



HAL
open science

Les Cavaliers d'Aristophane : satire politique ou farce grotesque ?

Théo Millat-Carus

► **To cite this version:**

Théo Millat-Carus. Les Cavaliers d'Aristophane : satire politique ou farce grotesque ?. Pallas. Revue d'études antiques, 2018, Babis Polypragmôn. Mélanges en mémoire de Charalampos Orfanos, 108, pp.51-62. 10.4000/pallas.9620 . hal-03637687

HAL Id: hal-03637687

<https://hal.science/hal-03637687>

Submitted on 21 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les *Cavaliers* d'Aristophane : satire politique ou farce grotesque ?

Théo MILLAT-CARUS
Université Toulouse Jean Jaurès

για τον Μπάμπη,
τον μερακλή μου δάσκαλο, καθηγητή και φίλο

Certaines lectures d'Aristophane¹, dites « politiques », traquent l'idéologie du poète ainsi que la leçon politique et morale² et privilégient le « comique significatif » tandis que les lectures dites « ritualistes », davantage intéressées par la notion de « grotesque absolu³ », envisagent le temps de la performance comme un temps de suspension de la conscience civique⁴. Certes, les comédies anciennes intègrent nombre d'éléments contradictoires qui entretiennent avec le réel un rapport très différent, qu'ils le miment, le déforment ou l'abolissent. Nous tâcherons de montrer que, loin de proposer une comédie univoque dont une composante, politique ou grotesque, exclurait l'autre, Aristophane les entrelace et louvoie en permanence entre celles-ci. Prenant à rebours la phrase de Victor-Henri Debidour qui postule qu'Aristophane « n'a nul souci de créer l'illusion du vrai⁵ », nous tâcherons de montrer que tout l'enjeu du poète

-
- 1 Cet article reprend des éléments d'analyse mis au jour dans mon mémoire de Master 2, sous la direction de Charalampos Orfanos. Si cette étude n'est donc pas, à proprement parler, nouvelle, elle renvoie à un moment de profond partage, professionnel, personnel et humain, avec Babis qui m'a toujours accompagné, inspiré, éclairé, tant dans ses conseils que dans sa pratique d'enseignant et de chercheur. J'espère n'avoir pas déçu, dans ces lignes, son regard certes toujours bienveillant, mais aussi toujours exigeant.
 - 2 De Ste Croix, 1996, considère ainsi Aristophane comme un oligarque conservateur ; *contra* : Sidwell, 2009, pour qui le poète serait un fervent démocrate, chantre du petit peuple des petits paysans de l'Attique.
 - 3 Baudelaire, 1962 : « Le comique est, au point de vue artistique, une imitation [...], son élément [est] visiblement double : l'art et l'idée morale », p. 254 ; Bakhtine, 1970 : « Le principe du rire et de la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps », p. 43.
 - 4 Loraux, 1984, voit dans les concours dramatiques une « parenthèse institutionnelle » (p. 19) ; pour Dobrov, 1997, la comédie est un « divertissement inoffensif » (p. XII) ; quant à l'étude, néanmoins essentielle, de Bowie, 1993, elle en oublie totalement l'aspect politique.
 - 5 Debidour, 1965, p. 12.

comique est, dans cette pièce, d'entremêler étroitement le significatif et le grotesque ainsi que la réalité et la fiction afin de créer ce que nous appellerons le « vrai de l'illusion » et de dérouter son public, notamment par l'indéfinition des seuils⁶ et l'insertion de touches métathéâtrales que nous étudierons. Nous ne pouvons prétendre analyser ici l'intégralité de la pièce, de ses structures et stratégies ; aussi, bornerons-nous notre étude à la partie s'étendant du Prologue à la sortie de scène des deux antagonistes (v. 494).

Les *Cavaliers*, deuxième pièce du corpus conservé d'Aristophane, furent présentés en 424 av. J.-C. et remportèrent le premier prix. Dans le Prologue, deux esclaves dressent le portrait du maître de maison, Dèmos, « un péquenaud colérique, croqueur de fèves, extra bilieux, petit vieux désagréable et dur d'oreille⁷ » et de sa dernière acquisition : un esclave Paphlagonien, violent et flagorneur qui le mène par le bout du nez⁸. Ce dernier figure explicitement Cléon⁹, un *prostatès tou dè mou*¹⁰ belliciste qui, suite à la prise de Pylos et à la capture de trois cents prisonniers spartiates sous son commandement, jouissait d'une écoute et d'une confiance certaines auprès du peuple athénien. Dans cette pièce, à travers le personnage de Dèmos, la passivité, voire la niaiserie, du peuple est également raillée car elle permettrait l'arrivée et le maintien au pouvoir de tels individus¹¹. Ainsi, dès son ouverture, la pièce semble tendre vers la satire politique, où dominera le comique significatif, et appeler le public à envisager la comédie comme leçon politique pour le citoyen.

6 Le seuil désigne le moment où l'auteur semble définir ce qui va suivre et peut donc s'appliquer à un moment de passage du réel au fictif : cf. Genette, 1987.

7 Aristophane, *Cavaliers*, 41-43. Sauf mention contraire, nous traduisons.

8 Aristophane, *Cavaliers*, 47-62 : « À plat ventre aux pieds du maître, c'était caresses, brossage de poil, flatteries, il le bernait [...] avec ces mots : “Dèmos, prends-toi un bain, une fois que tu auras tranché un procès et un seul, gave-toi, avale, bouffe, tiens : ton tribole” [...] Il chante des oracles : le vieux, lui, il est en transe. Quand il le voit bien stupide, il en tire profit ».

9 Qualifié de « tanneur » (βυρσοδέψην, 44), il exerce le même métier que Cléon. De plus, « Paphlagonien », habitant de la Paphlagonie, fait à la fois référence aux origines prétendument étrangères de Cléon, et se rapproche du verbe *παφλάζω* (« bouillonner ») : allusion aux gestes et au langage véhéments du démagogue à la tribune. Enfin, une mention de Pylos (54 *sqq.*) finit d'assimiler le personnage au démagogue comme elle assimile le Premier esclave au stratège Démosthène qui avait ourdi et mené le plan d'attaque.

10 Ostwald, 1986, p. 201-202 : « Tant qu'un démagogue était *prostatès tou dè mou*, il n'occupait pas de fonction officielle. Il était simplement un particulier qui, par la force de son caractère et son habileté rhétorique, réussissait à persuader le peuple, au sein du Conseil ou à l'Assemblée, de soutenir les mesures et la politique qu'il prônait ».

11 En effet, les *prostatài tou dè mou* ou démagogues, hommes politiques post-péricléens étaient souvent critiqués pour leur violence et leur théâtralité à la tribune ; Périclès faisant, évidemment, figure de modèle par son attitude mesurée et sa politique raisonnée. Cf. Aristote, *Constitution d'Athènes*, 28, 3 ; nous renvoyons également à l'ouvrage très complet sur la question de Villacèque, 2013 et à son analyse du *topos* du *dèmos*-spectateur passif du politique.

L'idée comique¹² qui suit l'exposition du sujet (v. 109-146) est simple: entrés en possession des oracles du Paphlagonien pour y trouver un moyen de se débarrasser de celui-ci, les deux Esclaves apprennent qu'il sera évincé par pire que lui: un Marchand de boudin¹³. Cette idée se situe donc dans le champ du comique grotesque: la raison et la logique ne peuvent envisager que les Esclaves choisissent de faire confiance, pour leur salut et leur avenir, à un homme pire que celui qu'ils cherchent à évincer.

1. L'ambiguïté du *prosôpon* : construction d'une « fiction au second degré »

Un élément, dans l'exposition du sujet, attire l'attention par l'ambiguïté qu'il installe entre le *théatron* et la scène; ambiguïté qui sous-tendra l'ensemble de la comédie:

« Premier esclave: Tu veux que j'explique l'affaire aux spectateurs (βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω;) ?

Second esclave: Ce serait pas plus mal. Mais une seule requête: que leurs faces nous montrent (ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποιεῖν) clairement que nos propos et de nos actions les mettent en joie (τοῖς ἔπεσι χαίρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν¹⁴) ! »

L'exposition se fait ici par une interruption franche de la fiction scénique: les *théatai* sont d'emblée distinctement séparés du « nous » (ἡμῖν) des comédiens. De plus, l'association des termes ἔπεισι et πράγμασιν renvoie directement au champ du littéraire et du dramatique: les deux substantifs – outre d'autres acceptions minoritaires – désignent le discours ou le sujet d'un développement, et le premier, utilisé au pluriel, est plus spécifiquement appliqué aux vers tragiques, comiques, épiques ou lyriques. Le caractère artificiel du monde en construction est immédiatement affirmé et mis au centre du discours. En outre, la réalité des spectateurs est, elle, intégrée à ce système car *prosôpon* désigne indistinctement « le visage » et « le masque », c'est « ce qui est offert à la vue »: ici, le monde de la fiction – et dans ce cas nous pouvons même ajouter le monde de la représentation – regarde le monde réel. Les deux espaces sont à la fois définis – il y a scène et il y a *théatron* – et placés dans un jeu de miroirs clairement affirmé: le spectacle se passera autant sur scène que dans l'espace supposé extérieur à l'action.

Une ubiquité du peuple athénien s'impose dès les vers suivants, dans l'espace dramatique et dans les gradins¹⁵. Si *Dêmos*, le personnage, n'existe que dans les paroles de l'esclave, le *dêmos* réel assiste toutefois, *hic et nunc*, à la représentation. Néanmoins, l'absence de sa *dramatis persona* pendant les deux tiers de la pièce va servir à le substituer au maître des deux Esclaves: une fenêtre s'ouvre alors sur une tribune réelle où les citoyens-spectateurs

12 Carrière, 1979 : l'idée comique désigne le projet que forge le héros comique pour remédier à la situation initiale qu'il trouve décevante et source de malheurs, pour lui ou pour la communauté dont il fait partie. Surgissant lors d'un moment que l'auteur qualifie de « décollage hors du réel », elle « est la négation immédiate de toute raison. Elle ne discute pas la réalité, elle l'efface », p. 57-58.

13 Nous empruntons ici la traduction de Debidour, 1965.

14 Aristophane, *Cavaliers*, 36-39.

15 Rappelons que l'espace dramatique comprend l'espace scénique ainsi que toute chose évoquée par le texte, comme le hors-scène. L'espace théâtral, quant à lui, est l'ensemble composé par l'espace scénique et l'espace du public et les rapports établis entre l'un et l'autre. Cf. Übersfeld, 1996.

jouent leur propre rôle et verront s'affronter deux *prostatai tou dè mou* comme sur la Pnyx. Le « péquenaud colérique » est donc, à la fois, enjeu et spectateur de l'*agôn*, réel et fictionnel, acteur et spectateur de la fiction. On parle de lui en même temps que l'on s'adresse à lui. Cette substitution, préparée par ce *prosôpon* du public que les acteurs observent, amène une fictionnalisation du *théatron* : avant l'arrivée de son représentant, il reste encore le seul *dè mos* valable mais ce statut de spectateur qu'on lui rappelle vient contaminer la *persona* qu'on lui attribue. Si le personnage de Dèmos acquiert une « ambivalence qui l'empêche d'être purement allégorique¹⁶ », nous pourrions ajouter, par renversement, que cette ambivalence empêche le véritable *dè mos* d'être purement réel¹⁷ : est-il le maître (δεσπότης) des deux esclaves exerçant le pouvoir dans la maison-*skènè* ; est-il celui qui, par ses applaudissements ou ses sifflets, influe sur le concours dramatique ou encore celui que l'on moque derrière la satire de cette exposition, parce qu'il se laisse berner par ses démagogues ? Si « le visage de l'acteur n'existe pas, et [que] son individualité, celle que révélait son propre visage, a cédé la place à celle du personnage qu'il incarne¹⁸ », alors cette fonction du *prosôpon* nous oblige à voir dans le public des *Cavaliers* non pas « un Chœur au second degré¹⁹ » mais bien une scène au second degré où la réalité du citoyen a cédé sa place à une autre. L'équivoque que porte le terme de *prosôpon* participe à la création d'un vrai de l'illusion : l'univers de la fiction, dès lors qu'il regarde en direction des *prosôpa* des spectateurs, gagne une certaine réalité. Le terme et l'ambiguïté qu'il induit réapparaîtront quand le Premier esclave, juste avant l'entrée en scène du Paphlagonien, finit d'associer le personnage à l'homme politique Cléon, et de brouiller les seuils entre réalité et fiction :

Et n'aie pas peur : il n'est pas ressemblant. Comme il est à faire peur, pas un des costumiers n'a voulu reproduire ses traits. C'est sûr que dans tous les cas, on le reconnaîtra : il est malin le public²⁰.

Par cette réplique, nous sommes amenés à penser que Cléon est présenté comme un intrus réel sur la scène théâtrale, comme projeté sans filtre de la tribune de la Pnyx à la scène du théâtre : son masque, aussi grotesque et peu mimétique soit-il, ne peut cacher sa réalité, renforçant ainsi les questions soulevées dès l'ouverture : de quel côté est le fictif ? Où sont les masques et où sont les visages ? Qui est acteur et qui est spectateur ? En effet, quelle illusion est projetée quand le *dè mos* est à la fois sur scène et dans les gradins ? Encore invisible dans les propos et visible par ses réactions ? Quand il est sujet, objet, acteur et spectateur ? Où est le grotesque et où est le comique significatif si ce qui n'est pas ressemblant – le grotesque – est tout de même perceptible et compréhensible – comme l'est le comique significatif ?

16 Whitman, 1964, p. 85.

17 Hubbard, 1991, p. 59 : « Les limites rendues floues entre les champs historiques et dramatiques, entre signifiants et signifiés, n'ont pas vocation à perdre leur ambiguïté ; elles font sens précisément dans leur chevauchement et leur indétermination ».

18 Frontisi-Ducroux, 1995, p. 40.

19 Thierry, 2000, p. 53 : c'est ainsi que Pascal Thierry qualifie le public des *Acharniens*, dont il suppose qu'il partageait les positions du Chœur belliciste, antagoniste du pacifiste Dikaïopolis.

20 Aristophane, *Cavaliers*, 230-234.

2. La fabrique du comique : le Marchand de boudin ou l'homme de paille

Après cette exposition, l'arrivée du futur opposant au Paphlagonien est remarquable de rapidité, alors que le Second esclave s'interrogeait tout juste sur la façon de le trouver (« Ce bonhomme-là, où va-t-on le dénicher (ἐξευρήσομεν²¹) ? ») :

« Cherchons-le. Mais celui-ci s'avance, comme par miracle, sur le chemin du marché (προσέρχεται ὡσπερ κατὰ θεὸν εἰς ἀγοράν) ! Ô bienheureux marchand de boudin ! Par ici, par ici mon très cher ! Monte (ἀνάβαινε) ! En sauveur pour la cité et pour nous tu as paru²². »

La comédie moque ici, ou du moins met en visibilité, les artifices inhérents au théâtre qui permettent à un personnage, apparemment introuvable, d'arriver « comme par miracle » quand le besoin s'en fait sentir²³ : nous sommes – et on nous le fait entendre – dans un monde fictif²⁴. En outre, ἀνάβαινε renvoie explicitement à la matérialité de l'espace scénique ; le Marchand de boudin est invité à monter littéralement sur scène²⁵ pour y accomplir sa mission, ce pour quoi il existe en tant que *dramatis persona* de génération spontanée : les sauver du Paphlagonien. Enfin, la paratragédie (v. 149), où la grandeur du style vient se heurter à la trivialité de la situation et du personnage²⁶, clôt cette réplique et insiste sur son caractère métathéâtral. Nous adhérons à l'idée que « προσέρχεται εἰς ἀγοράν ne signifie pas “se diriger vers l'*orchestra*-Agora”, mais “se diriger vers l'Agora”, la véritable Agora²⁷ » : le spectateur était invité à penser qu'un véritable marchand de boudin avait été détourné de son chemin réel pour les besoins de l'Idée comique. C'est donc un individu que rien n'aurait projeté sur le devant de la scène que l'on va forcer à s'opposer au Paphlagonien-Cléon, un maître de la scène politique²⁸, en le transformant en acteur et en personnage comiques.

21 Aristophane, *Cavaliers*, 146. Notons à ce titre que le préfixe ἐξ- ajoute au verbe « découvrir, trouver » (εὐρίσκω) une idée d'effort et de difficulté, bien vite sapée par l'arrivée immédiate du Marchand de boudin.

22 Aristophane, *Cavaliers*, 146-149.

23 *Contra* : Navarre, 1956, p. 112 : « l'auteur va lui-même au-devant du grief d'in vraisemblance ».

24 Sans que fussent explicitement mentionnées les *eisodoi*, la réflexivité de ce vers dut, malgré tout, être comprise : le terme μακάριε (« bienheureux ») ne saurait être employé pour apostropher un marchand de boudin dans la réalité.

25 Σ ad 149a : ἴνα, φησίν, ἐκ τῆς παρόδου ἐπὶ τὸ λογεῖον ἀναβῆ.

26 La paratragédie est l'insertion, souvent *in extenso*, de vers tragiques dans une réplique ou une tirade comiques.

27 Russo, 1994 (1962), p. 85. L'auteur ajoute que si le Marchand de boudin était en route pour l'*orchestra*, l'esclave aurait sûrement employé « δεῦρο προσέρχεται », tout comme le Marchand de boudin aurait demandé « pourquoi m'appellez-vous ? » et non pas « qui m'appelle ? ».

28 En 2002, dans la pièce *La Bête*, de la compagnie de théâtre de rue Annibal et ses Éléphants, un Monsieur Loyal invitait une personne du public à venir affronter sur scène, dans une joute de techniques théâtrales, « Roger Cabot, la star internationale, l'immense comédien, [faisant] la démonstration de toutes les facettes de son talent et, clou du spectacle, [remettant] en jeu son premier prix du conservatoire obtenu à l'âge de seize ans, et cela en affrontant le public ». Le pauvre bougre choisi « par le sort » et la décision du Monsieur Loyal, dans les premiers temps ridicule de timidité et d'amateurisme, finissait par détrôner le comédien professionnel, se révélant lui-même rompu aux techniques dramatiques.

Notons, au passage, l'évolution de sa fonction : il ne servait qu'au salut des deux Esclaves dans un cadre domestique et se retrouve à présent impatronisé « sauveur de la cité ». Bien plus, quelques vers plus tard, alors que le Premier esclave offre à sa vue l'assemblée du théâtre, on lui garantit qu'il sera le nouveau commandant en chef du peuple d'Athènes²⁹. À l'instar du dévoilement des *prosôpa* des spectateurs, la fiction regarde la réalité et gomme les frontières entre les deux champs : ce qui sert sur scène servira dans la vie politique des Athéniens de l'année 424. Le comique du passage vient de ce contraste entre la prétention d'intérêt public et l'absurde de la situation dans laquelle elle s'inscrit ; tout cela n'est que du spectacle et, qui plus est, un spectacle qui se revendique comme tel³⁰ : quel pourrait bien être le bénéfice pour la Cité ?

Tout est donc mis en œuvre pour créer un « vrai de l'illusion » : tout d'abord, l'on prend un individu présenté comme extérieur au milieu scénique. Puis l'on convertit progressivement les *théatai* au monde fictif en les intégrant à l'action en construction, en les fictionnalisant progressivement grâce, dans un premier temps, à la mention de leurs *prosôpa* et, dans un second temps, en les transformant en objet de promesse politique offert au regard et au pouvoir futur du personnage en scène. Le héros comme le public se trouvent donc fabriqués dans le même temps, appelés à participer à un monde qui ne connaît plus les limites entre la scène et les gradins.

L'univers présenté est paradoxal : la fiction au second degré brouille les seuils entre les isotopies réel/littéraire et nous nous trouvons face à une réalité différente, mais cohérente³¹ : située entre le Même et l'Autre. Le « moment de décollage³² » au cours duquel est énoncée l'Idée comique devient alors problématique : de quel réel parle-t-on ? En décolle-t-on jamais ?

3. Bête politique contre bête théâtrale

Une fois le Marchand de Boudin convaincu qu'il possède toutes les qualités de l'homme politique³³ et toutes les capacités d'affronter le Paphlagonien, grâce à la promesse de l'aide des Cavaliers, son adversaire entre en scène (v. 235). La suite de la pièce ne sera qu'une joute interminable pour se disputer les faveurs de Dèmos et le pouvoir sur ce dernier. Dès sa seconde réplique, le Paphlagonien-Cléon se démarque explicitement de son futur opposant : en appelant à sa rescousse « vieillards héliastes, confrères du triobole, [qu'il] nourrit en brillant à tort et à travers », par cet élargissement de la fiction scénique, il propose au public

29 Aristophane, *Cavaliers*, 158-167 : « Vois-tu ce peuple en rangées ? [...] De tous ceux-ci c'est toi qui en seras le grand commandant, et du marché et des ports et de la Nyx. Tu piétineras le Conseil et briseras les stratèges » (162-166).

30 Whitman, 1964, p. 103 : « the most sustained self-consciousness of technique, in dramaturgy, in humor, and in language ».

31 Cf. Kerbrat-Orecchioni, 1976, p. 16 : une « séquence isotope » désigne « toute séquence discursive pourvue d'une certaine cohérence syntagmatique grâce à la récurrence d'unités d'expression et/ou de contenu ».

32 Carrière, 1979, p. 57.

33 Aristophane, *Cavaliers*, 191-218 : « L'art de mener le peuple n'est pas pour l'homme instruit ou de bonnes mœurs, mais pour le grossier et l'infâme [...] Tu possèdes toutes les qualités démagogiques : voix abjecte, mal né, chiffonnier ».

de se souvenir des largesses réelles du véritable Cléon³⁴ et, ainsi, de se ranger du côté de son personnage.

Nous assistons à l'ouverture d'une fenêtre sur une tribune réelle qui verra s'affronter des personnages en perpétuelle oscillation entre les deux formes comiques, l'une ne l'emportant jamais véritablement sur l'autre. Le Paphlagonien-Cléon, par le lien que sa *persona* elle-même entretient avec la réalité, se place davantage du côté du comique significatif; le Marchand de boudin, par son caractère artificiel se porte, lui, vers le comique grotesque. Chacun amorce pourtant régulièrement un mouvement vers l'autre pour le battre sur son propre terrain, mais ces tentatives répétées d'interpénétration ne font qu'absorber, jusqu'à la saper, leur nature initiale respective: l'*agôn* n'en finit pas parce que l'objet de l'attaque est perpétuellement déplacé. Ainsi, le Marchand de boudin essaie par exemple de le ramener à la satire politique d'une façon aussi risible qu'inutile (« Eh bien, écoutez ce que c'est que ce citoyen-là, οὐτοσί πολίτης³⁵ ») : comment un personnage dont le caractère artificiel est connu de tous, dont le métier le place au bas de l'échelle sociale et aux marges de la cité, dont l'éloquence et l'argumentation n'ont présenté jusqu'à maintenant qu'un degré zéro, grotesque, de l'art du débat, violent en mots et en actes³⁶, peut-il, avec une expression judiciaire quasi formulaire, envisager de démontrer point par point la citoyenneté de son adversaire? Le Paphlagonien-Cléon, rompu lui à cet exercice, prendra la parole le premier et renverra le Marchand de boudin à ses propres lacunes :

« Paphl. : Par qui as-tu été formé pour te juger digne de parler contre moi ? (Τῷ καὶ πεποιθῶς ἀξιῶς ἐμοῦ λέγειν ἔναντα)

March. : C'est que je sais parler, moi aussi, et faire ma tambouille.

Paphl. : Voyez-vous ça, parler? Ah! Ce serait beau à voir, s'il te tombait dessus une affaire (πρᾶγμα) toute crue et débitée, et que tu la prenais en main correctement! [...] Parce que tu t'en es bien tiré dans je ne sais quel procès de rien du tout contre un pauvre diable de métèque [...] tu crois savoir parler (ᾧου δυνατός εἶναι λέγειν)? Imbécile sans cervelle³⁷! »

Au Premier esclave qui avait répondu à cette charge à la place de son protégé le Paphlagonien trouve vite à répliquer :

ἐμοὶ γὰρ ἀντέθηκας ἀνθρώπων τιν' ;

« Ainsi, tu as réussi à m'opposer quelqu'un parmi les hommes, à moi³⁸? »

La nature de marionnette du Marchand se trouve donc progressivement dévoilée et jette ainsi le doute sur la capacité satirique de celui-ci, accusé de ne pas correspondre à l'enjeu de la pièce, de ne pas être à sa place. En effet, à l'inverse, dans ses répliques³⁹, le Paphlagonien

34 Cléon venait d'augmenter l'indemnité journalière des héliastes, en la portant à trois oboles.

35 Aristophane, *Cavaliers*, 335. Réplique d'autant plus risible et ambiguë que, si Cléon est bien citoyen, le Paphlagonien est un esclave.

36 Aristophane, *Cavaliers*, 285 sq. : « Je braillerais trois fois plus que toi. [...] Je te frapperai comme un chien ».

37 Aristophane, *Cavaliers*, 342-350. La tournure passive du participe et le verbe *poieîn* (littéralement « fabriquer ») montrent bien que le Marchand n'est qu'une créature des deux esclaves.

38 Aristophane, *Cavaliers*, 353.

39 Aristophane, *Cavaliers*, 285 sq.

a trop ramené la scène à un miroir de la réalité pour qu'un tel personnage, trop grotesque, fabriqué, puisse y occuper une position de force. Les verbes ἀντιτίθημι (« opposer »), ou τίθημι, sont en très grande majorité employés pour désigner une action se portant un objet inanimé, rappelant la façon dont les Esclaves avaient façonné le Marchand de boudin en le berçant d'illusions de pouvoir. Le *prosôpon* non illusoire de Cléon est donc finalement son principal appui : le trait de la caricature n'est pas assez grossier pour saper la réalité de l'homme politique qui s'installe presque tel quel sur une scène qu'il domine. Le masque grotesque ne suffit pas à abolir la réalité de l'individu politique et, contrairement à la formule de Françoise Frontisi-Ducroux, sa personnalité n'a justement pas « cédé la place à celle du personnage qu'il incarne⁴⁰ ». En effet le glissement entre scène comique et scène politique est trop infime pour qu'il ne s'y sente pas comme chez lui : à son antagoniste, qui n'existe que sur le plan de la fiction, il manque un champ de compétence, celui du débat à la tribune ou dans un tribunal bien réels. Le *théatron*, quant à lui, joue son propre rôle de *dèmos* car, en l'absence de son représentant scénique, il est l'enjeu et l'arbitre du combat.

Conscient qu'il ne peut lutter sur le terrain politique significatif, le futur « sauveur » se replie sur ce qui le caractérise : l'invective gratuite, déplacée, grotesque :

Πα. ἐγὼ δ' ἐπεισιπηδῶν γε τὴν βουλὴν βίᾳ κυκίσω.
 Αλ. ἐγὼ δὲ βυνήσω γέ σοι τὸν προκτὸν ἀντὶ φύσκης.
 Πα. ἐγὼ δὲ γ' ἐξέλω σε τῆς πυγῆς θύραζε κύβδα

« Paphl. : Et moi, je tomberai à bras raccourcis sur le Conseil, et je vais le chambarder !

March. : Et moi, je te bourrerai le fion comme un boyau à boudin.

Paphl. : Et moi, je te traînerai dehors, par le cul, sens dessus dessous⁴¹ ! »

La stratégie s'avère payante puisque, dans cet élan, les répliques suivantes n'auront plus le fond satirique qui régissait le dialogue jusqu'à présent. Toutefois, le Chœur, quelques vers plus loin, en employant l'expression ἐν πόλει⁴², réintègre le public à la fiction scénique et réaffirme la « réalité scénique » : le *théatron*, et la représentation avec lui, deviennent la Cité. Depuis le début de l'*agôn*, l'alternance ininterrompue du comique significatif et du comique grotesque nous empêche de nous placer dans un anti-monde de fantaisie pure et simple. Que fait ici le Chœur ? Si les invectives et les attaques *ad hominem* étaient monnaie courante au cours d'un procès, nous ne saurions voir la stichomythie qui vient de se clore temporairement que sous l'angle de l'exagération grotesque, réservée à la scène comique (v. 371 *sqq.*). Le Chœur donc, par son statut de représentant scénique d'un collectif civique et par le rapport étroit qui le lie au *théatron*, ne fait rien d'autre ici que d'affirmer la réalité de ce qu'il voit et, partant, de ce qu'avec lui, par lui, voient les *théatai*. La fiction se « réalise », et ce à un moment où, paradoxalement, elle est le plus loin de la réalité, soumise au grotesque des répliques. L'effet est renforcé quand, après cette brève intervention des choreutes, le Paphlagonien affirme ne pas craindre ses adversaires « tant que le peuple aura cette face d'ahuri (πρόσωπον μακκοῦ) quand il siège (καθήμενον⁴³) ». Le verbe employé (« être assis »,

40 Frontisi-Ducroux, 1995, p. 40.

41 Aristophane, *Cavaliers*, 363-365.

42 Aristophane, *Cavaliers*, 385 : « Il y avait donc dans la cité des discours plus éhontés que les discours honteux ! »

43 Aristophane, *Cavaliers*, 397.

« siéger ») s'applique parfaitement au contexte : sur un plan intradramatique, au maître de maison Dèmos, facilement abusé, et, au niveau extradramatique, au *dèmos* assis sur les gradins, qui ne peut prendre parti pour l'un ou l'autre des antagonistes qui lui présentent tour à tour les traits de la fantaisie grotesque la plus invraisemblable et de la satire politique la plus mimétique. En outre, une nouvelle fois, allusion est faite au *prosôpon* du *dèmos*, ce masque-visage qui, par une utilisation différente ici de la première, brouille les limites entre réel et littéraire. C'est ce que nous avons appelé le vrai de l'illusion : le public n'en est plus un, fictionnalisé par les rapides élargissements et intégrations à la fiction scénique, et notamment par le *prosôpon* qu'ils donnent à voir aux individus évoluant dans l'*orchestra*. Le *topos* du *dèmos*-spectateur⁴⁴ se trouve à la fois dramatisé sur scène et réalisé dans les gradins, dans un espace théâtral confus et ambigu, empêchant une quelconque leçon politique.

4. Le *πρᾶγμα* : action dramatique ou action politique ?

Après s'être fait physiquement molester par son opposant – encouragé et approuvé tant par les Esclaves que par le Chœur – le Paphlagonien affirme qu'il « n'ignorai[t] rien de toute cette affaire⁴⁵ », créant un effet de rappel avec le vers 314 : « Cette affaire-là (τὸ πρᾶγμα τοῦθ'), je sais bien qui la trame (καττύεται), depuis longtemps ! ». Les Esclaves eux aussi avaient employé ce terme pour « expliquer l'affaire » (τὸ πρᾶγμα, v. 36) aux spectateurs et leur demander de montrer le plaisir qu'ils prendraient à « leurs actions » (τοῖς πράγμασιν, v. 39). La place et la récurrence du mot nous semblent significatives. Dans la bouche de l'Esclave, il est clair qu'il renvoyait à l'action dramatique et aux conditions de la représentation. Concernant la première occurrence chez le Paphlagonien, ce n'est que la seconde qui éclaire ses propos. Le vers 314 peut, certes, être compris sur le moment comme une réplique incluse dans la fiction : après avoir battu les deux Esclaves et les avoir vus à sa sortie de la *skènè*⁴⁶ accompagnés d'une canaille et d'un groupe manifestement hostiles, l'intendant de Dèmos peut supposer que le ressentiment des esclaves les a poussés à ourdir un stratagème en réponse à leur correction. Le *pragma* s'appliquerait alors à la conjuration politique fictionnelle dont il est la victime⁴⁷. La seconde occurrence, suivant son châtiment corporel et l'adhésion du Chœur à un tel acte, peut nous amener en revanche à une lecture métathéâtrale de ses paroles : Cléon savait que son personnage finirait par se faire administrer une correction et que les choreutes s'en réjouiraient. Pourquoi ? Si nous renversons l'idée que le Marchand de boudin est un individu purement théâtral, artificiel, grotesque, créé pour les besoins de la pièce, nous nous trouvons devant un Paphlagonien-Cléon presque purement réel, politique, significatif, amené lui aussi pour les besoins d'une comédie qui peut être envisagée comme « l'affirmation de soi de l'homme moyen sur l'autorité supérieure⁴⁸ » et qui oppose

44 Cf. Villacèque, 2013.

45 Aristophane, *Cavaliers*, 461-463.

46 Cette réplique intervient alors que le Paphlagonien fait son entrée en scène et aperçoit les trois personnages. Nous avons appris qu'il avait auparavant battu les deux Esclaves lors de l'entrée en scène de ceux-ci, dès l'ouverture de la pièce, par leurs cris de douleur et leurs imprécations.

47 Le *pragma* a également un sens politique dans les vers cités plus haut (342-350).

48 Dover, 1972, p. 41.

le significatif au grotesque, la satire à la fantaisie, la réalité au fictif. Tout comme le premier semblait avoir été détourné de son chemin vers l'Agora réelle, comme pris au hasard parmi les passants des alentours du théâtre, Cléon-Paphlagonien est présenté à l'auditoire comme étant tiré, lui aussi, du prétendu monde réel, tour de passe-passe dramaturgique appuyé par une pièce où les frontières sont abolies ou, du moins, brouillées entre scène politique et scène dramatique, réalité et fiction. Nous savons que les témoignages anciens – quels que soient leur degré de partialité et le crédit que nous pouvons leur apporter – présentent Cléon comme une sorte de comédien professionnel à la tribune politique⁴⁹. Ainsi l'utilisation du mot *πρᾶγμα*, au fil de la pièce, suit l'évolution du rapport entre fictionnalisation de la réalité et réalisation de l'illusion. Dans les *Cavaliers*, tout se passe comme si Aristophane comparait les différentes techniques de théâtralité, *hupokrisis* politique et *hupokrisis* comique, afin d'en mettre en lumière les ponts et les différences.

L'*agôn* interminable en est le résultat : l'ayant compris dès son entrée en scène, le Paphlagonien, nous l'avons vu, fait tout pour rapprocher la fiction de la réalité et la détourner par des invectives et des menaces politiques, car c'est son unique chance d'en sortir ; maintenant qu'il voit le caractère grotesque de son adversaire réaffirmé par ses coups, il répète, comme un aveu d'impuissance, qu'il savait depuis le début que son personnage ne pouvait subir qu'un tel traitement : il réalise que tous sont au théâtre et que la Comédie met en scène une revanche sur l'autorité officielle⁵⁰. D'ailleurs, assez étrangement, le Marchand de boudin peut maintenant dénoncer les forfaits de l'homme politique Cléon – alliances secrètes avec Argos, prisonniers de Pylos – sans que le Paphlagonien personnage ne trouve rien à répondre, ce qui contraste fortement avec les vifs échanges qui ont précédé. Le Marchand a, en quelque sorte, absorbé le politique.

Le *pragma* du vers 314 peut donc être entendu davantage dans un sens politique de « conjuration », puisque le Paphlagonien vient juste d'être propulsé dans la fiction ; le second en revanche (v. 462) sert à développer l'idée que le personnage de Cléon sait maintenant où il se trouve et en quelle compagnie. Il comprend que l'espace, les discours, les faits et gestes sont inclus dans la sphère du dramatique : le *pragma* devient alors l'action de la pièce. Sa sortie de scène pour porter l'affaire devant le Conseil sera d'ailleurs une fausse bonne idée⁵¹. Il choisit de repartir vers le réel (que le hors-scène peut laisser supposer), là où il exerce encore son influence, là où sa théâtralité fonctionne : la véritable tribune politique. Dans l'espace du théâtre, il est un intrus démasqué et ne peut lutter avec les mêmes armes que l'on utilise contre lui.

49 Nous avons vu le portrait qu'en donne Aristote. Plutarque, qui n'est pas connu pour son amour de la démocratie, dresse un tableau également peu avantageux de celui qui incarne la radicalisation de ce système politique (*Nicias*, III, 2). Pour une discussion détaillée sur les problèmes de la biographie du démagogue : voir Orfanos, 2006, p. 26 *sqq.*

50 Dover, 1972, p. 33 *sqq.* : « The ordinary man asserts himself against his political and military superiors [...] Comic revenge on authority is closely allied to revenge on intellectual superiority ».

51 Aristophane, *Cavaliers*, 481.

Conclusion

Que peut-on déduire de ce jeu sur la mise en visibilité des artifices du théâtre et sur l'imbrication ambiguë du réel et du fictionnel, amenée par les termes et notions de *prosôpon* et de *pragma* ? Sur une scène à l'exacte jonction entre scène politique et scène dramatique où deux formes de théâtralité s'affrontent – celle du démagogue et celle de la marionnette grotesque qu'est le Marchand de boudin –, la confrontation d'*hupokriseis* permet à Aristophane de railler la théâtralité à la tribune politique. Cette théâtralité et les nouveaux « acteurs » de la scène politique, les démagogues, participent de l'émergence d'un *topos* : celui du citoyen comme spectateur passif du politique⁵². Cette attitude est régulièrement critiquée sur la scène comique par un poète qui affirme proposer un théâtre non illusoire permettant à son public d'ouvrir les yeux sur les mensonges et travestissements du monde réel. Le spectateur assis sur les gradins est donc régulièrement présenté comme éclairé par rapport au citoyen des assemblées politiques⁵³. Dans les *Cavaliers*, toutefois, l'interpénétration entre les deux formes comiques et le non-sens de cette situation le poussent à réagir avec la même hébétude que ses adversaires – ou ses bouffons – lui reprochent en d'autres circonstances et en d'autres assemblées. La dérision était censée porter sur le représentant scénique du *dèmos* qui permettait d'offrir un filtre fictionnel à cette dérision. Mais, en réagissant avec la même passivité que le personnage satirisé, « avec cette face d'ahuri » révélée par le Paphlagonien, devant ce tourbillon agonistique d'indétermination qui empêche la prise de distance, le *théatès* devient lui-même l'objet direct du rire ; un rire qui vient de l'*orchestra*.

Nous pouvons également penser que, dans une de ses premières œuvres, Aristophane cherche à poser les jalons de sa poétique et à proposer une autodéfinition du genre comique grâce, notamment, au caractère métathéâtral affirmé de situations et de termes. En créant un univers et un espace théâtral autres mais toujours profondément ancrés dans la réalité, il montre que la comédie ne saurait être uniquement significative ni grotesque, mais bien les deux à la fois, dans une profonde indécision et ambiguïté génératrices du rire. Bien loin de proposer une leçon politique explicite et univoque ou une évasion purement farcesque et grotesque, il donne raison, quelques vingt-quatre siècles avant, à Baudelaire d'affirmer que « le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire ; et c'est pour cela qu'il y a convulsion⁵⁴ ».

Bibliographie

- BAKHTINE, M., 1970, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris.
- BAUDELAIRE, Ch., [1855] 1962, De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques, *Curiosités esthétiques*, Paris, p. 241-263.

52 Nous renvoyons à l'excellent ouvrage sur la question de Villacèque, 2013 et à la notion fondamentale de « citoyen-spectateur » que l'autrice met au jour.

53 Cette stratégie comique est particulièrement perceptible dans la pièce précédente, les *Acharniens*, dans son ensemble et dans la Parabase, moment d'adresse direct au *théatron*, en particulier (cf. Aristophane, *Acharniens*, 629 sq.).

54 Baudelaire, [1855] 1962, p. 253.

- BOWIE, A., 1993, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge.
- CARRIÈRE, J.-Cl., 1979, *Le Carnaval et la Politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Paris.
- DEBIDOUR, V.-H., 1965, *Aristophane. Théâtre complet I*, Paris.
- DE STE CROIX, G., 1996, The Political Outlook of Aristophanes, dans E. Segal, *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, p. 42-64.
- DOBROV, G., (éd.), 1997, *The City as Comedy; Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill/Londres.
- DOVER, K., 1972, *Aristophanic Comedy*, Berkeley/Los Angeles.
- FRONTISI-DUCROUX, Fr., 1995, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.
- GENETTE, G., 1987, *Seuils*, Paris.
- HEATH, M., 1997, Aristophanes and the Discourse of Politics, dans G. Dobrov (éd.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill/Londres, p. 230-249.
- HUBBARD, Th. K., 1991, *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca/Londres.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 1976, Problématique de l'isotopie, dans *Linguistique et sémiologie*, Lyon.
- LORAUX, N., 1984, *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris.
- NAVARE, O., 1956, *Les Cavaliers d'Aristophane*, Paris.
- ORFANOS, Ch., 2006, *Les Sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris.
- OSTWALD, M., 1986, *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of the Law. Law, Society, and Politics in Fifth-Century Athens*, Berkeley.
- RUSSO, C., 1994 (1962), *Aristophanes, an Author for the Stage*, Londres-New York.
- SIDWELL, K., 2009, *Aristophanes the Democrat: the Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge-New York.
- THIERCY, P., 2000, L'utilisation dramaturgique du Chœur dans les comédies d'Aristophane, dans J. Jouanna et J. Leclant (dir.), *Le théâtre grec antique : La comédie, Actes du 10^e colloque de la Villa « Kérylos » à Beaulieu-sur-mer les 1^{er} et 2 octobre 1999*, Paris, p. 47-58.
- ÜBERSFELD, A., 1996, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris.
- VILLACÈQUE, N., 2013, *Spectateurs de paroles! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Rennes.
- WHITMAN, C., 1964, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge.