

LE SAUVEUR CHEZ ARISTOPHANE: APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE*

Le sujet de la comédie d'Aristophane est très souvent la guerre et la paix, la satire des démagogues et des hommes des lettres, la parodie des dieux et des femmes, la décadence des mœurs et des valeurs morales des Athéniens. Le poète essaie de défendre le citoyen moyen d'Athènes, celui qui aime la paix, l'amour et la vie à la campagne. Il s'oppose à la corruption des hommes politiques, aux injustices sociales et à la déchéance générale. À ce citoyen modeste, le poète offre comme armes les flèches de sa satire et lorsque ces armes se montrent insuffisantes, Aristophane l'enlève dans son char poétique pour le conduire au monde fantastique de l'utopie, où, enfin, il pourra trouver le salut.

Parler de la notion de sauveur chez Aristophane peut paraître étonnant. Que vient faire l'expression de «salut» dans la comédie? Nous sommes habitués à entendre parler de cette notion dans la tragédie, et surtout dans celle d'Euripide, où l'on rencontre à tout moment des situations de crise et où la délivrance du héros est l'objectif principal. Aussi étrange que cela puisse paraître le verbe «sauver», les substantifs «sauveur» et «salut», ainsi que leurs dérivés reviennent comme un *leitmotiv* dans toutes les comédies d'Aristophane. Encore plus, l'idée de la délivrance du héros est présente, même là où les mots correspondants sont absents.

Nous essayerons de suivre le trajet des quelques personnages comiques qui sont en détresse et se battent pour se délivrer. Nous étudierons brièvement le personnage du sauveur, son plan, son adversaire et sa victoire finale. À l'aide de l'anthropologie nous tenterons de faire quelques observations en relation avec la structure de la Comédie Ancienne et d'apporter quelques éclaircissements.

1. Les caractéristiques du sauveur

Le sens du mot sauveur fut utilisé, dans la Grèce ancienne, surtout dans la poésie, en particulier chez les Tragiques et Pindare. Par ailleurs le terme sauveur

* Communication au 3ème Congrès International de Sociologie du Théâtre, organisé par l'Université Libre de Bruxelles du 30 Octobre au 2 Novembre 1992, à Lisbonne.

est, pour les Grecs anciens, restreint à la langue religieuse, ou presque. On n'a recours à ce mot que pour évoquer un être surhumain ou presque surhumain, qui s'est montré un bienfaiteur, un protecteur, un libérateur dans les dangers de la vie terrestre. C'est à ce titre que *sôter* est utilisé comme *épiclesis* permanente d'un certain nombre de dieux, avant tout de Zeus ou d'Asclépios. Le sauveur est donc celui qui sauve un homme ou une collectivité, qui fait échapper à quelque grave danger, matériel ou moral, qui guérit ou préserve, qui empêche que ne soit détruit, ruiné ou perdu un bien matériel ou moral. Il est alors synonyme de libérateur et de bienfaiteur, celui qui libère, qui délivre, secourt et guérit; c'est pourquoi le terme n'a pas seulement été appliqué à des dieux mais aussi à des héros nationaux, dont la mémoire est honorée dans leur terre d'origine. Dans la langue de cour utilisée pour le culte des souverains alexandrins et romains, *sôter* désigne le souverain considéré comme le bienfaiteur des hommes. Un grand nombre de termes employés dans le culte des divinités furent transposés dans celui des souverains. Le terme perdit alors progressivement sa connotation religieuse, pour devenir le surnom courant des princes hellénistiques¹.

Tous ces détails composent le portrait d'un homme providentiel dont l'apparition répond à l'attente des hommes: ils se retrouvent chez la plupart des héros d'Aristophane. Sur les onze comédies conservées, huit mettent en scène un personnage qui peut être considéré comme un héros salvateur, et ces protagonistes sont: Dicéopolis dans les *Acharniens*, Agoracrite dans les *Cavaliers*. Bdélycléon dans les *Guêpes*, Trygée dans la *Paix*, Peisthétaire dans les *Oiseaux*, Lysistrata dans la pièce du même nom, Praxagora dans l'*Assemblée des Femmes*, Chrémyle dans *Ploutos*.

Dans ces comédies, le personnage du sauveur est directement porté en scène et la notion de salut est vraiment prépondérante. Pour ces huit comédies politiques, la situation de crise du début nécessite d'ores et déjà un héros-sauveur. Son apparition et son action sont donc pleinement justifiées et attendues par le public. La situation n'est pas la même pour les trois autres comédies de critique littéraire: les *Nuées*, les *Thesmophories* et les *Grenouilles*. Dans ces trois pièces, le personnage du sauveur ne semble pas avoir de place. Néanmoins, même dans ces pièces dites «de critique littéraire», l'idée de salut apparaît marginalement, bien que l'intrigue ne s'y prête pas vraiment. Il semble donc bien que l'idée de salut ait été imposée au poète, pour ces trois comédies, par la tradition comique². Ainsi, dans la plupart des

1. Cf. F. Dornseiff, «Σωτήρ», *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, tome III A1 (1927) 1211-1221; voir aussi P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, éd. Klincksieck, Paris 1984 (1968), pp. 1084-1085; P. Wendland, *Die hellenistisch-römische Kultur. Die urchristlichen Literaturformen*, Tübingen 1912; P. Wendland, «Σωτήρ», *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft*, Oct. 1904, pp. 335-353.

2. Cf. Th. Pappas, *Anthropologie de la comédie grecque ancienne*, Athènes 1990, pp. 181 sq.

pièces d'Aristophane, la notion de salut est omniprésente.

Agoracrite, Trygée et Peisthétaire se voient honorés du titre de sauveur: c'est là une forme de consécration, terrestre pour les deux premiers, quasiment divine pour le troisième. Ces personnages reçoivent donc pour leur action l'assentiment de presque toute la communauté de la *polis* que l'on peut assimiler au public présent sur les gradins du théâtre. Agoracrite a sauvé la cité et les citoyens (149, 458), Trygée l'ensemble des Grecs (913-915), Peisthétaire la gent ailée, mais aussi le peuple grec (543-545, 878).

Agoracrite est un homme providentiel. À peine prononcé le vœu par les deux esclaves qui le recherchent pour combattre le Paphlagonien, le Marchand de saucisses se présente (146-149):

Ζητῶμεν αὐτόν. Ἄλλ' ὀδὶ προσέρχεται
ὥσπερ κατὰ θεὸν εἰς ἀγοράν. ὦ μακάριε
ἀλλαντοπῶλα, δεῦρο δεῦρ', ὦ φίλτατε,
ἀνάβαινε σωτὴρ τῇ πόλει καὶ νῶν φανείς.

Aussi, à la fin de l'*agôn*, le Coryphée loue, en tétramètres iambiques, les qualités d'Agoracrite (457-458):

ὦ γεννικώτατον κρέας ψυχῆν τ' ἄριστε πάντων,
καὶ τῇ πόλει σωτὴρ φανείς ἡμῖν τε τοῖς πολίταις.

Trygée aussi aspire au bien commun: «Pour le bien de tous les Hellènes je prends mon vol» (93). Et après la réalisation de son projet, il se vante en s'interrogeant (865-866):

Οὔκουν δικαίως; ὅστις εἰς
ὄχημα κανθάρου ἔπιβας
ἔσωσα τοὺς Ἑλληνας.

L'initiative de Trygée et l'apparition de la paix mettent fin à la détresse non seulement du héros mais aussi de tous les paysans qui le célèbrent comme leur sauveur (914-915):

Καὶ νῦν σύ γε δῆλος εἶ·
σωτὴρ γὰρ ἅπασιν ἀν-
θρώποις γεγένησαι.

Dans les *Oiseaux*, Peistétaire réussit vite à toucher l'amour-propre et la fierté du peuple ailé, en affirmant la souveraineté des oiseaux sur le monde, et même sur Zeus. Ses arguments, simples parodies des théogonies, sont en réalité des exhortations à reconquérir cet empire et à construire une Cité coupant le chemin entre les hommes et les dieux actuels. Les arguments flatteurs et les

propos séducteurs de notre héros ont leur effet immédiat sur les oiseaux. Désormais, Peistétaïre obtient, en sa nouvelle qualité de sauveur, une totale liberté d'action (543-545):

Σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα καὶ <τινα> συν-
 τυχίαν ἀγαθὴν
 ἦκεις ἐμοὶ σωτήρ.

Toutes les comédies d'Aristophane aspirent et finalement parviennent à la délivrance du héros qui souffre de quelque mal. L'exploit du sauveur s'inscrit, dans un développement dramatique traditionnel: placé devant une crise, il trouve une idée pour en sortir; tandis qu'il s'apprête à la réaliser, le chœur, ou d'autres personnages, s'opposent à lui; à la lutte physique succèdent les joutes oratoires mais le héros en sort toujours victorieux. L'intrigue proprement dite est alors terminée. Dans les épisodes suivants, il évince les imposteurs et quitte triomphalement la scène. Un tel schéma n'est pas toujours respecté strictement: les *Acharniens*, la *Paix*, les *Oiseaux* le suivent au plus près, les autres comédies y apportent des modifications plus ou moins conséquentes.

Mais il n'en reste pas moins vrai que toute comédie ancienne met en scène la réalisation d'une grande Idée [...] l'Idée est la réponse à une pure hypothèse: que se passerait-il si quelqu'un faisait un traité de paix individuel (*Les Acharniens*), [...] si Cléon rencontrait plus méchant que lui (*Les Cavaliers*), [...] si les oiseaux devenaient rois (*Les Oiseaux*), [...] si les femmes prenaient le pouvoir (*L'Assemblée des Femmes*)? Sur cette donnée imaginaire, la comédie construit un monde de bonheur magique, toujours imprévisible, mais absolument logique³.

C'est ainsi que chacun de nos héros sauveurs fonde des valeurs nouvelles devant susciter la prospérité pour eux-mêmes et parfois pour tous. La plupart des comédies, *Les Oiseaux* surtout, mettent en œuvre deux éléments essentiels: l'imagination d'une ambition grandiose par un personnage à qui le spectateur peut s'identifier, et sa réalisation par des moyens surnaturels. Il est remarquable que le héros dispose de moyens et de forces pour vaincre chaque difficulté, aussi grande et insurmontable qu'elle puisse être⁴.

II. L'idée comique du héros sauveur

L'idée grotesque du héros salvateur se moque de tout avec une nonchalance et une insouciance géniale, elle est «la négation immédiate et triomphante de toute raison»⁵. Elle est souvent instantanée, soudaine, suggérée par les circon-

3. J. C. Carrière, *Le Carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque, suivie d'un choix de fragments*, Paris 1979, p. 86.

4. Cf. Viktor Frey, «Zur Komödie des Aristophanes», *Museum Helveticum* 5 (1949) 170.

5. Carrière, op. cit., p. 87.

stances immédiates.

Ainsi, dans les *Acharniens*, Dicéopolis, écoeuré de voir ses concitoyens discuter de tout sauf de la paix, décide de «prendre une initiative étonnante et grandiose» (128). Dicéopolis souffre de la guerre du Péloponnèse qui dure depuis cinq ans et charge Amphithéos de conclure une trêve avec les Lacédémoniens pour son propre compte et celui de sa famille (130-132). Une fois la trêve conclue, Dicéopolis part avec les siens dans la campagne pour célébrer les Dionysies des champs (202) et jouir de la paix. Mais avant il devra faire face aux assauts du chœur qui s'oppose à son plan.

Dans les *Cavaliers*, les deux serviteurs de Démos (personnification du peuple athénien), Nicias et Démosthène, souffrent des méfaits du Paphlagonien, c'est-à-dire du démagogue Cléon. Désespérés devant cette situation difficile, ils se demandent que faire. Mais aussitôt ils trouvent une bonne idée, après avoir du un peu de vin. Ils décident alors de subtiliser les oracles du Paphlagonien et nous annoncent que Cléon doit être renversé par un marchand de saucisses, plus infâme que lui (134, 181). Le vœu à peine prononcé par le premier esclave, le marchand de boudins se présente. Agoracrite, c'est son nom, est un exemple parfait d'homme providentiel. Dès qu'arrive le nouveau sauveur, il devient le protagoniste. Il est «de favori de la fortune» (683), et ce serait un sacrilège de sa part que de refuser de sauver la cité, même s'il n'a pas d'instruction (191-194). Pour apporter le salut demandé Agoracrite devra faire face, lui aussi, au terrible Paphlagonien. Nous verrons quelques étapes de cette opposition qui conduira à la victoire totale notre sauveur.

Dans la *Paix*, Trygée «est attient d'une manie étrange» (54) et il a l'idée de monter au ciel, à cheval sur un escarbot, pour demander à Zeus la cause des malheurs de ses compatriotes (64-88). Il apprend donc que la cause des maux est la guerre entre les cités grecques. Afin de trouver une solution au problème qui le préoccupe, il décide de réunir tous les Grecs pour délivrer la paix et sauver ainsi la Grèce. Le projet de Trygée est grandiose et le danger sera extrême, avant la délivrance. Mais sa cause est noble: «Pour le bien de tous les Hellènes je prends mon vol; c'est un projet hardi et nouveau que j'ai imaginé» (93-94).

Dans les *Oiseaux*, les deux héros, Peisthétaire et EVELPIDÈS sont déjà en route dès l'introduction, mais ils s'arrêtent un instant pour nous donner la raison de leur départ: ils vont chez la Huppe, dégoûtés des Athéniens qui s'occupent toute leur vie de procès (31-45). Leur idée est de s'auto-exiler dans une «ville bien laineuse, à s'y étendre comme sur une peau de fourrune moelleuse» (121-122). Et puisque la ville recherchée n'existe nulle part Peisthétaire décide d'en fonder une toute de suite (171 sq.).

Le sauveur, après avoir mis en exécution son projet original, doit, pour le mener à bien, affronter divers dangers qui s'aggravent du fait que le héros-sauveur

reste le plus souvent un personnage solitaire. Ainsi, par exemple, Dicéopolis lutte seul, comme si, à part lui, personne ne souffrait de la guerre. Mais malgré tous les dangers auxquels le sauveur doit faire face, sa détresse reste toujours une détresse extérieure: pauvreté, privations dues à la guerre, endettement, oppression par l'ennemi, incapacité et bassesse de l'adversaire, dépendance et maladie. Notre héros ne souffre jamais d'une détresse intérieure, comme c'est souvent le cas pour le héros tragique.

L'adversaire du sauveur est soit une personne, le plus souvent un hâbleur (un *alazôn* comme Lamachos, Socrate, Cléon)⁶, soit un groupe de personnes (les créanciers, dans les *Nuées*, les vieillards, dans les *Acharniens*) où encore une collectivité (les femmes dans les *Thesmophories*). Dans tous les cas l'adversaire du sauveur est toujours représenté dans une lumière négative et comme le seul responsable de la détresse générale. On le craint, on le hait parfois, mais on en vient relativement facilement à bout. Le sauveur se bat au niveau de l'*agôn* avec son antagoniste, soit directement, soit indirectement, en actions ou en paroles et il l'emporte sur lui. Mais si notre sauveur réussit toujours à éliminer son adversaire, il ne le fait que rarement par des moyens décents. Très souvent, le sauveur se montre plus hâbleur, plus railleur, plus grossier et obscène, enfin plus malin et gueux que son adversaire⁷. Pourtant, malgré les moyens condamnables qu'il utilise, le sauveur emporte à travers toute la pièce notre sympathie sans aucune réserve. C'est justement l'originalité du héros aristophanien de triompher grâce à sa crapulerie, sa coquinerie, son effronterie et son imposture, facultés qui d'ailleurs font sa force.

Par son aspect de *ponéria* et de *bômolochia*, le héros sauveur se situe aux antipodes du héros épique et tragique⁸.

Anti-héros par sa naissance, le héros comique est aussi un anti-héros par ses choix. Le héros épique ou tragique ne cesse d'affirmer sa singularité, sa supériorité sur d'autres individus, ou sur la collectivité, allant jusqu'à sacrifier sa personne. Sa conduite se fonde sur un code de valeurs symboliques, la bravoure, la gloire, l'honneur, la supériorité en force et en richesse, dont l'ensemble permet de définir son mérite (*arété*). [...] Le héros comique fait exactement l'inverse. Né dans la Cité démocratique du V^e siècle, il l'abandonne ou met en question ses valeurs et son fonctionnement. Il leur oppose la morale la moins abstraite et la moins héroïque, celle de la satisfaction des besoins élémentaires, nourriture et sexe. [...] Le héros rejette donc en bloc toute les «autorités», dieux, hommes. [...] politiques et guerriers⁹.

6. Cf. Kenneth McLeish, *The Theatre of Aristophanes*, London 1980, pp. 53 sq.

7. Cf. F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, Cambridge 1934. Voir aussi P. Thiery, *Aristophane: Fiction et dramaturgie*, Paris 1986, pp. 187-189.

8. Le héros aristophanien est un mélange d'homme, de bête et de dieu. Cette structure vient, selon C. H. Whitman, de l'origine dionysiaque de la Comédie Ancienne. Cf. C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (Mass.) 1964.

9. Carrière, op. cit., p. 120.

L'héroïsme comique d'un Peisthétaire ou d'un Trygée, par exemple, réussit à produire chez le spectateur le même effet de *catharsis* que l'héroïsme tragique d'une Antigone: les deux actions, comique et tragique, transgressent les règles humaines et divines tout autant que le spectateur moyen aurait aimé le faire à leur place¹⁰.

La plupart des héros sauveurs finissent par imposer plus ou moins une Cité idéale ou tout au moins son ébauche. C'est en somme un petit «coup d'État» contre l'Athènes réelle par lequel le sauveur affirme sa puissance. C'est pourquoi on l'a parfois considéré comme un tyran, mais il est nécessaire d'enlever à ce terme sa connotation négative pour n'y voir que l'affirmation d'un pouvoir et d'une force de liberté, qui convient très bien à Dicéopolis, Trygée, Lysistrata. Le sauveur recourt à cette forme de puissance pour faire naître la prospérité dans la *polis*. Son monde est l'Athènes réelle du V^e siècle av. J. C., revue et corrigée, et non un lieu irréel.

En regardant le héros sauveur, on constate qu'il semble utiliser des forces magiques car, évoluant dans un monde presque transparent, il ne connaît que le succès. Il est vrai que, parfois, le héros reste inactif dans certaines parties, il se plaint et il soupire, abandonné à la détresse et au malheur, dans l'embarras et dans le désespoir, face à la question: que faire? Mais quand il s'active, il sait tout mobiliser pour écarter la détresse et, déterminé, il avance vers son but¹¹. Chaque héros sauveur jouit en effet d'une liberté à la fois immédiate et totale, dans la mesure où le vouloir et le pouvoir ne sont pas séparés chez lui¹². Dès qu'il veut, le héros peut. Sa formidable puissance est quasi-magique: Peisthétaire en est sans doute l'exemple le plus frappant. Les obstacles que ces héros rencontrent ne sont pas réels. La résistance est de courte durée et leur fonction est de mettre chaque fois en valeur le pouvoir du héros: ils s'évanouissent presque par enchantement et font qu'en définitive ces héros sont d'une consistance psychologique bien faible. Strepsiade, Peisthétaire et Dionysos sont les seuls dont les idées se modifient au cours de la pièce, les autres n'évoluent pas mais, forts de leurs convictions, les imposent avec brio.

Nous observons, avec d'autres¹³, que la nature du héros réunit à la fois l'humain, le divin et l'animalité. Pour expliquer une emprise des circonstances extérieures ou des dispositions intérieures sur les états psychiques, la démarche

10. Cf. Whitman, op. cit., p. 57; voir aussi C. H. Whitman, *The Heroic Paradox*, London 1982, pp. 105-159.

11. Cf. Frey, op. cit., p. 170. Viktor Frey a étudié, dans cet article, le rôle du héros principal dans la comédie et il a signalé les convergences avec la tragédie d'Euripide. Voir aussi sa thèse, *Die Stellung der attischen Tragödie und Komödie zur Demokratie*, Zürich 1946.

12. Cf. Carrière, op. cit., p. 122.

13. Cf. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (Mass.) 1964.

normale de l'esprit des anciens Grecs était de la rapporter à l'action d'une divinité, d'un *daimôn*. Or, dans les comédies d'Aristophane, il est souvent fait référence au rôle du hasard, de la chance, des dieux. Qui donc est vraiment responsable du cours des événements, de la conduite des personnages? Qui tire les ficelles: les dieux ou Aristophane?

Lorsque le héros expose son projet au début de la pièce, il est en général considéré comme un fou par les autres. Or les accès de folie furieuse ou de mélancolie sont interprétés comme la conséquence d'un état démoniaque, de l'intervention d'une puissance divine. On peut songer en effet à des atteintes de la *mania* dans la mesure où le comportement déconcertant est un défi aux lois de la psychologie. Ainsi, le héros est souvent représenté au début des comédies comme un vieux fou malade¹⁴.

III. La situation de crise

Chaque comédie d'Aristophane s'ouvre sur une situation de crise dont souffre le héros de la pièce. Cette crise pousse le futur sauveur à entreprendre dans le prologue et à accomplir aussitôt ou après la *parodos* une action extraordinaire surnaturelle, paradoxale et en tout cas salutaire pour lui. Ainsi, Trygée gagne le ciel, Peisthétaire va chez les oiseaux, Dionysos descend aux Enfers, etc. Le problème de la paix et de la guerre qui se posait de façon cruciale à Aristophane et à ses spectateurs a permis, de façon providentielle, de nourrir la structure de la plupart de ses comédies. Providentiellement la notion de crise, de mal, les besoins d'un sauveur et de salut trouvaient des échos qui nous parviennent encore. Mais, dans les comédies qui ne s'inscrivent pas dans cette perspective historique, qu'est-ce qui a remplacé la guerre comme moteur de la «crise»? Aristophane alors a recours à la fable. Un voyage dans un pays inconnu représente bien des dangers et crée une situation de crise. C'est le cas dans les *Oiseaux* et surtout dans les *Grenouilles*. Mais Aristophane se montre très inventif dans ce domaine aussi. Ainsi, dans les *Acharniens* par exemple, les vrais responsables de la crise sont les Athéniens et leur indifférence; dans les *Cavaliers*, nous avons un cas particulier: ce n'est pas le personnage qui souffre qui va entreprendre l'action de sauvetage, comme c'est la règle dans la comédie, mais il fait appel à un autre personnage, le marchand de boudin, qui assumera le rôle de sauveur. En effet, ce sont les deux esclaves, au nom significatif, Nikias et Démosthènes, qui souffrent de la détresse familiale, à cause de leur maître Démos. En réalité les deux esclaves souffrent depuis que Démos a fait entrer dans sa maison un troisième esclave, le Paphlago-

14. Cf. *Acharniens*, 1, 325; *Cavaliers*, 40-42, 61; *Nuées*, 1-12; *Guêpes*, 88; *Paix*, 54; *Oiseaux*, 31; *Lysistrata*, 9-10, 27; *Assemblée des Femmes*, 174-175; *Ploutos*, 2, 12.

nien (c'est-à-dire Cléon), qui est la cause du malheur et de la crise. À partir du moment où les deux «souffrants» remettent leur salut au Marchand de saucisses, ainsi indiqué par l'oracle, ils ne prennent plus part à l'action. Désormais, c'est le nouveau sauveur qui occupe le devant de la scène.

Dans les *Thesmophories*, Euripide souffre et la crise est due aux femmes. Mais, comme dans les *Cavaliers*, le héros n'affronte pas tout seul le danger; il s'adresse d'abord à Agathon, qui refuse de l'aider, et finalement il persuade son parent par alliance de jouer le rôle de sauveteur pour lui. Tout comme le Marchand de saucisses, le Parent d'Euripide passe au premier plan, de sorte que pendant une longue partie de la pièce on oublie la crise d'Euripide. Alors qu'au début Euripide était menacé de mort (75-77), au moment où son parent prend la place de sauveur, c'est lui qui est menacé. Dans cette pièce, la crise persiste assez longtemps. Se trouvant directement impliqué dans la crise, le Parent d'Euripide cherche désespérément une issue: «Voyons, quelle ruse machiner pour me sauver? Que tenter? Qu'imaginer?» (765-766). Il semble même que le Parent d'Euripide, avec son discours contre les femmes, attire encore plus le danger et aggrave ainsi la situation de crise. Cette situation devient critique lorsque Clisthènes dévoile la présence d'un homme dans la réunion des femmes, ce qui conduit à la découverte et à l'arrestation du Parent. Euripide n'apparaît pas encore pour secourir son propre sauveur qui est à présent désespéré: «Il ne me reste plus aucun espoir de salut», se plaint-il (946). Mais, finalement, c'est Euripide en personne qui vient sous les traits de Persée sauver son parent: «il vient me délivrer», s'écrie-t-il, en l'apercevant de loin (1014).

Sauf dans les *Cavaliers* et les *Thesmophories*, le personnage qui souffre se bat lui-même pour sa délivrance et se fait aider aussi par le chœur ou un autre personnage secondaire. Mais en règle générale, c'est celui qui souffre qui détient le rôle décisif dans le combat.

Nous avons remarqué que lorsque le poète ne se servait pas de la guerre comme motif de détresse, il en créait un autre au début de la pièce: la maladie du héros, la déraison, ou autre. Une fois la situation de crise inventée, le poète exagère les défauts, déforme la réalité et présente le sauveur qui est le plus souvent le personnage qui se trouve dans une situation désespérée. Une dernière différenciation à propos des *Grenouilles*: dans cette comédie, c'est Dionysos qui souffre du fait qu'il n'y a plus de poètes de valeur pour son théâtre. Comme il ne peut mener lui-même le combat, il trouve à sa place un autre sauveur en la personne d'Eschyle. Ce nouveau sauveur mène et gagne le combat contre Euripide qu'on accuse d'être le responsable de la décadence de l'époque. En fait, c'est souvent l'adversaire du héros-sauveur qu'on considère comme responsable de la crise. Pourtant, le sauveur ne s'attaque pas toujours directement au responsable de cette crise, mais il peut aussi intervenir dans la crise et n'attaquer l'adversaire que de manière indirecte.

La situation de crise et les dangers de mort d'un héros solitaire paraissent déplacés dans la comédie. Il s'agit, à première vue, d'une situation bien paradoxale, surtout avant une action qui aspire à une délivrance. On ne peut pas déterminer, dit Viktor Frey, à quel moment la comédie a commencé d'amener l'action à son interprétation sur scène et à quel moment la visée est devenue la libération et la délivrance d'un personnage central¹⁵. Il est indéniable que l'objectif du salut a été calqué sur la tragédie et que la comédie a su s'adapter à cet objectif. La comédie a seulement déplacé la crise intérieure du héros tragique vers une détresse extérieure dont souffre le héros comique.

Dans une perspective anthropologique, la crise du héros et le combat physique qui suit la *parodos* est à rapprocher de séquences de certaines fêtes religieuses où l'on trouve ces deux éléments: tension et conflit. Ainsi, nous pensons aux *drômena* qui avaient lieu pendant le retour de la procession (les *Géphyrismes*) d'Eleusis, aux Dionysies des champs, ou encore aux Anthestéries et aux Lénéennes. Nous connaissons, encore à Eleusis, le «combat» entre deux groupes d'hommes qui se jetaient des pierres, comme le fait le chœur des *Acharniens* contre Dicéopolis. Dans ces combats religieux, les opposants se lançaient des injures et des obscénités, tout comme dans la comédie. Les *kómoi* de certaines processions dionysiaques, mais aussi les fêtes *Halôa* en témoignent¹⁶.

Tous ces combats rituels visaient à la purification des participants par la mise à l'écart des esprits malveillants et l'acquisition des forces saines. La force d'Aristophane vient de ce qu'il a su utiliser le substrat rituel de certaines cérémonies avec un art extraordinaire dans le but de faire rire ses spectateurs.

IV. Le combat et la victoire du sauveur

L'*agôn* est la partie de la comédie qui se situe, le plus souvent, entre la *parodos* et la parabase. Comme l'indique le nom *agôn*, il s'agit d'une scène de combat opposant dans une joute oratoire deux antagonistes, quand ce n'est pas dans une lutte effective. L'*agôn* est la scène la plus riche pour le personnage du sauveur, qui y développe librement sa thèse. Or son caractère et son importance sont surtout mis en évidence par contraste avec un autre personnage de la comédie: son antagoniste ou le chœur.

Le chœur comique diffère de celui de la tragédie en ce sens qu'il participe à

15. Cf. Frey, op. cit., p. 175.

16. Les *Halôa* se célébraient au mois de *Poseidôn* (mi Janvier) et pendant cette fête on exhibait des symboles sexuels. Le nom de la cérémonie dérive de *άλως*, l'aire. Cf. L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932, p. 65. Voir aussi N. Papahatzis, *Η θρησκεία στην αρχαία Ελλάδα*, Εκδοτική Αθηνών, Athènes 1987, p. 162.

l'action, dont il est l'un des éléments primordiaux; il est aussi important que le protagoniste du drame. Dans la seconde moitié de la pièce, c'est-à-dire après la parabase, il ne joue plus qu'un rôle passif et devient le spectateur de ce qui se passe sur scène; il retrouve alors la même fonction que le chœur tragique et commente l'action qu'il dramatise en prédisant, par exemple, ce qui va arriver à l'un des personnages.

Dans les *Cavaliers*, Agoracrite et le Paphlagonien se sont déjà affrontés dans la parodos. Depuis le vers 304 nous assistons au combat réglé qui, dans cette comédie, va se répéter après le vers 756. Le chœur des Cavaliers se range du côté du sauveur et il l'encourage, dès son entrée, à battre son adversaire (247-252):

LE CORYPHÉE. Frappe, frappe le coquin, la bête noire du corps des Cavaliers, le publicain, le gouffre, la Charybde de rapines, le coquin, et encore coquin, je dirai le mot maintes fois, car il fut coquin maintes fois chaque jour. Allons, frappe, pousse, trouble, bouleverse, abhorre-le, comme nous le faisons, tombe dessus à grands cris¹⁷.

À la scène du combat physique qui suit, le chœur frappe autant que le Marchand de boudin le Paphlagonien (266). Aux coups de bâton et de poing succède un combat d'injures et de cris (285-295).

Les joutes oratoires des deux antagonistes nous donnent parfois des métaphores de vraie lutte et du gymnase qui sont souvent frappantes. Encourageant le Charcutier, le chœur dit (387-390): «ça, attaque-le, fais-le tournoyer, ne fais rien à demi, car le voilà pris à bras-le-corps. Songe que, si tu l'assouplis du premier coup, tu ne trouveras qu'un lâche¹⁸». La même métaphore revient un peu plus loin.

Le chœur compare, dans la deuxième *ôdè* de l'*agôn* épirrématique, la lutte entre le Charcutier et le Paphlagonien à une bataille navale, et les conseils qu'il donne à son champion, le Charcutier, en une strophe écrite en tétramètres iambiques, sont empruntés au domaine maritime (756-758): «C'est maintenant qu'il te faut larguer toutes les écoutes, montrer une ardeur impétueuse et des raisons invincibles qui te fassent l'emporter sur celui-ci».

Le Charcutier se déchaîne donc comme un ouragan contre son adversaire, ce qui lui vaut des louanges de la part du second demi-chœur (836-840): «ô toi qui, à tous les hommes, apparus comme un si grand bienfaiteur, je porte envie à ta façon».

Le Paphlagonien essaie de flatter le juge et l'arbitre de l'*agôn*, Dèmos, mais le combat s'avère de plus en plus difficile pour lui. Le Charcutier le couvre d'obséc-

17. La traduction des passages cités est celle de H. Van Daele, publiée dans la *Collection des Universités de France*, Les Belles Lettres, Paris 1923.

18. Sur ces métaphores sportives, voir Jean Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1965, p. 336.

nités et l'attaque avec des grossièretés, moyen très efficace pour la comédie¹⁹. Les armes qu'utilise le Charcutier commencent à inquiéter le Paphlagonien: «Coquin, par quelles bouffonneries tu veux me décontenancer!» (902). Et le Charcutier répond: «C'est que la Déesse m'a ordonné de te vaincre en hâbleries» (903).

Dans les *Oiseaux*, Peisthétaire et Evelpide combattent dans la *parodos* avec les autres oiseaux qui forment le chœur de la comédie (337 sq., 343 sq., 356-357). Juste avant l'*agôn*, en poussant leur cri de guerre, les oiseaux attaquent une nouvelle fois nos héros: «Eleleleu! en avant, bec baissé; plus de retard! Tire, arrache, frappe, écorche, brise d'abord la marmite» (364-365).

Au point critique de la crise, la Huppe s'interpose entre les autres oiseaux et les deux hommes et réussit, avant l'*agôn*, à persuader le chœur que nos héros sont allés à Coucouville-Les-Nuées dans l'intention de leur apprendre «quelque chose d'utile» (372); la Huppe prouve à la gent ailée qu'il est possible que des humains, bien qu'ennemis de naissance envers eux, leur servent. Le coryphée accepte donc d'écouter les arguments des deux héros (440-450) et l'*agôn* s'engage. La portée du débat suscite d'emblée l'attention du spectateur. Peisthétaire, en un style élevé, touche avant tout l'amour-propre et la fierté du peuple ailé, en affirmant la souveraineté, aujourd'hui perdue, des oiseaux sur le monde. Ses arguments flatteurs ont leur effet immédiat sur le discours des oiseaux (539-548):

Ah! combien, ah! combien pénibles sont les paroles que tu as proférées, ô homme! Que je déplore la lâcheté de mes pères, à qui ces honneurs avaient été transmis par les ancêtres et qui les ont à mon détriment laissés perdre! Mais toi, grâce à une divinité et à une heureuse conjoncture, tu m'es venu en sauveur. Car c'est après t'avoir confié mes petits et moi-même que je fixerai ma demeure. Mais que faut-il faire? Apprends-le nous, puisque tu es ici.

Ainsi donc, Peisthétaire obtient, en sa nouvelle qualité de sauveur de la gent ailée, une totale liberté d'action et de direction.

Dans certaines comédies, comme les *Cavaliers*, le chœur est d'emblée du côté du héros-sauveur et attaque son antagoniste, le menace, et à la fin, le chasse, comme un *pharmakos* (1405). Dans d'autres pièces, comme les *Acharniens*, les *Guêpes*, les *Oiseaux*, etc. le chœur s'oppose jusqu'à l'*agôn* au héros-sauveur; ce n'est qu'au cours de l'*agôn* qu'il se rallie à sa cause et le sert désormais. Enfin, dans un dernier cas particulier, celui des *Grenouilles*, le sauveur est le dieu du théâtre, Dionysos, qui sauve la Cité.

L'*agôn* marque donc la victoire presque totale ou, du moins, l'étape décisive vers celle-ci. Alors qu'au début des comédies, le héros voit se dresser contre lui le chœur et la plupart des autres personnages, avec un antagoniste en tête, il devient désormais l'objet de l'estime publique. En effet, quand le sauveur propose son idée caractérisée par la nouveauté et la contestation de la réalité, il est accusé, traité de

19. Cf. *Cavaliers*, 878, 879, 888, 898, 900, 965, 997, 1010, 1057; *Guêpes*, 54-67.

malade et de fou²⁰. Mais lorsque le héros prouve le bien fondé de cette idée et convainc le chœur et son antagoniste, le jugement porté sur lui devient soudain et diamétralement opposé. Même Lysistrata et Praxagora, assimilées au début à tous les maux possibles, sont ensuite reconnues comme sages, braves et patriotes: le chœur se confie sans aucune hésitation et attend des décisions. Le sauveur devient alors le monarque incontesté et le chef déclaré.

Dans toute la première partie de la comédie le sauveur se trouve face à un agresseur qui le menace très souvent de mort. Évidemment, nous sommes dans le domaine du comique et la mort est toujours évitée. Pourtant, la tragédie semble en cela avoir servi de modèle à la comédie. Ainsi, pour arriver à la délivrance, le héros doit affronter à plusieurs reprises des situations de danger extrême. Le chœur des Acharniens menace de mort Dicéopolis. Les héliastes, dans les *Guêpes*, menacent aussi Bdélycléon. De même, le Paphlagonien menace d'exécuter le marchand de saucisses, les femmes agressent le parent d'Euripide. Chrémyle, dans *Ploutos*, est également menacé de mort par la Pauvreté (485).

Il semble que l'adversaire soit non seulement responsable de la situation de crise du début, mais il devient aussi, par sa fonction d'agresseur, l'élément essentiel de la fable. De plus, on remarque qu'à chaque fois l'agresseur du sauveur représente la mort, la vieillesse, le père tyrannique ou la ville qui symbolise chez Aristophane une forme de vie détestée. En revanche, le sauveur représente toujours la vie, la jeunesse, le fils révolté, la campagne, etc. avec, bien sûr, des interférences et des renversements suivant les comédies.

Si l'on veut expliquer le rôle prédominant du sauveur dans l'*agôn* ainsi que sa victoire, il faudrait voir, dans la mesure du possible, la fonction de l'*agôn* dans le *kômos* d'origine. «Toute comédie grecque» écrit P. Mazon «est plus ou moins un combat; la scène essentielle de toute pièce d'Aristophane est un *agôn*»²¹. C'est que la Comédie Ancienne est issue du *kômos* agraire, où l'élément agonistique était principal. Dans ces concours de grossières invectives, d'obscénités et d'injures, sont nées plus tard certaines formes de théâtre populaire. Mais, à part cet aspect de «combats de gueule», l'ancien *kômos* contenait des scènes bouffonnes, de vrais combats, avec échanges de bastonnades, de coups et des lapidations. De l'ancien *kômos*, la comédie a gardé, entre autres éléments, l'*agôn* qui, en partie, se déroule encore chez Aristophane comme à l'origine, c'est-à-dire en «vrai» combat, exceptées bien sûr les joutes oratoires, vers lesquelles la comédie a évolué, sous l'influence aussi de la tragédie, de la rhétorique, de la sophistique et des goûts du public²².

20. Sur le thème de la maladie et de la folie chez Aristophane, voir Michel Casevitz, «Sur la fonction de la médecine dans le théâtre d'Aristophane», *Cahiers des Études Anciennes* XV (1983) 5-27.

21. P. Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Paris 1904, p. 173.

22. Pour plus de renseignements sur la fête agraire, l'*agôn* et la comédie, voir Francisco

Les rites des *kômoi*²³ contenaient déjà des éléments pré-théâtraux mimétiques et parlés. L'*agôn* était un rituel magique, c'est-à-dire religieux, qui faisait s'affronter violemment les deux parties contraires afin de stimuler les forces de la nature de préparer la venue du beau temps, la naissance et le développement des plantes, des animaux et des hommes.

Il apparaît que l'*agôn*²⁴ qu'on retrouve dans chaque comédie d'Aristophane a deux formes: la première consiste en un échange de coups, d'injures et d'obscénités; la deuxième est une joute oratoire plus évoluée. En effet, le premier *agôn* semble être encore proche des *agônes* de l'ancien *kômos* dionysiaque. Les métaphores de lutte, de course, purement militaires ou même la comparaison de l'affrontement avec un combat de coqs, les lapidations en témoignent.

Que le sauveur soit la survivance du Dionysos, d'un rituel ancien ou même l'ancien *exarchôn* d'un thiasse agraire, il réussit en tout cas dans l'*agôn* aristophanesque à s'imposer à tous et à éliminer les opposants. Le sauveur sait porter secours à toute situation de détresse, il écarte le danger de mort et chasse son antagoniste comme un *pharmakos*. Bref, par quelque moyen que ce soit, il obtient à la fin de l'*agôn*, malgré tous les dangers la délivrance souhaitée²⁵.

V. La délivrance et le triomphe du sauveur

L'*exodos* de la Comédie Ancienne célèbre la victoire du sauveur dans toute sa grandeur. Alors qu'au début de la comédie, le sauveur était, le plus souvent, un fou, un malade et un vieillard, il fête à la fin de la pièce son bonheur, son rajeunissement et son mariage.

La scène finale des *Acharniens* est une série de tableaux sommaires et hauts en couleur qui opposent violemment les bienfaits de la paix aux méfaits de la guerre: l'abondance dont est comblé Dicéopolis est le symbole de la paix tandis que la famine torturant le Mégarien est celui de la guerre. Dans l'*exodos* (1174-1234), aux cris de douleur de Lamachos boitant, soutenu par deux esclaves, déplorant son destin, s'opposent les cris de plaisir de Dicéopolis soutenu par deux courtisanes. Dicéopolis, ivre, entraîne le bruyant *kômos* des choreutes le sacrant vainqueur au

Rodriguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid 1983 (Barcelona), pp. 317-367, 447-494.

23. Cf. P. Ghiron Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976, pp. 238-265.

24. Pour l'*agôn* voir, Th. Gelzer, *Der epirrhematische Agôn bei Aristophanes. Untersuchungen zur Structur der attischen Alten komödie*, Zetemata XXIII, München 1960.

25. Cf. F. R. Adrados, «Rite, mythe et théâtre en Grèce ancienne», *Anthropologie et Théâtre Antique, Cahiers du GITA* 3, Actes du Colloque International de Montpellier, 6-8 mars 1986, Montpellier 1987, p. 46.

concours des Conges dans une liesse collective, dans l'abondance et la félicité. Dicéopolis était un homme âgé au début de la pièce, qu'on menaçait de mort (417); il souffrait de la guerre et du manque de sens civique de ses concitoyens qui ne songeaient pas à la paix, dont il est amoureux. À la fin de la pièce, Dicéopolis est déjà sauvé et rajeuni. En employant un langage très obscène, notre héros accomplit son union avec les deux courtisanes, alors que le chœur lui chante le chant d'hyménée.

Dans les *Cavaliers*, Démos, qui était au début de la pièce «un maître rustre d'humeur, croqueur de fèves, prompt à s'irriter, Démos, de Pnyx, petit vieux bourru, à l'oreille dure» (40-43) est présenté après la seconde parabase comme guéri et rajeuni par Agoracrite, le héros-sauveur. «Je vous ai fait cuire Démos et de laid je l'ai rendu beau» (1321). Désormais, Démos s'étonne de son comportement antérieur: «Étais-je à ce point devenu idiot et sénile»? (1349). Dans cette pièce, le Charcutier, après avoir remporté la victoire sur le Paphlagonien, est salué comme «glorieux vainqueur» (1259). De son côté, Démos, une fois rajeuni et beau, est salué par le chœur comme «roi des Grecs» (1333). Enfin, notre Démos s'unit aux Trêves personnifiées par de belles courtisanes et c'est encore dans un langage obscène²⁶ que s'achève cette comédie.

Philocléon, dans les *Guêpes*, est encore un cas particulier d'un «sauvé» par les actions du sauveur -Bdélycléon. Ce personnage était au début de la pièce un vieillard qui souffrait d'une maladie étrange: il était fou des tribunaux. Et cette maladie s'était propagée dans toute la Cité, ce qui désespère et révolte son fils Bdélycléon qui veut sauver son père, ainsi que la Cité d'Athènes. Ce vieil homme, dur et revêche, sera dans la scène finale déjà guéri et, depuis le vers 1326, il se trouve en compagnie d'une joueuse de flûte toute nue. Le rajeunissement de Philocléon lui donne tout à fait des manières de jeune homme et Aristophane exploite ici à la perfection le procédé de l'inversion de rôles père-fils (1341-1359).

Trygée, vieillard et malade, devient à la fin de la pièce un jeune homme en bonne santé. Dans l'*exodos*, accompagné d'*Opôra* partent aux champs alors que le chœur chante l'hyménée²⁷.

Les *Oiseaux* constituent l'exemple le plus développé et le plus significatif. Même dans cette comédie le héros-sauveur, Peisthétaire, est au début un vieillard et un malade. Dans l'*exodos*, Peisthétaire fête son mariage avec la Reine elle-même et obtient de surcroît le sceptre même de Zeus. Nous avons ici un bel exemple de *hiéros gamos*, comparé à celui de Zeus et de Héra. Une fois de plus, notre héros-sauveur est salué à la fin de l'*exodos* comme glorieux vainqueur.

26. Cf. Jeffrey Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New Haven and London 1975, p. 173.

27. *Paix*, 706-707, 860-862, 1316 sq.

Lysistrata et Praxagora ont réussi aussi à arrêter la guerre et sauver ainsi la Grèce (*Lys.*, 497-501, 525-526; *Assembl.*, 395-397, 412-414). Ici le salut est plutôt l'œuvre de la collectivité. Les femmes toutes ensemble réussissent à provoquer la délivrance de la détresse de la guerre.

Le héros d'Aristophane est toujours vieux, le plus souvent marié et avec des enfants, et qu'à la fin de la pièce il rajeunit et accomplit son union avec une femme, dans un contexte phallique et obscène. L'union que notre héros-sauveur accomplit à la fin de la comédie, ainsi que son rajeunissement, paraissent bien être la survivance d'un rituel agraire. Ainsi, à la fin, la comédie renoue avec ses origines, les chants et les scènes phalliques célébrées dans la campagne. On renoue avec les biens de la terre qu'honoraient déjà les cultes ruraux très vivaces: l'élément religieux, l'aspect agraire et l'aspect chthonien sont sous-jacents²⁸.

La fonction du *gamos* du héros aristophanesque semble être de stimuler les énergies de la nature. Et, par son aspect rituel, cette union devient un *hiéros gamos*, une hiérogamie. La sexualité, note Micrea Eliade, aide le processus de croissance des germes et des animaux d'une manière magique²⁹.

La force magique de la végétation, ajoute-t-il, est augmentée par le simple fait qu'elle est «représentée», personnifiée, dirions-nous, par un jeune couple riche au maximum de possibilités —voire même de réalisation— érotiques. Ce couple, le «marié» et la «mariée», n'est qu'un simulacre allégorique de ce qui, jadis, se passait en réalité: la répétition du geste primordial, l'hiérogamie³⁰.

L'hiérogamie d'Aristophane se fête dans une ambiance phallique: on lance des obscénités, on représente l'acte sexuel et on exécute des danses lascives et grotesques. Nous avons déjà remarqué que les obscénités provenaient des premiers rites agraires et qu'elles étaient censées contenir une valeur magique apotropaïque. Mais à part cette fonction rituelle, les obscénités, ainsi que les injures, transgressent aussi les interdits et soulagent les désirs refoulés du spectateur. En effet, l'Athénien du V^e siècle av. J.C. aimait voir parodier sur scène tous ces personnages politiques qui l'opprimaient, de la même façon que les dieux. En riant aux dépens de ces êtres supérieurs, le spectateur se sentait réconforté. Avec cette parodie, dont le champion est notre sauveur, le spectateur prenait sa revanche sur l'ordre social dans lequel il était contraint de vivre³¹, et obtenait ainsi sa propre purification. Nous pouvons soutenir que même les obscénités faisaient rire le spectateur et le libéraient ainsi de contraintes morales qui concernent la bonne conduite et la décence³².

28. Cf. Adrados, *Fiesta*, pp. 447 sq.

29. Cf. M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1970, p. 299.

30. Eliade, *op. cit.*, p. 300.

31. Cf. K. J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972, p. 33.

32. Cf. Henderson, *op. cit.*, pp. 32 sq.

Conclusion

Nous avons constaté que, dans l'*exodos*, le héros-sauveur vit dans un bonheur total, satisfait, riche, comblé. La crise du début est résolue et depuis longtemps oubliée. D'une manière générale, le sauveur change de statut après l'*agôn* et l'*exodos* confirme sa promotion, consacre son salut et glorifie son apothéose. De pauvre paysan et modeste citoyen qu'il était dans le prologue, le sauveur est devenu à la fin de la comédie, tout à fait spontanément, un personnage de plus grande importance, un roi ou —mieux encore— un nouveau Zeus! Cette ascension soudaine du sauveur exprime l'espoir de l'homme de tous les temps qui attend toujours un messie pour résoudre ses problèmes.

Le triomphe du sauveur dans l'*exodos* vise à la libération et aspire à la *catharsis* du spectateur.