

Trugoidía : le chant de la lie À propos de la fonction sociale de la comédie ancienne

Guy Berthiaume

Number 15, Spring 1994

Sous d'autres soleils... un même théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041194ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041194ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Berthiaume, G. (1994). Trugoidía : le chant de la lie : à propos de la fonction sociale de la comédie ancienne. *L'Annuaire théâtral*, (15), 21–33.
<https://doi.org/10.7202/041194ar>

Guy Berthiaume

Trugoidía: le chant de la lie

À propos de la fonction sociale de la comédie ancienne¹

Déconcertant Aristophane. Déroutante comédie ancienne. Dans l'Athènes du V^e siècle avant notre ère, période pendant laquelle furent jouées les œuvres que l'on jugea bon de regrouper sous le vocable de comédie ancienne, dès l'Antiquité², les représentations comiques ne sont rien moins qu'officielles. Elles sont intégrées au déroulement de fêtes religieuses, les Lénéennes ou les Grandes Dionysies, et, partant, à des manifestations civiques, car, dans les cités grecques de l'époque classique, il y a identité de la communauté politique et de la communauté religieuse. En effet, aucune habilitation spéciale, du type du baptême catholique, sinon l'appartenance au groupe socio-politique, n'y est nécessaire pour participer, ou même officier³ aux manifestations religieuses. Inversement, tout acte politique comporte son rituel: une assemblée, un conseil, un tribunal, n'abandonnent pas leurs activités sans un sacrifice liminaire, une armée ne part pas en campagne, n'engage pas le combat, sans que certains rites aient été accomplis⁴. D'ailleurs, en ce qui a trait aux représentations de la comédie,

¹ Cet article est reproduit avec la permission des *Cahiers des études anciennes*, publication du Département des littératures de l'Université Laval, n° 24, «Mélanges Ernest Pascal», t. 2, 1990, pp. 193-200.

² R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship*, Oxford, 1968, p. 159-160.

³ J. Martha, *les Sacerdotes athéniens*, Paris, 1882 et G. Berthiaume, *les Rôles du mâgeiros*, Leiden et Montréal, 1982, p. 6.

⁴ M. Detienne et J.-P. Vernant, *la Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 10-11.

ce lien infrangible du religieux et du politique se manifeste, entre autres, par le fait que ce soit la cité qui assume le salaire de l'auteur et celui des acteurs⁵.

Manifestations officielles, donc, qui ont lieu devant près du tiers de tous les citoyens athéniens⁶. Dans un tel contexte, comment ne pas s'étonner de lire autant de répliques dans lesquelles l'obscénité le dispute à la scatologie?

Malgré l'omniprésence de la grossièreté dans le corpus de la comédie ancienne⁷, c'est généralement avec beaucoup de discrétion que les auteurs modernes abordent le sujet, lorsqu'ils ne le passent pas sous silence⁸. Pourtant, dès le IV^e siècle avant notre ère, l'on avait reconnu que son caractère obscène était l'un des traits caractéristiques de la comédie ancienne: Aristote indique en effet que, alors que la comédie «d'autrefois» provoquait le rire avec des mots grossiers (*aischrología*), celle qui lui était contemporaine utilisait plutôt le sous-entendu (*hupónoia*)⁹. Puisque l'obscénité est un trait fondamental de la comédie du V^e siècle, il est donc important d'en rendre compte. Tenter d'en diminuer la portée ou d'en ennoblir le sens, c'est se priver d'en saisir toute la réalité.

Dans une conférence prononcée en 1965, Angelo Brelich avait eu l'intuition que la vulgarité de la comédie ancienne était un révélateur de l'une de ses importantes fonctions sociales¹⁰. Rapprochant la grossièreté des personnages

⁵ Sur le salaire des acteurs, voir P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, 1976, p. 179 s.; sur celui des auteurs, A. M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Paris (1887-1906), 3^e éd. 1913, vol. III. p. 475.

⁶ Aristophane (*Ploutos*, 1083) fait allusion à 13 000 spectateurs, un ordre de grandeur réaliste, selon F. H. Sandbach qui fixe à 15 000 personnes l'assistance typique (*The Comic Theatre of Greece and Rome*, Londres, 1977, p. 18).

⁷ «There is in Aristophanes a great deal of sexual, and some scatological obscenity. The fragments we have of his contemporaries' plays confirm his assertion that they too indulged in it» (F. H. Sandbach, *op. cit.*, p. 46-47).

⁸ Voir, sur ces réactions embarrassées, A. Brelich, «Aristofane: Commedia e Religione», in *II Mito. Guida storica e critica*, M. Detienne éd., Rome, 1975, p. 113 et n° 24, p. 265.

⁹ *Éthique à Nicomaque*, IV, ch. 14.

¹⁰ *Loc. cit.*, pp. 105-118.

d'Aristophane de celle du *trickster*, personnage mythique dont la configuration est présente dans nombre de mythologies de peuples sans écriture, Brelich mit en lumière le rôle régulateur de ce type de récit: «en riant de l'humour grossier de l'aventure, la communauté primitive sanctionne la supériorité d'une existence modelée sur les normes et les interdits reconnus, en regard du chaos du monde des origines»¹¹; «au spectacle de son monde précipité du côté du 'honteux' (*aischrós*), le public rit, comprenant la nature indispensable du respect des valeurs»¹². En somme, pour paraphraser une expression de Pierre Vidal-Naquet, la comédie utiliserait «le procédé de l'inversion»¹³ afin de convaincre son auditoire du bien fondé des valeurs civiques et religieuses fondamentales.

Parce qu'elle permettrait d'expliquer la présence de l'obscénité dans un contexte politico-religieux, l'argumentation de Brelich est séduisante. Toutefois, le comparatisme est un jeu dangeureux. La valse des faits de civilisation comporte, en effet, le risque d'empêcher de n'en comprendre aucun, à trop vouloir les déraciner de leur contexte, de la culture qui les a engendrés¹⁴. Ne serait-il pas préférable de retracer, chez les Grecs eux-mêmes, confirmation du fait que la comédie faisait œuvre pédagogique par le biais du recours au «procédé de l'inversion», cherchant plutôt ainsi à expliquer les phénomènes en les situant dans leur contexte propre? Ce serait reconnaître, nous semble-t-il, que, «en toute rigueur, seuls les Grecs sont compétents à nos yeux pour dire quelque chose de leur propre civilisation»¹⁵.

Or, la fonction normative des manifestations comiques et le mode par lequel elle s'exerçait ont été perçus par les Grecs. Reportons-nous, à ce sujet, au rôle

¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹² *Ibid.*, p. 116.

¹³ «Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», *Annales E.S.C.*, XXIII, septembre-octobre 1968, n° 5, p. 955; repris dans *le Chasseur noir*, Paris, 1981.

¹⁴ Voir, là-dessus, J.-P. Vernant, *Religion grecque, religions antiques*, Paris, 1976, pp. 22-29; A. Momigliano, *Studies in Historiography*, Londres (1966), 1969, pp. 245-246.

¹⁵ Selon la formule heureuse de J.-L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne*, Paris et Rome, 1986, p. 6.

qui est réservé à «tout ce qui est divertissement de rire» dans la Cité des *Lois* de Platon. L'Athénien mis en scène discute du sort qui sera réservé aux «bouffonneries de paroles aussi bien que de chant ou de danse» de la façon suivante:

[...] il n'est pas possible, quand on veut devenir compétent en ces matières, de reconnaître ce qui est sérieux sans une connaissance de ce qui est risible, ni, d'une façon générale, un contraire sans la connaissance de son contraire; mais, d'un autre côté, il n'est pas non plus possible, si l'on veut cette fois avoir part, si peu que ce soit, à la vertu, de pratiquer les deux ensemble; en revanche, nous avons un motif précis de chercher obligatoirement à les connaître tous deux: c'est qu'il ne faut jamais, sans nécessité et par inadvertance, faire ou dire rien de ridicule. Et c'est à des esclaves ou à des étrangers que l'on prescrira d'imiter de telles actions [...]¹⁶.

Ainsi donc, pour le protagoniste platonicien, le rôle du «divertissement de rire» est bien pédagogique: montrer aux citoyens la conduite ridicule, afin de leur permettre de l'éviter. Ce raisonnement tient-il de la rationalisation *a posteriori*? Ou, encore, vient-il investir les manifestations comiques d'un sens nouveau? Un témoignage relatif aux anciennes traditions spartiates semble indiquer le contraire. En effet, dans un passage de sa *Vie de Lycurgue* traitant du sort réservé par les Lacédémoniens aux hilotes, Plutarque écrit:

En tout temps, on les traitait rudement et méchamment: on les forçait à boire beaucoup de vin pur et on les introduisait aux syssities pour faire voir aux jeunes gens ce que c'était que l'ivresse. On leur faisait chanter des chansons et danser des danses vulgaires et grotesques, en leur interdisant celles des hommes libres¹⁷.

La pratique spartiate décrite par le biographe assigne aux chansons et aux danses «vulgaires et grotesques» la même fonction didactique que celle confiée par Platon aux «bouffonneries de paroles aussi bien que de chant ou de danse».

¹⁶ *Lois*, VII, 816 d-e; trad. L. Robin, Paris, 1964.

¹⁷ *Lycurgue*, XXVIII, 8-9 (57 a-b); trad. R. Flacelière et E. Chambry, Paris, 1964.

De plus, il n'aura pas échappé au lecteur que, dans les deux cas, l'on insiste pour exclure les citoyens de la pratique vulgaire: la tâche sera confiée «à des esclaves ou à des étrangers» dans la Cité des *Lois* et à des hilotes, à Sparte.

L'utilisation des hilotes à titre d'outil pédagogique est d'ailleurs à l'honneur dans le texte de la *Vie de Lycurgue*: Dans les lignes précédant celles que nous avons citées plus haut, Plutarque rappelle que, dans le cadre de la cryptie Lacédémonienne, institution dont la fonction était de préparer les jeunes spartiates à la vie militaire¹⁸, «les jeunes gens descendaient sur les routes et égorgeaient ceux des hilotes qu'ils pouvaient surprendre»¹⁹. Comme l'a noté Pierre Vidal-Naquet, cette chasse à l'hilote nocturne et solitaire est, à prime abord, une bien étonnante façon de préparer à la vie militaire hoplitique, toute entière marquée au coin de la solidarité de groupe et des combats se déroulant en plein jour. En fait, la cryptie et sa chasse aux hilotes «est une institution symétrique et inverse de l'institution hoplitique [...] qui dramatise, par le procédé de l'inversion, [...] le moment où le jeune Spartiate de l'élite abandonne définitivement la vie d'enfance»²⁰. Ainsi donc, dans les deux pratiques impliquant des hilotes qui nous sont révélées par Plutarque, ce groupe social est mis à contribution aux fins d'un apprentissage qui se fait par l'utilisation du procédé de l'inversion.

La pratique spartiate de même que le texte de Platon ne mettent pas, bien sûr, explicitement en cause les représentations de la comédie ancienne. Ils attestent, toutefois, de façon indiscutable, qu'il n'était pas étranger à la pensée grecque d'utiliser la comédie à des fins pédagogiques, afin de renforcer les valeurs fondamentales sur lesquelles reposait la cité. Ce n'est pas dire que la fonction sociale des représentations comiques que nous croyons déceler était perçue par les Athéniens qui, au V^e siècle, étaient spectateurs d'une pièce d'Aristophane. Ce n'est pas affirmer non plus que cet auteur, qui se reconnais-

¹⁸ P. Vidal-Naquet, *loc. cit.*, p. 954.

¹⁹ *Lycurgue*, XXVIII, 4 (56 f); trad. R. Flacelière et E. Chambry, *op. cit.*

²⁰ *Op. cit.*, p. 955.

sait volontiers un rôle d'enseignant²¹, ait consciemment eu recours à la scatologie et à l'obscénité pour réaffirmer la cohésion du groupe des citoyens. La didactique procédant de l'inversion, on le concevra aisément, tire son efficacité même de ce que son objectif ne se révèle pas. Pour reprendre à notre compte la formule récente de Jean-Louis Durand: «un sens peut être parfaitement inaccessible à ceux qui étaient plongés dans la pratique vivante du système»²².

* * *

La comédie ancienne est fille de la démocratie, faisant son entrée dans les Grandes Dionysies athéniennes au cours de la deuxième décennie du V^e siècle avant notre ère, vraisemblablement en 486²³. La vexatoire question de la genèse de la comédie nous est ici de peu d'importance: dès le IV^e siècle avant notre ère Aristote reconnaissait que les origines du genre échappaient à ses contemporains²⁴. Ce qu'il est possible d'affirmer, c'est que l'ancêtre du genre, la farce mégarienne, un mixte de chant, de danse, de mime et de musique²⁵, connut la désaffection du public vers le troisième quart du VI^e siècle: cela est attesté par le fait que sa représentation, qui était, auparavant, relativement fréquente dans la peinture des vases, disparaît de la céramique à cette époque²⁶. Conséquemment, l'introduction de la comédie dans une fête politicoreligieuse n'est pas le fait d'une lente évolution: elle se produit, au contraire, au terme d'une rupture. Qui plus est, lorsqu'elle acquiert son droit de cité, c'est beaucoup

²¹ Voir, par exemple, *Acharniens*, 658, et F. H. Sandbach, *op. cit.*, p. 30.

²² *Op. cit.*, p. 18. Dans la même veine: «Sophocle a-t-il ou non pensé à l'ostracisme ou à l'éphébie en écrivant ses pièces? Nous ne le savons pas, nous ne le saurons jamais; nous ne sommes pas même sûrs que la question ait un sens. Ce que nous voudrions montrer, c'est que, dans la communication qui s'établissait entre le poète et son public, l'ostracisme ou l'éphébie constituait un cadre de référence commun, l'arrière-plan qui rendait intelligibles les structures mêmes de la pièce» (J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972, p. 10).

²³ P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 290 et F.H. Sandbach, *op. cit.*, p. 11. Ce n'est qu'en 440 avant notre ère que les Lénéennes accueillirent un concours de comédie (*IG*, II-2, 2325).

²⁴ *Poétique*, 1449 b. Voir P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 294.

²⁵ P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, pp. 254-257; A. M. Croiset, *op. cit.*, pp. 425-430.

²⁶ P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 294.

plus de la tragédie dont s'inspire sa forme que des bouffonneries paysannes des siècles précédents²⁷; Aristophane le sait bien, d'ailleurs, lui qui donne parfois à la comédie le nom de *trugoidía*, créant un jeu de mots qui insiste sur la parenté des deux types de représentations²⁸.

Dès lors, la question qui se pose est de savoir s'il existe un lien entre l'émergence d'une forme politique nouvelle à Athènes et l'introduction d'un type de représentation théâtral inédit dans les fêtes civiques et religieuses de la cité. S'il y a du vrai dans ce que nous avons dit au sujet de la fonction pédagogique de la comédie ancienne, une certaine compréhension de ce lien nous semble être permise. Pour y arriver, un détour par l'histoire de la tragédie grecque nous semble nécessaire.

Rappelons tout d'abord que la tragédie connut sa première représentation officielle aux Grandes Dionysies, vers 534 avant notre ère²⁹, à un moment où Athènes avait à sa tête Pisistrate, le dernier des tyrans athéniens d'envergure³⁰, et qu'elle vit le jour, une trentaine d'années plus tôt, à la fin du règne de Solon³¹, le premier tyran qu'ait connu cette cité. Les origines du genre tragique sont donc intimement liées à un régime politique, la tyrannie, dont la principale

²⁷ Aristote, *Poétique*, 1449a et P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 294.

²⁸ *Acharniens*, 499 et 500; voir aussi *les Guèpes*, 650; 1537 (*trugodós*) et A. Brelich, *loc. cit.*, p. 105. Il est difficile de savoir ce que les Athéniens entendaient lorsque le mot *trugoidía* était prononcé; *trúx* signifiant tantôt «vin nouveau», tantôt «lie», l'on a pu comprendre qu'il s'agissait du «chant des acteurs dont le visage était barbouillé de lie» ou du «chant exécuté pour gagner un prix constitué de vin nouveau» (*Scholie à Aristophane, Acharniens*, 499) ou, encore, du «chant des vendanges» (*Athénée*, 40b). De la même façon, le sens originel de *tragoídia* reste une énigme; parce que *trágos* signifie «bouc», «chant des danseurs vêtus comme des boucs» et «chant entonné à l'occasion du sacrifice du bouc» sont deux des hypothèses les plus fréquemment avancées. Voir W. Burkert, «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, VII, 1966, pp. 87-121.

²⁹ *IG*, XII 5, 444 ép. XLIII. Voir P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, pp. 138-139.

³⁰ Voir A. Andrewes, *The Greek Tyrants* (1956), New York et Evanston, 1963, p. 113; V. Ehrenberg, *From Solon to Socrates*, Londres (1968), 1973, p. 86.

³¹ Plutarque, *Solon*, 29. Voir P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, 139.

caractéristique fut de permettre à des individus d'origine aristocratique d'exercer un pouvoir absolu grâce à l'appui des couches modestes de la population.

Il n'est donc pas étonnant de constater que la figure du tyran ait occupé une place importante dans l'univers tragique³², sa condition allant même jusqu'à être le principal ressort de l'action dans l'Œdipe-Roi (en grec: Œdipe-túrannos !) de Sophocle³³. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler au lecteur contemporain qu'au V^e siècle avant notre ère les concepts de tyran et de tyrannie n'étaient pas entachés des connotations péjoratives qui en sont aujourd'hui indissociables: le tyran est, bien au contraire, présenté comme *isótheos*, «égal à un dieu»³⁴, et il est un personnage auquel l'on attribue des réalisations comme «le partage des terres, la promotion de l'artisanat, l'utilisation de la monnaie, la répartition de la population selon de nouveaux critères, même si 'historiquement' ces attributions se révèlent erronées»³⁵. En vérité, le tyran grec est celui dont «le pouvoir suprême qu'il a su conquérir en dehors des normes ordinaires le place, pour le bien et pour le mal, au-dessus des autres hommes, au-dessus des lois»³⁶.

Ce statut d'être «égal à un dieu», de personnage qui s'exclut de la communauté des hommes par un surcroît de vertu est d'ailleurs partagé par l'ensemble des héros tragiques. La critique contemporaine a inlassablement montré que le «destin tragique» est le lot de ceux qui, transcendant les limites de la condition humaine «vers le haut», vers le statut des dieux, sont irrémédiable-

³² P. Schmitt-Pantel a pu écrire du tyran: «Son accession au pouvoir et l'exercice de ce pouvoir en dehors des normes ordinaires et en opposition parfois totale avec elles sont, par exemple, un des thèmes de la tragédie au V^e siècle.» Cf. «Histoire de tyran ou comment la cité grecque construit ses marges», in *les Marginaux et les exclus dans l'histoire*, Paris, 1979, p. 219.

³³ J.-P. Vernant, «Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe-Roi», in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, loc. cit., pp. 101-131.

³⁴ Euripide, *les Troyennes*, 1169; Platon, *République*, 568b. Cité par J.-P. Vernant, «Ambiguïté et renversement...», loc. cit., p. 117.

³⁵ P. Schmitt-Pantel, loc. cit., p. 219.

³⁶ J.-P. Vernant, «Ambiguïté et renversement...», loc. cit., p. 116.

ment condamnés à être projetés «vers le bas», vers la sauvagerie, vers le statut des bêtes³⁷.

Si l'on accepte cette lecture de la tragédie grecque, il apparaît possible de poser que ce genre de représentation théâtrale, qui apparaît dans la cité au même moment que la tyrannie, ait pu avoir une fonction sociale parallèle à celle que Brelich a reconnu à la comédie ancienne: induire son public à ne pas franchir les limites imposées par les codes, les coutumes et les valeurs civiques, fut-ce au nom de la plus haute vertu. À sa façon, la tragédie reprend une des maximes gravées à Delphes dont on ne saurait sous-estimer l'importance pour la compréhension du «génie grec»: *medèn ágan*, «rien de trop»³⁸.

Que la forme théâtrale dont se dotent les Athéniens au moment de l'apparition de la tyrannie rappelle les dangers et les limites de ce type de pouvoir politique, voilà qui nous ramène à la question du lien entre l'émergence de la démocratie et celle de la comédie. En effet, au même titre que la figure du tyran était un thème important de la tragédie, la comédie ancienne a fait une large place à l'évocation de ceux qui, sous le régime démocratique, se révélèrent être les dirigeants³⁹. Périclès, le premier de ces dirigeants, fut souvent interpellé par les prédécesseurs d'Aristophane⁴⁰, tant et si bien qu'il fit adopter,

³⁷ Par exemple, en plus des textes de J.-P. Vernant et A. Brelich déjà cités: Ch. Segal, «Mariage et sacrifice dans les *Trachiniennes* de Sophocle», *l'Antiquité classique*, 1^{er} fasc., 1975, pp. 30-53; F.I. Zeitlin, «The Motif of Corrupted Sacrifice in Aeschylus' *Oresteia*», *Transactions of the American Philological Association*, 96, 1965, pp. 463-508.

³⁸ Voir E. Leutsch et F. G. Schneidewin, *Corpus Paræmiographorum Græcorum*, II, Göttingen, 1851 [Hildesheim, 1965], p. 80; et, sur l'importance de la maxime delphique, J.-P. Vernant, *les Origines de la pensée grecque*, Paris, 2^e éd. revuc, 1969, p. 81.

³⁹ Selon la formule employée par Thucydide au sujet de Périclès: «Aussi tenait-il la foule, quoique libre, bien en main, et, au lieu de se laisser diriger par elle, il la dirigeait» (II, LXV, 8; trad. J. de Romilly, Paris, 1962).

⁴⁰ Cratinos, fr. 56K et 71K; Hermippos, fr. 46K; Téléclicès, fr. 42K et 44K.

en 440 avant notre ère, une loi interdisant de porter à la scène les hommes politiques, loi qui ne devait être abrogée que trois ans plus tard⁴¹.

Quant à Aristophane lui-même, sa dénonciation du démagogue Cléon est au cœur même des premières pièces qu'il fit représenter. Depuis les *Babyloniens*, sa deuxième pièce, jouée en -426, jusqu'à la mort de Cléon, en -422, Aristophane reprendra inlassablement sa critique du dirigeant athénien dans les *Acharniens* (-425), les *Cavaliers* (-424)⁴², les *Nuées* (-423) et les *Guêpes* (-422). Le procédé lui valut, d'ailleurs, d'être poursuivi en justice à l'initiative de Cléon: après la représentation des *Babyloniens*, il fut accusé d'avoir décrié la cité devant les étrangers qui assistaient aux Grandes Dionysies⁴³ et traduit devant la *boulè*, l'organe principal de la démocratie athénienne, un conseil formé de cinq cents citoyens tirés au sort. Il sut toutefois s'en tirer impunément, moyennant sans doute une promesse de ne plus récidiver, promesse qu'il se vantera par la suite de ne pas respecter⁴⁴.

S'il est exact que la figure du dirigeant démocratique occupe dans la comédie la place que tenait le personnage du tyran dans la tragédie, l'on peut penser que c'est parce que la comédie s'est institutionnalisée à Athènes au moment où la cité était prise de vertige devant l'émergence de la souveraineté populaire. Au sein du nouveau régime, «sans considération de fortune ou de

⁴¹ *Scholie aux «Acharniens»*, 67. En -415, Syracosios, un politicien d'importance mineure, tenta de faire adopter une semblable loi, «interdisant de mettre qui que ce soit en scène dans une comédie en le nommant» (*Scholie aux «Oiseaux»*, 1297); il semble bien que la tentative fut vaine: voir M. Croiset, *op. cit.*, p. 455-457 et V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes*, 2^e éd., New York, 1962, p. 26.

⁴² Lors de la représentation originale des *Cavaliers*, Aristophane tenait lui-même le rôle de Cléon et, phénomène rare, il semble l'avoir joué sans masque. Cf. P. Ghiron-Bistagne, *op. cit.*, p. 148, à propos de *Scholie aux «Cavaliers»*, 230.

⁴³ Aristophane, *Acharniens*, 377; 502-503. Voir M. Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, 1903, pp. 72-79; V. Ehrenberg, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴ *Les Guêpes*, 1284-1291. Sur ce passage, voir la notice aux *Nuées* de l'édition V. Coulon et H. Van Daele, Paris, 2^e éd., 1972, p. 146.

naissance»⁴⁵, tous les citoyens disposent d'un égal droit de parole (*isegoría*), droit de parole qui s'exerce dans des instances comme la *boulè* et l'*héliée*, dont la composition était déterminée par tirage au sort, principe égalitaire grec par excellence, qui institue «une interchangeabilité absolue entre les citoyens»⁴⁶. Ces institutions et d'autres qui favorisèrent l'apparition de la démocratie athénienne avaient été mises en place par les tyrans du V^e siècle⁴⁷ et c'est graduellement que, au cours des premières décennies du siècle suivant, le régime démocratique s'affirma. Le fait que, au cours de ces décennies charnières, la conscience athénienne ait pu s'inquiéter de voir naître un régime au sein duquel «des marchands de lanternes, des savetiers, des cordonniers [et] des marchands de cuir»⁴⁸ étaient dotés d'un poids politique égal à celui des *kaloí kagathoi*, les «bien-nés»⁴⁹, qui jusqu'alors avaient assumé la direction des affaires de la cité, n'étonne guère. Que la nouvelle forme politique qui substituait le pouvoir du peuple à celui du tyran⁵⁰ ait suscité des résistances au changement ne doit pas surprendre.

C'est en regard de ce contexte historique que l'on comprendra l'apparition de la comédie ancienne dans les fêtes politico-religieuses d'Athènes. Il était nécessaire que, à la tragédie qui explorait les dangers de l'exercice d'une vertu excessive et ceux liés à la tyrannie qui était la manifestation politique de cet exercice, vienne répondre un genre théâtral qui mette en scène les risques inhérents à un régime politique égalitaire, dont l'on puisse craindre qu'il mène à des excès causés par un manque de vertu des citoyens. C'est par le recours au

⁴⁵ Ed. Will, *le Monde grec et l'Orient, tome I, le V^e siècle (510-403)*, Paris, 1972, p. 66.

⁴⁶ L'expression est tirée de L. Kahn, *Hermès passe ou les Ambiguïtés de la communication*, Paris, 1978, p. 64.

⁴⁷ La *boulè* est le résultat d'une réforme de Clisthène (C. Mossé, *Histoire d'une démocratie: Athènes*, Paris, 1971, p. 28); l'*héliée* pourrait avoir été mise en place par Solon (Ed. Will, *op. cit.*, p. 65).

⁴⁸ Aristophane, *les Cavaliers*, 739-740.

⁴⁹ Ed. Will, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁰ Aristophane, *les Cavaliers*, 1111-1114: «O Dèmos, qu'il est beau ton empire! Tous te craignent à l'égal d'un tyran». Trad. H. Van Daele, Paris, 1972.

procédé de l'inversion, en montrant le spectacle d'un peuple souverain n'assumant pas avec responsabilité son pouvoir «égal à celui du tyran», mais vaquant plutôt à ses obligations civiques «bouche bée» et «l'esprit ailleurs»⁵¹, obsédé par son désir de manger, de boire et de copuler, que la comédie ancienne jouait un rôle de régulateur social de première envergure. À lui seul, ce rôle explique largement la présence de tant d'obscénité dans les fêtes officielles de la cité athénienne.

* * *

Les circonstances dans lesquelles disparut la comédie ancienne se présentent, en quelque sorte, comme le corollaire de notre démonstration. En effet, celle-ci s'estompe dès le début du IV^e siècle avant notre ère, pour laisser place à un genre nouveau, nommé «comédie moyenne» par les savants de l'époque hellénistique⁵², parce qu'il se présentait comme une étape transitoire entre le genre original, marqué au coin de la grossièreté (*aischrologia*), et la comédie nouvelle qui sera «comédie de mœurs, de caractères et d'intrigue [...], un divertissement de bon goût»⁵³. Les deux dernières pièces d'Aristophane qui nous sont parvenues, *l'Assemblée des femmes* (jouée en -392) et le *Ploutos* (représenté en -388), portent la marque du genre transitoire: le niveau de langue n'est plus celui de la rue⁵⁴, «la satire politique y est singulièrement atténuée et les allusions personnelles y figurent à peine, moins violentes d'ailleurs qu'elles n'avaient été jusque là»⁵⁵.

⁵¹ Aristophane, *les Cavaliers*, 651; 755; 804; 1119-1120; *les Acharniens*, 635.

⁵² R. Pfeiffer, *op. cit.*, p. 242; A.M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque, loc. cit.*, p. 582. Le genre tragique connaît au même moment une transformation radicale, les auteurs se mettant à créer des intrigues de leur cru; cf. J.-P. Vernant, «Le moment historique de la tragédie en Grèce: quelques conditions sociales et psychologiques», in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, loc. cit.*, p. 17.

⁵³ Ed. Will, C. Mossé et P. Goukowsky, *le Monde grec et l'Orient*, tome II, *le IV^e siècle et l'époque hellénistique*, Paris, 1975, p. 597.

⁵⁴ F.H. Sandbach, *op. cit.*, p. 57: «The language has become more restricted than that of his earlier work; the vocabulary of the streets is giving way to that of literature».

⁵⁵ Notice à l'édition de *l'Assemblée des femmes* de V. Coulon et H. Van Daele, Paris, 1972, p. 5.

Ce moment où la comédie ancienne disparaît à Athènes, ce début du IV^e siècle avant notre ère, est également celui pendant lequel la cité renoue avec la démocratie, après avoir connu de douloureux épisodes oligarchiques au cours de la guerre du Péloponnèse. Or la restauration de la démocratie qui s'effectue en 403 avant notre ère fait souffler sur Athènes un vent de conservatisme sans précédent. Le discours par lequel Thrasybule, le principal artisan de la restauration, énonce, devant l'assemblée des citoyens (l'*ecclésia*), les conditions du retour à la démocratie est on ne peut plus clair à cet égard: les citoyens sont pressés «d'éviter toute action révolutionnaire et d'appliquer au contraire les anciennes lois»⁵⁶. Ces «anciennes lois» sont d'ailleurs pour la première fois fixées grâce à une codification qui est menée à terme peu après la restauration; les Athéniens, en proie au souvenir du tumulte des années récentes, se convainquent de la nécessité «de ne plus toucher à leurs institutions»⁵⁷.

Dans la cité, toute entière livrée à un conformisme frileux, il n'est plus acceptable de débattre des vertus et des mérites de la démocratie: en -399, Socrate va payer le prix fort pour l'apprendre⁵⁸. L'Athènes conservatrice du début du IV^e siècle avant notre ère aspire à vivre dans la plus stricte observance des «anciennes lois» sur lesquelles s'était fondé son régime politique. Il n'est donc plus nécessaire que s'y perpétue un genre théâtral dont la fonction sociale était de susciter l'adhésion à des valeurs qui sont dorénavant parfaitement intégrées à l'univers mental de ses citoyens. Le «moment historique» de la comédie ancienne est terminé.

⁵⁶ Xénophon, *Helléniques*, II, 4, 42; trad. C. Mossé, *Histoire d'une démocratie: Athènes*, loc. cit., p. 105.

⁵⁷ Ed. Will, *op. cit.*, p. 400.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 679-685; C. Mossé, *Histoire d'une démocratie: Athènes*, loc. cit., p. 107-110.