, la dégradation violente des comparaisons animalières crée un effet réjouissant pour les spectateurs, et très violemment agressif à l'encontre de Cléon.

3. La célébration des paysans et l'appel récurrent au retour à la campagne

La pièce donne un rôle décisif aux paysans, aux *géorgoi*, dans la libération de la paix. C'est lorsque seuls les paysans tirent sur la corde, d'un commun accord, que l'opération devient efficace : « Allons les gars, allons-y tout seuls, nous autres les paysans ! », « Ma foi, ce sont les paysans qui enlèvent le morceau, et personne d'autre[24] ». C'est aux « très sages paysans » que s'adresse Hermès pour expliquer les raisons de la guerre[25]. Et à la fin de la pièce, se prépare une grande fête qui doit célébrer le retour de tous ces paysans à leur ferme.

« Retrouvons nos champs ! » L'expression *es agron* (ou *es ton agron*) — *vers la terre !*, comme sa variante au pluriel *es agrous* (ou *es tous agrous*) — *à nos champs !*, s'entend une dizaine de fois dans la pièce[26]. Toute la seconde partie de la pièce est consacrée aux festivités qui préparent un grand retour aux champs. *L'exodos*, le finale de la pièce, prend la forme d'un défilé qui se met en marche pour retrouver ces champs si fréquemment évoqués.

Cette célébration de la vie à la campagne doit-elle être interprétée comme le rêve

utopique d'un grand retour à la mère Nature ? Pas du tout. Ce jeu théâtral traduisait une aspiration très concrète de ces citoyens athéniens qui pour beaucoup étaient des paysans que la guerre avaient chassés de leurs fermes.

Avant la guerre du Péloponnèse, nous dit Thucydide, « la plupart des Athéniens vivaient aux champs[27] ». Mais dès le début de cette guerre, les Spartiates lancèrent des incursions contre le territoire athénien. Il devint impossible à ces paysans de vivre normalement dans leurs fermes. Périclès expliqua à ses concitoyens que la force d'Athènes était sur mer, et non sur terre. Athènes gagnerait la guerre grâce à ses trières, mais elle ne pouvait pas l'emporter sur les forces terrestres des Spartiates et ne pouvait donc pas défendre les campagnes. Périclès invita ainsi les paysans à quitter leurs terres, avec leurs biens et leurs animaux, pour se mettre à l'abri des menaces spartiates. Il y eut alors un véritable exode qui amena des milliers de paysans à se réfugier dans l'île d'Eubée, au nord-ouest de l'Attique, ou bien, pour un plus grand nombre, dans l'espace urbain. Ces réfugiés vécurent dans des conditions précaires et insalubres, beaucoup s'entassèrent dans la bande de terre délimitée par les deux longs murs, qui reliaient Athènes à son port, le Pirée. Dans notre pièce, Hermès évoque ce moment où « le peuple travailleur des champs » se trouva « entassé dans les villes[28] » — telle est du moins la traduction de Victor-Henri Debidour, mais le texte grec, où on lit exactement : *entassé ici*, évoque précisément cet exode qui conduisit tant de paysans à s'entasser dans les murs d'Athènes. Cette concentration chaotique fut l'une des causes expliquant la propagation désastreuse de la peste.

Dans la didascalie de présentation générale ajoutée par Victor-Henri Debidour à l'ouverture de la pièce, nous lisons que « la scène représente la ferme de Lavendange ». C'est une interprétation injustifiée, et même fautive. Rien dans le texte grec ne vient en effet nous dire que Lavendange serait encore en situation de travailler sa terre, et de vivre dans sa ferme. Nous l'entendons dire au contraire qu'il veut retrouver ses champs, des champs qu'il a donc perdus. Sa parole est celle d'un paysan victime de la guerre et, comme tant d'autres, arraché à la vie qu'il avait autrefois. C'est ce que nous l'entendons exprimer dans ce chant où il célèbre Paix avec émotion :

*Oui, souvenez-vous les gars,
la belle vie qu'on menait,
Grâce à Elle, dans le temps !
vous savez, les pains de fruits,
les figes fraîches, les myrtes,*

*le jus sucré de nos treilles,
et le coin des violettes,
près du puits, et les olives !
O nostalgie !... aujourd'hui
que ces joies nous sont rendues,
acclamez notre déesse[29]. »*

Cette nostalgie n'était pas l'expression d'une rêverie intemporelle. Elle renvoyait à des drames très concrets. Les jeux du théâtre invitaient les Athéniens à rire, mais dans ce miroir comique, les spectateurs retrouvaient des images qui les touchaient très directement, des images qui ne cessaient de les renvoyer à eux-mêmes.

II. Une comédie qui joue insolemment avec l'identité grecque

Dans le miroir comique qui lui était présenté, la cité retrouvait ses croyances et ses mythes et s'amusait de les voir insolemment déformés par l'invention libre du dramaturge. Dans notre pièce, nous pouvons reconnaître la présence d'Homère et d'Ésope, nous voyons la comédie jouer avec la tragédie en se moquant d'Euripide, nous la voyons même s'amuser de l'image que les Athéniens se faisaient de leurs dieux. Les Athéniens avaient donc cette capacité précieuse de rire d'eux-mêmes et d'un patrimoine culturel et religieux que par ailleurs ils respectaient profondément. Loin d'être un rire destructeur, ce rire comique révèle une étonnante liberté d'esprit.

1. Homère et Ésope[30]

Dans la mémoire de toute la Grèce, les poèmes homériques occupent une place d'excellence. À Athènes même, *l'Illiade* et *l'Odyssée* sont reconnus et célébrés comme des poèmes *fondateurs*. Dans notre pièce, Homère se trouve convoqué dans l'affrontement opposant Trygée à un diseur d'oracles illuminé et un peu escroc, Sacripan (en grec *Hiéroclès*, littéralement *Gloire sacrée* — d'où le choix par V.-H. Debidour de ce nom de *Sacripan*, qui commence par faire entendre le mot *sacré*, mais finit comiquement). Sacripan cherche à bloquer la réconciliation générale tout en voulant sa part des viandes découpées lors du sacrifice. Il parle de façon sentencieuse et sa parole est comiquement solennisée par l'emploi d'un rythme spécifique, comme nous le verrons dans la suite de ce parcours. Trygée répond en citant « un tel bel oracle composé par Homère » :

*Écartant les nuées farouches de la guerre,
Ils surent préférer la Paix, et l'instaurèrent,*

*avec un sacrifice ; après quoi, une fois
les gigots consumés, et mangés les viscères,
ils firent, coupe en main, une libation ;
c'est moi qui les guidais, mais au diseur d'oracles
nul ne faisait cadeau d'un rutilant hanap*[31].

Comme on peut s'en douter, ce passage est trop bien adapté à la situation pour être tout à fait homérique ! Trygée livre ici un pastiche homérique (la traduction ne peut pas faire entendre les spécificités de la langue homérique qui viennent ici colorer la parole de Trygée, mais le pastiche est très réussi). Les Athéniens entendaient très clairement que c'était là du *faux Homère* !

En revanche, deux vers plus loin, c'est une exacte citation homérique qu'ils pouvaient reconnaître :

*Sans parenté, sans loi, sans foyer est celui
Qui se plaît aux horreurs de la guerre intestine*[32].

C'était là une référence très connue des Grecs (et qui sera souvent citée dans la littérature antique ultérieure), qui nous reconduit à l'un des moments forts de *l'Illiade*. Rappelons-en le contexte : l'armée grecque qui cherche à s'emparer de la ville de Troie connaît de cruels revers ; ces échecs meurtriers sont liés à l'absence d'Achille, qui s'est retiré du combat après s'être senti humilié par Agamemnon, le premier des chefs grecs ; le sage Nestor estime que cette désastreuse querelle doit cesser ; et il s'apprête à dire à Agamemnon qu'il convient de faire un geste d'apaisement envers Achille, et de le prier de revenir au combat au premier rang des Grecs ; c'est alors que Nestor prononçait ces paroles qui sont devenues proverbiales[33]. Ces paroles de sagesse prononcées dans une situation pathétique sont adressées dans notre pièce à un diseur d'oracle ridicule : le comique tient à l'incongruité de cette application. Les mots de l'épopée sont trop grands pour la confrontation comique qui vient les convoquer.

Nous étions là dans les derniers moments de la pièce. Dès l'ouverture de la comédie, nous avons rencontré une autre référence, elle aussi très profonde dans la culture grecque. Trygée expliquait en effet pourquoi il avait choisi cette surprenante monture en rappelant la fable d'Ésope intitulée « L'Aigle et l'escarbot ». Ésope est comme un nom légendaire en Grèce ancienne, on lui attache un corpus de fables très populaires. Écoutons Trygée justifier son idée : « Dans les fables d'Ésope, j'en ai eu la révélation : de tous les volatiles, c'est le seul qui soit parvenu chez les dieux [...]. Il y est monté aux temps jadis, par haine de l'aigle : il lui a culbuté ses œufs par représailles[34]. » Ce récit

très elliptique paraîtra peu explicite au lecteur d'aujourd'hui, mais c'est parce que cette histoire était très connue des spectateurs que Trygée pouvait l'évoquer de façon si condensée.

Voici le texte de la fable ésopique :

Un aigle poursuivait un lièvre. N'ayant vu personne qui pût venir à son secours, à l'exception d'un escarbot que le hasard avait mis sur sa route, le lièvre lui demanda la protection du suppliant. Après l'avoir rassuré, l'escarbot, voyant approcher l'aigle, exhorta celui-ci à ne pas lui arracher son suppliant. Mais l'aigle n'eut que dédain pour sa petitesse, et dévora le lièvre sous les yeux du scarabée. Dès lors, plein de rancune, celui-ci ne cessa d'épier les lieux où l'aigle établissait son aire ; et dès que l'aigle y avait pondu, l'escarbot s'élevait jusque-là, faisait rouler ses œufs et les brisait. Enfin, l'aigle, chassé de partout, chercha refuge auprès de Zeus, à qui cet oiseau est consacré, et lui demanda de lui concéder un lieu sûr pour sa couvée. Zeus lui accorda de pondre dans son giron. Mais l'escarbot veillait : il roula une boulette de crotte, prit son essor et la laissa choir. Alors Zeus, pour secouer la crotte, se leva d'un bond sans plus songer aux œufs, qu'il renversa. C'est depuis ce temps-là, dit-on, que les aigles ne nichent pas pendant la saison des escarbots.

La fable enseigne à ne mépriser personne, et à songer que nul n'est démuné au point de ne pouvoir un jour se venger d'un outrage[35]. »

Cette fable, qui n'est pourtant pas des plus simples, était présente dans la mémoire collective. Aristophane ne raconte pas vraiment l'histoire : il invite les spectateurs à retrouver leurs souvenirs. Il récupère, si l'on peut dire, cette crotte irrévérencieuse lâchée par l'escarbot sur la personne de Zeus, et il orchestre autour d'elle l'ouverture de notre pièce, avec une fantaisie joyeusement scatologique.

2. La tragédie parodiée

Dans l'organisation même du concours tragique, lors des grandes Dionysies, la comédie trouve sa place à proximité immédiate de la tragédie. En temps de paix, trois journées de cette grande fête civique semblaient être consacrées aux tragédies. Trois dramaturges présentaient chacun une trilogie tragique, c'est-à-dire un ensemble de trois tragédies, suivies d'un drame satyrique. La dernière journée était celle des cinq comédies. À partir de 431, date du début de la guerre du Péloponnèse, le concours fut resserré sur trois journées, le matin était consacré à la trilogie tragique et au drame satyrique ; une comédie était représentée l'après-midi. Cette seconde organisation est évoquée dans des propos adressés aux spectateurs par le coryphée, dans une autre pièce d'Aristophane, *Les Oiseaux* :

Rien de mieux, rien de plus charmant que d'avoir des ailes qui vous poussent sur le dos ! Tenez, vous autres les spectateurs, imaginez qu'un de vous ait des ailes ! Il avait faim, les chants de tragédie l'assommaient, il aurait pris son vol, celui-là, il serait rentré chez lui déjeuner — et puis, bien repu, de revoler se poser parmi nous ![36]

Aristophane s'est amusé à plusieurs reprises à dire que ces pièces étaient des *trygédies* (on retrouve la radical qui donne le nom de *Trygée*) : il suffirait ainsi de changer une lettre pour passer de la tragédie à la *trygédie* (le même effet se lit dans les mots grecs, *tragôdia*, *trugôdia*). C'est dire qu'en quittant le monde de la tragédie pour celui de la comédie, on entre dans un espace qui serait tragico-vinicole : la tragédie y perd sa solennité pathétique et se met à tituber joyeusement. Et ces spectateurs s'amusaient l'après-midi de retrouver dans le miroir comique ces motifs et ces récits tragiques qu'ils avaient écoutés le matin avec gravité et émotion.

Dès son ouverture, notre comédie s'amuse à parodier et à détourner de grands sujets mythologiques traités sur la scène tragique par Euripide. Venant après Eschyle et Sophocle, Euripide était né une trentaine d'années avant Aristophane. Comme il l'avait déjà fait avec beaucoup d'insistance dans une comédie précédente, *Les Archarniens*, et comme il le fera souvent ensuite, Aristophane se plaît à railler le théâtre d'Euripide.

La petite fille de Trygée demande ainsi à son père : « N'aurais-tu point dû alors harnacher un Pégase ailé, afin d'apparaître aux dieux sous un jour plus tragique ? »[37] Ce Pégase ailé apparaissait dans une pièce d'Euripide, *Bellérophon* (fils de Poséidon, Bellérophon, grisé par l'ambition, voulut gagner avec Pégase la demeure de Zeus. Le roi des dieux envoya un taon piquer le cheval ailé, qui désarçonna son cavalier. Bellérophon tomba, et définitivement estropié, devint un mendiant boiteux). C'est à la fin pitoyable de Bellérophon que fait allusion cette réplique : « Prends bien garde de ne pas chavirer et dégringoler de là... du coup du serais boiteux, tu fournirais à Euripide un sujet et tu deviendrais une tragédie[38]. » Comiquement juché sur son scarabée géant, suspendu en l'air grâce à la grue manœuvrée par le machiniste, interpellant sa monture par ces encouragements : « Allons, mon Pégase, en route ! », Trygée entraîne dans la dérision comique la fable mythologique et la gravité pathétique de la tragédie. Il arrive ainsi au logis de Zeus : et ce sont les dieux eux-mêmes qui vont se trouver frappés par la souveraine insolence de la comédie.

3. Les dieux et le sacré au miroir de la comédie

Le départ des dieux vers des lointains plus tranquilles, l'arrivée de Trygée dans le ciel, son dialogue avec Hermès, l'enfermement de Paix par l'ordre de Zeus : autant de données premières dans la fable de notre pièce, qui montrent que les dieux deviennent des personnages de comédie, tout naturellement si l'on peut dire (pour souligner combien cette liberté est culturellement déterminée : les Grecs peuvent jouer avec leur sacré).

On examinera particulièrement trois figures de cette remarquable liberté : la gloutonnerie d'Hermès, le scarabée-kantharos, et le retour sur terre de la déesse Paix.

1. La gloutonnerie d'Hermès

Dieu des passages, dieu de la médiation entre les hommes et les divinités, Hermès veille aussi à l'articulation entre le domaine privé et l'espace public. Ces fonctions qui lui sont traditionnellement dévolues se retrouvent bien dans notre comédie. Excédés par les jérémiades des cités grecques, les dieux se sont réfugiés au plus haut de la voûte céleste ; ils ont laissé Hermès garder leurs petites affaires, et surveiller la grotte où Paix est enfermée.

Aristophane nous montre ici un Hermès *gourmand* : le dieu qui accueillait Trygée avec une agressivité méprisante devient immédiatement très complaisant à partir du moment où Trygée lui offre quelques morceaux de viandes. Là encore, le poète comique puise son inspiration dans la tradition grecque. Cette image d'un Hermès glouton apparaît déjà en effet dans un *Hymne à Hermès*, écrit au VII^e ou VI^e siècle avant J.-C. dans une langue fidèle à la langue homérique, et qui raconte longuement l'enfance du dieu. Dès ses premiers vers, l'Hymne présente le dieu né de la nymphe Maia comme « un fils astucieux et subtil : le brigand, le ravisseur de troupeaux, le maître des rêves, le guetteur de la nuit, le rôdeur des portes de cités^[39] ». À peine sorti de son berceau, l'enfant se met en quête des vaches d'Apollon. « Pris d'une soudaine envie de viande savoureuse », il va se mettre aux aguets, méditant « une ruse subtile, comme l'esprit des voleurs habiles quand vient l'heure où, sur la terre, s'étendent les ombres de la nuit ». Et il vole les vaches d'Apollon (en forçant les bêtes à marcher à reculons pour laisser des traces trompeuses). Ce rapt une fois accompli, il tue deux génisses, fait cuire les viandes sur un grand feu et dispose les parts odorantes selon les rituels sacrificiels. Oubliant en quelque sorte que les dieux immortels ne mangent pas ce que mangent les hommes (il leur suffit de se délecter en buvant la liqueur d'immortalité, l'ambrosie), Hermès « eut envie de goûter aux viandes consacrées ; leur parfum délicieux, tout Immortel qu'il fût, excitait son appétit. Mais, malgré sa convoitise, il ne put se résoudre,

dans son cœur généreux, à les porter à sa bouche divine ».

Après avoir facilement amadoué le dieu en flattant sa légendaire gourmandise, Trygée, soutenu par le chœur, lui propose de lui consacrer toutes les grandes fêtes de toutes les cités, et d'en faire le premier de tous les dieux. Devant ces promesses flatteuses (et devant cette coupe d'or que Trygée lui offre judicieusement pour faire bonne mesure), Hermès se découvre prêt à trahir la mission que Zeus lui avait confiée.

Dieu gourmand, dieu rusé, un peu tortueux, un peu voleur, Hermès avait de quoi plaire au poète comique ! Aristophane puisait bien dans la tradition même pour livrer cette caricature amusante qui laisse reconnaître la figure originale en même temps qu'elle la déforme.

2. Le scarabée-kantharos

Ce scarabée se trouve d'emblée mis en relation avec Zeus, par la fable d'Ésope qui semble expliquer sa présence dans notre comédie. Cette mise en relation est insolente : les Grecs s'amusaient de ce rapprochement grotesque entre le premier des dieux et l'insecte « merdophage[40] ». Et Aristophane n'hésite pas à tirer tout le parti qu'il peut de cette incongruité. Écoutons un instant le texte grec : Aristophane nous dit que le bousier a dû arriver sur terre en étant lâché par *Dios skataibatou*. On peut entendre ici *Dios kataibatou* ou bien *Dios skataibatou* : il suffit de déplacer d'un souffle la liaison entre les deux mots. L'expression *Dios kataibatou* signifie *Zeus qui lance la foudre*. Mais si nous entendons *Dios skataibatou*, Zeus n'est plus *lanceur de foudre*, il est *lanceur d'excrément* : la désignation formulaire s'est renversée dans la *scatologie*[41].

Ce bousier nous tire du côté de ce que l'on pourrait appeler avec le critique Mikhaïl Bakhtine, *le bas-corporel*[42]. Les deux serviteurs qui sont contraints de nourrir le bousier ont les mains dans la « merdoiance ». Le dramaturge joue ici sur des ressorts très simples et très efficaces. Et il en joue avec insistance. Nous apprenons ainsi que Lavendange a choisi cet animal pour son voyage vers l'Olympe, parce qu'ainsi il nourrira sa monture à moindre frais : « les vivres que j'aurai avalés moi-même, c'est les mêmes que je lui donnerai comme picotin[43]. »

Ces jeux scatologiques sont intégrés dans un contexte culturel, spécifiquement grec, qui peut opposer à ce bas-corporel malodorant les effluves parfumées de l'immortalité divine. En Grèce, les parfums sont associés au ciel lumineux, au soleil, aux dieux. Les aromates ont des effluves d'immortalité[44]. Le scarabée ne peut aimer les parfums, au contraire il les fuit : c'est pourquoi Lavendange invite l'homme qui « a lâché sa chiée au Pirée » à « enfouir ça, verser dessus un bon tas de terre, le couronner d'un plan de

serpolet et l'arroser avec des aromates[45] ». Annulant l'effet attractif qu'exercent sur lui les odeurs excrémentielles, les aromates auront pour le bousier un effet répulsif qui l'obligera à poursuivre son envol loin de la terre.

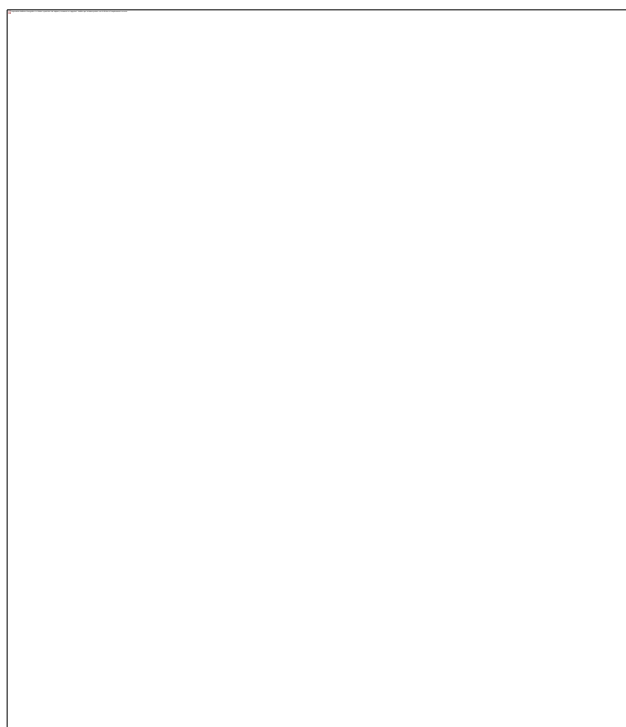
Ce scarabée nauséabond se trouve comme métamorphosé au cours de la pièce. Quand Lavendange s'apprête à redescendre sur terre, il cherche à retrouver son bousier, mais il apprend que « Zeus l'a mis sous son joug pour charrier ses foudres[46] ». D'une certaine façon, l'insecte voué aux excréments participera désormais à la vie parfumée des dieux. On remarquera toutefois que le bousier ne peut oublier complètement sa nature première. À Lavendange qui lui demande ce que mangera dorénavant son escarbot, Hermès répond : « Ganymède lui fournira son ambrosie pour s'en repaître[47]. » Dans la tradition mythologique grecque, Ganymède est un jeune garçon qui avait enflammé le désir de Zeus, et que Zeus avait alors enlevé en se transformant en aigle pour l'emporter dans les airs. Ganymède joue depuis le rôle d'échanson dans l'assemblée des dieux à qui il sert *l'ambrosie*, le breuvage d'immortalité. Mais les spectateurs se souviennent qu'à l'ouverture de la pièce, le serviteur demandait qu'on lui apportât une boulette bien triturée « d'un jeune homme fraîchement besogné[48] » : « l'ambrosie de Ganymède » dont se nourrira le bousier devenu porte-foudre risque de n'être pas de même nature que la boisson d'immortalité proposée aux dieux...

Si le bousier ne peut rompre complètement avec son univers olfactif d'origine, Lavendange accède pour sa part à une vie *érotiquement aromatisée*. Lorsqu'il découvre Paix, dans sa séduisante douceur, c'est par son parfum qu'il est d'abord séduit :

*Comme tu es jolie, déesse chérie,
comme tu embaumes, comme cette suavité se répand dans mon cœur...
quelle merveille... une sorte de mélange de démobilisation et de myrrhe[49]. »*

Cette Paix est « parfum de trésors d'été, de bel accueil, de festivals, de flûtiaux, de récitateurs tragiques, de strophes de Sophocle, de grives, de petits vers d'Euripide[50] ». Lavendange lui-même sera « frotté, pommadé » — littéralement *frotté de myrrhe* — pour accueillir Trésor d'Été et il retrouvera ainsi une nouvelle jeunesse[51].

Notre bousier permettait ainsi circuler entre la grossièreté scatologique et les parfums *divinement* érotiques. De plus, il invitait aussi les Grecs par la vertu même de son nom, à retrouver Dionysos. Le mot grec *kantharos* ne désigne pas seulement un scarabée. C'est le nom d'un vase à boire, à deux anses, que l'on voit souvent à la main de Dionysos dans l'imagerie des vases attiques[52].



La langue grecque vient ainsi instituer un lien caché entre le bousier et le dieu du théâtre, entre Lavendange et le dieu du vin. On trouvera une confirmation de ces rapports sous-jacents sur ce tétradrachme frappé en Sicile vers 470 avant J.-C., montrant une tête de satyre couronnée de lierre, mais où l'on voit aussi un petit scarabée, qui pose comme une signature codifiée :



Cette pièce de monnaie a été frappée par le tyran Hiéron de Syracuse pour célébrer

la fondation de la ville d'Etna, au pied du volcan. Cette terre était connue pour abriter des scarabées de grande taille. Et le scarabée de la monnaie renvoie donc à la fois à ces insectes de la Sicile et, par métonymie, au dieu du vin qui chemine en portant à la main son *kantharos*[53]. Or, dans notre pièce, nous entendons l'un des serviteurs dire que son maître a ramené « un gigantesque bousier de l'Etna[54] ». Dans cet univers grec, ces grands scarabées de l'Etna ne constituaient donc pas seulement une particularité entomologique : ils conféraient à cette terre sicilienne des couleurs dionysiaques.

3. Le retour sur terre de Paix

L'opération qui permet de sortir Paix de sa caverne prend dans notre pièce un relief très fort. On compte presque trois cents vers dans tout ce passage très animé qui commence avec l'entrée du chœur et se termine dans le chant qui célèbre l'apparition de la déesse. Aristophane a voulu soigner l'effet dramaturgique qui conduit au retour de Paix dans les lumières des vivants. Emergeant de l'ombre (sortant en fait de la *skèné*[55]), elle apparaît debout, immobile et muette, sur un plateau roulant (*l'eccyclème*) attaché à des cordes sur lesquelles les choreutes-citoyens-paysans tirent avec toute leur énergie[56]. Ce tableau, théâtralement efficace par son dynamisme, valait aussi par les images qu'il éveillait dans la mémoire culturelle et religieuse des Athéniens.

En voyant cette jeune déesse remonter au jour, accompagnée de Festivité et Trésor d'Été, et ramener sur la terre la douceur de vivre, le parfum des vignes, l'odeur des violettes, les Athéniens retrouvaient en particulier l'image de la fille de Déméter, Koré, qui avait été enlevée par Hadès alors qu'elle se promenait dans la campagne sicilienne. Hadès avait alors entraîné la jeune fille avec lui, dans les profondeurs des Enfers. Après une quête aussi désespérée que déterminée, sa mère avait pu la ramener sur terre. Mais le destin de Koré, qui devait désormais s'appeler Perséphone, était de partager sa vie entre les Enfers où elle passait les mois d'hiver, quand la végétation s'endormait, et la surface de la terre qu'elle retrouvait lors de chaque printemps. Les fêtes de Dionysos avaient lieu à la fin du mois de mars, en des temps qui correspondaient précisément au retour de Perséphone. Sur cette scène théâtrale, *Paix* vient elle aussi rapporter la fertilité qui assure la vie et le bien-être simple des paysans.

En cette fin du cinquième siècle avant J.-C., Paix n'était qu'une divinité de théâtre,

mais elle évoquait aux spectateurs athéniens des mythes religieux et même des rituels célébrant le retour d'une divinité indispensable à la survie et au bonheur des hommes[57]. Loin de cultiver une marginalité fantaisiste, le rire d'Aristophane était ainsi profondément athénien. Il puisait ses effets les plus riches dans une mémoire culturelle et religieuse qui était celle de la cité toute entière. Et sa relation déterminante avec l'identité athénienne tenait aussi à sa façon de célébrer les ressources du langage.

III. Une comédie qui fait chanter le langage

Les Grecs sont émerveillés par le pouvoir des mots, qui sont porteurs d'histoires, qui sont riches de profondeurs insoupçonnées et entretiennent entre eux de surprenantes connivences. Notre pièce nous montre avec quelle euphorie Aristophane s'enchanté du bonheur des mots qui disent les plaisirs du corps. Nous le voyons cultiver cette liberté réglée qui ordonne l'agencement des paroles dans la continuité du parcours dramaturgique. Et nous pouvons percevoir un peu l'éclat que les rythmes et les chants apportaient à cette comédie.

1. Le bonheur des mots qui disent les plaisirs du corps

Le rire d'Aristophane est souvent apparu par la suite indécent et grossier. Alors qu'on a continué à admirer les dramaturges tragiques, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane est devenu scandaleux. Au deuxième siècle après Jésus-Christ, Plutarque compare le théâtre d'Aristophane à une prostituée, et lui oppose le théâtre de Ménandre qui, au IV^e siècle avant J.-C., présentait d'élégantes comédies de caractères et d'intrigues. Ce théâtre-ci serait comme une femme pudique et gracieuse, heureusement dégagee des obscénités d'Aristophane.

Pourtant il serait erroné de voir dans le comique parfois très cru de notre pièce une manifestation d'indécence provocante. Le rire d'Aristophane demeure accordé à la façon qu'avaient les Grecs de percevoir le corps. Dans ce monde ancien, aucune culpabilité ne pèse sur la chair. Dans la représentation traditionnelle des anciens Grecs, la vie était essentiellement une vie *incorporée*. Le dieu qui préside aux cérémonies du théâtre, Dionysos, entraîne les satyres dans les ivresses du désir. Les rituels qui célèbrent Dionysos comportent souvent un défilé joyeux, le *kômos*, qui peut s'accompagner de l'exhibition d'un énorme phallus décoré de feuillage. Dans sa pièce *Les Acharniens*, Aristophane s'amusait à mettre en scène un rituel de ce genre, avec procession festive et chant phallique[58].

La comédie joue pour une part à cultiver l'image d'un *corps grotesque*. La reproduction qui se trouve sur la page de couverture de l'édition Folio présente une scène de comédie : on voit que les acteurs portent une sorte de chemise assez courte, recouvrant un vêtement qui leur couvre les jambes et les bras ; on remarque aussi ce phallus postiche, bien visible, qu'Aristophane lui-même présentait dans la parabase des *Nuées* comme « un morceau de cuir qui pendouille, avec un gros bout bien écarlate, pour exciter le rire des gamins[59] ».

Mais la représentation comique joue surtout du plaisir de chanter dans les mots les bonheurs du corps. Il ne s'agit pas de donner à voir un spectacle qui serait pornographique : en Grèce, la comédie est d'abord une fête de la parole, et le plaisir premier est celui des mots. Dans le théâtre d'Aristophane, les mots célèbrent la sexualité avec éclat et gaieté. Cet érotisme comique s'enchant de pouvoir des métaphores qui viennent en quelque sorte sexualiser le langage, et donner l'impression que la langue toute entière est faite pour dire le désir et le plaisir.

Prenons un premier exemple dans les tout derniers moments de notre comédie, dans ces courtes répliques qui sont chantées par Lavendange et par le chœur, devant Trésor d'Été, la nouvelle épouse du héros :

Ti drasomen autèn ? Ti drasomen autèn ? — Et que lui ferons-nous ? et que lui ferons-nous ?

Trugèsomen autèn, Trugèsomen autèn. — Nous la vendangerons, nous la vendangerons.

Le nom grec du personnage, Trygée (*Trugaios*), qui signifie exactement *le Vendangeur*, portait en lui la promesse de ces *vendanges* érotiques. Lorsque le dieu Hermès remettait Opôra-Trésor d'Été comme épouse à Trygée, il lui disait : « Prends-la chez toi à la campagne, et faites souche de beaux... cépages[60]. »

Cette présence solidaire du vin et de la sexualité était comme naturelle pour les Grecs : le spectacle comique était accueilli dans ce théâtre dédié au dieu Dionysos, qui était aussi le dieu du vin. Dans l'imaginaire grec, Dionysos est le dieu par lequel les hommes et les femmes sont emportés par un dérèglement joyeux. Il est entouré par des satyres qui aiment à s'enivrer et dont l'une des caractéristiques est d'être habités par un désir violent qui les métamorphose[61].

De façon plus générale, le lexique de la sexualité est constamment mis en relation

avec le registre de la nature et de ses productions. Dans notre pièce (comme dans d'autres pièces d'Aristophane), *les épis de blé* et *les figues* ne sont pas seulement des produits de la terre. La pièce se termine presque sur ces réparties crûment métaphoriques, qu'une traduction littérale rendrait ainsi :

Vous passerez une belle vie, sans soucis, à cueillir des figues.

[...] *Chez lui, c'est grand et solide,*

Chez elle, douce est la figue^[62].

Les allusions de même nature sont multiples, et sont même plus nombreuses que ne le laisse penser la traduction de V.-H. Debidour. Écoutons par exemple la traduction qu'il donne des vers 569-570 : « Ah, moi aussi maintenant je grille de m'en aller aux champs retourner mon lopin à grands coups de houe — depuis le temps » (vers 569-570) ; et comparons cette traduction à celle de Pascal Thiery (édition de la Pléiade, p. 403) : « Voilà que ça me donne envie à moi aussi de retourner aux champs / et de triturer mon lopin à grands coups de binette... depuis le temps ! » L'allusion érotique est plus audible dans cette seconde traduction que dans la première.

Cette association et même cette confusion du registre agricole et du registre sexuel ne relèvent pas en propre de la fantaisie d'Aristophane, mais s'inscrivent profondément dans la culture grecque. Depuis longtemps, et dans le langage même de la pensée mythique, les Grecs avaient associé l'agriculture et la sexualité. En s'éloignant de l'âge d'or, où la nature leur fournissait spontanément tout ce dont ils avaient besoin, où ils ne connaissaient pas vraiment la mort, les hommes se trouvèrent soumis à une double nécessité : ils durent désormais cultiver la terre, ensemercer leur champ, récolter le blé, cuire le pain. Voilà ce que disaient les anciens récits. Et pour que la vie des mortels perdurât par delà leur mort, ils devaient avoir des enfants. Les Grecs aimaient à se dire que l'homme devait ensemercer à la fois le champ et la femme.

Pour vérifier la profondeur de cette association symbolique dans l'imaginaire grec, il suffirait d'évoquer un échange célèbre dans l'*Antigone* de Sophocle. Hémon, le fils de Créon, est le fiancé d'Antigone, qui s'est révoltée contre l'ordre qu'elle juge inacceptable imposé par le roi de Thèbes, Créon. Créon veut mettre à mort la jeune fille. Ismène, la sœur d'Antigone, vient défendre la cause de la rebelle et dit au roi : « Quoi, tu mettrais à mort la femme promise à ton fils ? » Créon lui répond alors : « Il est bien d'autres champs ailleurs à labourer^[63]. » Cette réplique sonnait avec une force brutale dans l'univers tragique. Aristophane joue de ces mêmes interférences, mais les colore pour sa part avec une gaieté truculente.

Cette métaphorisation érotique du langage s'entend dans des registres qui ne sont pas toujours agricoles. Nous rencontrons dans la pièce un véritable morceau de bravoure verbale, lorsque Trygée remet Festivité aux Prytanes (c'est-à-dire aux citoyens désignés par le sort pour présider pendant un dixième de l'année l'administration de la cité). Trygée évoque alors des jeux sportifs qui relèvent d'une discipline très particulière :

*Vous aurez le droit d'organiser des jeux
splendides dès demain, puisque vous l'avez à votre disposition :
lutte au sol, avec prises à quatre pattes,
renversement sur le flanc, prise à genoux, pliée en deux ;
puis pancrace, avec lubrification préalable suivie de fougueux
coups et enfoncements, aussi bien du poing que de la quéquette ;
ensuite, le troisième jour, vous organiserez des chevauchées
où chaque cavale cavalcadera près d'une autre cavale,
où les attelages renversés pêle-mêle
vibreront en phase, soufflant et haletant
alors qu'ailleurs seront étendus, décapotés,
des auriges démontés dans les virages !*[64]

Le théâtre d'Aristophane joue ainsi très librement et très joyeusement à évoquer les plaisirs de la sexualité. Dans ces jeux de langage parfois surprenants se reconnaissent des caractéristiques profondes de la culture grecque. Les Grecs se sentaient proches de la terre, et cette vie à la campagne, qui définissait l'existence de beaucoup d'Athéniens avant l'éclatement de la guerre, marquait l'imaginaire de toute la cité. Avec la même gaieté, ces citoyens qui, d'une certaine manière, partageaient la nostalgie de cette vie heureuse à la campagne, s'enchantaient de l'éclat métaphorique des mots, de cette fantaisie comique qui érotisait le langage.

Et tout en riant ainsi librement, ils demeuraient des spectateurs exigeants : le poète comique savait qu'il devait tenir compte des règles qui ordonnaient la comédie et montrer l'art avec lequel il jouait des rythmes de la parole.

2. Le désordre réglé de la dramaturgie comique

1. L'ordonnancement habituel de la comédie

Pour être souple dans son mouvement, le déroulement de la *Paix* demeure fidèle à des règles qui définissent le spectacle comique au V^e siècle. S'il était moins strictement défini que celui d'une tragédie, le déroulement d'une comédie n'en restait pas moins codifié.

— Une comédie commence par un *prologue*, plus ou moins long, qui présente la situation et lance l'action.

— Au bout d'un certain temps, l'entrée processionnelle du chœur, la *parodos*, constitue un moment chanté et dansé. Le chœur, dirigé par le chef de chœur, le coryphée, est constitué de vingt-quatre choreutes qui évoluent devant les acteurs, dans un cercle appelé *l'orchestra*.

— La fin de la pièce, *l'exodos*, est ponctuée par la sortie du chœur, et prend souvent chez Aristophane l'allure d'une parade exubérante.

— Vers le milieu de la pièce, intervient la *parabase*. Les acteurs se retirent ; le coryphée pose les accessoires de son costume, s'avance vers le public et tient au nom du poète un discours à la fois sérieux et drôle.

— Le mouvement dramatique ainsi ponctué accueille des *épisodes*, qui constituent les grandes unités centrales de la comédie.

Les étapes qui viennent d'être mentionnées se retrouvent bien dans notre pièce :

— Le prologue (vers 1-298, p. 325-443) Les deux esclaves, puis Trygée. Trygée et ses enfants. L'envol de Trygée sur son escarbot. L'arrivée sur l'Olympe. Le débat avec Hermès, Polémos et Tumulte.

— La *parodos*, ou l'entrée du chœur (vers 299-345, p. 443-447)

— Le premier épisode (vers 346-728, p. 447-469). Le débat entre Hermès et Trygée. Le halage de la déesse Paix. Les explications d'Hermès, et les reproches de Paix (qu'Hermès écoute pour les rapporter à haute voix).

— La *parabase* (vers 729-818, p. 469-473). Célébration des mérites du dramaturge par le coryphée.

— Le second épisode (vers 818-1127, p. 473-495). Retour de Trygée, préparation du sacrifice en l'honneur de la Paix. L'arrivée du devin Hiéroclès (Sacripan).

— Une *parabase secondaire* (vers 1128-1190, p. 495-498). Célébration de la paix par le coryphée et par le chœur.

— Le troisième épisode (vers 1191-1304, p. 498-505). Le fabricant d'armures et le fabricant de faux ; les deux enfants.

— *L'exodos*, sortie du chœur et finale de la pièce (vers 1305-1359, p. 506-508).

2. Un *agôn* sans tension

Les spectateurs attendaient que le spectacle s'inscrivît dans ce processus réglé. Ils étaient aussi prêts à remarquer les libertés que prendrait le dramaturge, car chacune

des pièces d'Aristophane cultive une part de spécificité, dans sa facture même. Ainsi, l'on ne retrouve pas tout à fait dans notre pièce, ce moment pourtant attendu de confrontation réglée entre deux personnages, qu'on appelle l'*agôn*. Un tel *agôn* aurait pu opposer Trygée et Hermès — comme on voit s'opposer Justinet (Dicéopolis) et Vatenguerre (Lamakhos) dans *Les Acharniens*, le Raisonnement Juste et le Raisonnement injuste dans *Les Nuées*, Chéricléon et Vomicléon dans *Les Guêpes*[65].

L'*agôn* est un moment théâtral qui organise spectaculairement une grande explication, située généralement avant la parabase. Il trouve une forme particulièrement réglée dans *Les Guêpes* (comédie représentée en 422, un an avant *La Paix*). Dans cette pièce, l'*agôn* est introduit par un chant du chœur, suivi d'un appel du coryphée qui invite Chéricléon à *faire valoir toutes les ressources de sa langue*. Suit pendant une soixantaine de vers le plaidoyer de Chéricléon, ponctué de quelques répliques de son fils Vomicléon. Cette première intervention est saluée par un chant du chœur, à la suite duquel le coryphée donne la parole à Vomicléon, qui parle lui aussi pendant une soixantaine de vers, avec quelques commentaires de son père. Le coryphée conclut le débat en reconnaissant que la victoire revient sans conteste au fils.

La traduction de V.-H. Debidour permet de constater que les deux plaidoyers sont tous les deux terminés par un mouvement accéléré, que l'acteur devait prononcer rapidement sans reprendre sa respiration[66] : c'était là une figure codifiée que le grec appelle *pnigos*, *essoufflement*. Il faudrait prendre en compte aussi le rythme spécifique de la parole pendant tout l'*âgon* (comme nous allons le voir ci-après, il s'agit de ce que nous appellerons le « rythme 2 », rythme du récitatif accompagné de musique).

Dans notre pièce, le dialogue entre Trygée et Hermès, avant la *parabase* permet de retrouver certains des caractères définissant un *agôn*. Une fois Paix revenue à la lumière du jour, le coryphée donne la parole à Hermès, pour lui permettre de livrer sa *grande explication*. Où pouvait être Paix depuis si longtemps ? « Apprends-le nous, dieu entre tous plein de sollicitude[67]. » Commence alors un long moment de parole, dans ce rythme de récitatif qui est bien de règle dans un *âgon*. Mais Hermès et Trygée ne sont pas adversaires dans cette confrontation. Trygée au contraire est en tel accord avec Hermès que c'est lui qui ponctue la grande explication du dieu par le *pnigos* attendu (p. 464). La seconde partie de cet *âgon* paradoxalement sans tension est fait d'un dialogue entre Trygée et Hermès. Domine ici la parole de Trygée, qui répond aux questions d'Hermès. Mais il n'y a pas davantage d'affrontement que dans la première partie, et la forme dialoguée est dégagée de toute agressivité (le rythme de la parole

devient alors plus simple : il relève de ce que nous appelons ci-après le « rythme 1 ». Ce second mouvement ne se termine pas par un *pignos*. Et l'ensemble n'a pas été ponctué par le chant du chœur.

Les spectateurs pouvaient se dire qu'ils étaient là devant un *âgon* très peu *agonistique* ! Le choix fait ici par Aristophane enlève certainement à la pièce cette énergie tonique qui donnait son éclat à une pièce comme les *Guêpes*. Mais cette perte de tension était voulue par le dramaturge, parce qu'en cette année 421 précisément, la paix ne devait pas devenir sur le théâtre l'enjeu d'une confrontation : elle devait faire l'objet d'une célébration heureuse, propre à réjouir et entraîner la cité toute entière.

3. Une parabase dédoublée

Autre figure très codifiée dans le parcours dramaturgique : la *parabase* (que V.-H. Debidour appelle *l'intermède*). Il s'agit d'un moment pendant lequel les acteurs se retirent derrière le mur du fond du théâtre, et laissent en scène le coryphée et les choreutes. Le coryphée dépose son accoutrement de théâtre et s'avance vers les spectateurs.

Le public attend alors un moment d'apparat, qui dans sa forme complète présente la structure suivante :

1. une courte introduction (quelques mots ou quelques vers), le *kommation*, pendant laquelle les acteurs rentrent dans la coulisse