HAL
open science

La réception d'Aristophane en France de Palissot à Vitez (1760-1962)

Romain Piana

▶ **To cite this version:**

Romain Piana. La réception d'Aristophane en France de Palissot à Vitez (1760-1962). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris 8, 2005. Français. NNT : . tel-02147082

HAL Id: tel-02147082

https://hal.science/tel-02147082v1

Submitted on 4 Jun 2019

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.

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS
UFR ARTS

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8

Discipline : Esthétique, sciences et technologie des arts
Mention Arts du spectacle, théâtre et danse

présentée et soutenue publiquement par

Romain PIANA

Le 16 décembre 2005

LA RÉCEPTION D'ARISTOPHANE EN FRANCE DE PALISSOT À VITEZ

1760-1962

———

Directeur de thèse :

M. le Professeur Patrice PAVIS

———

Tome I

À la mémoire de Martine Picot

REMERCIEMENTS

Je remercie Patrice Pavis de la confiance qu'il m'a accordée pour cette étude au long cours, et pour la patience avec laquelle il l'a suivie.

Je remercie également Jean-Marie Thomasseau pour les encouragements précieux qu'il a bien voulu me donner.

Ce travail n'aurait pu voir le jour ni aboutir sans l'impulsion, l'aide et le soutien de nombreux proches, amis ou collègues, à qui j'exprime ma gratitude.
À Sophie Lucet je dois d'avoir eu l'idée de cette étude, et l'impulsion nécessaire à sa mise en œuvre. Je la remercie pour son soutien actif et chaleureux, et pour les échanges fructueux que nous avons eus.

Vérane Partensky a suivi mes recherches avec une attention, une intelligence, une érudition et une empathie qui ont été pour moi un encouragement permanent. Je la remercie de l'aide décisive qu'elle m'a apportée, depuis les débuts et tout particulièrement dans les derniers moments de ce travail.

Ma gratitude profonde va à Françoise Piana, pour le soutien qu'elle a accordé à ce travail, et pour l'acuité et la sûreté de ses lectures qui m'ont été d'un secours irremplaçable. Je remercie également Damien Piana pour sa lecture minutieuse et pour son aide si bienvenue dans les moments difficiles, et Julien Piana pour son apport opportun.

Ma pleine et infinie reconnaissance va à Jean-Philippe Maucuit, pour sa présence et pour le soutien inestimable qu'il a accordé depuis le début à l'aventure de cette thèse.

Je tiens à remercier l'ENSTA pour la bienveillance avec laquelle elle a su regarder ce travail. Élisabeth Crépon lui a donné un encouragement décisif dont je lui suis particulièrement reconnaissant. Je remercie également Joaquim Nassar et Rachel-Marie Pradeilles-Duval pour leur compréhension et leur soutien, Pascal Ayoun pour sa patience, Marie-Hélène Derive pour son attention. Ma gratitude spéciale s'adresse au personnel du service informatique-édition, en particulier à Mme Berrien et M. Lochegnies, pour leur gentillesse, leur prévenance et leur efficacité.

Je remercie aussi les amis qui m'ont permis, par leur aide, leurs conseils ou leurs remarques, de mener à bonne fin ce travail : Sylvie Humbert-Mougin, Arnaud Rykner, Pierre Bessette, Jacques Rémy, Guy Ducrey, Isabelle Moindrot et Anne Mathieu.

INTRODUCTION

Préambule

Le 30 décembre 1880, dans le *Gaulois*, Guy de Maupassant commençait sa chronique, intitulée « la Lysistrata moderne », par une résurrection hypothétique :

> Si quelqu'un possédait le génie mordant d'Aristophane, quelle prodigieuse comédie il pourrait faire aujourd'hui ! Du haut en bas de la société, le ridicule coule intarissable, et le rire est éteint en France, ce rire vengeur, aigu, mortel, qui tuait les gens aux siècles derniers mieux qu'une balle ou qu'un coup d'épée. Qui donc rirait ? Tout le monde est grotesque ! Nos surprenants députés ont l'air de jouer sur un théâtre de guignols. Et comme le chœur antique des vieillards, le bon Sénat hoche la tête, sans rien faire ni rien empêcher[1].

L'auteur de *Lysistrata*, posé comme l'incarnation de la comédie satirique, se trouve donc appelé à présider à un jeu de massacre désormais rendu presque impossible faute de destinataire. Posture d'impuissance toute rhétorique, et qui n'est guère qu'une prétérition, puisque Maupassant poursuit en brossant une vigoureuse satire des féministes de son temps revendiquant, en dépit des limites naturelles de leurs capacités, d'autres droits que les hommages dus à leur séduction. Mais si elle peut d'abord apparaître comme un pur jeu de références littéraires, la figure d'Aristophane représente en réalité bien davantage qu'un simple modèle satirique : ce que Maupassant ressuscite avec elle, c'est la cohorte de ses cibles. Des législateurs au chœur des *Guêpes*, des femmes prenant le pouvoir à l'Assemblée à Lysistrata qui tient tête aux autorités, l'image de la démocratie athénienne fait apparaître en filigrane la République récemment instaurée qui se trouve indirectement visée. L'antonomase générique débouche finalement sur une réactualisation ; que cette dénonciation de la « Lysistrata moderne » intervienne dans un quotidien royaliste en révèle la véritable portée idéologique.

Cette comédie qu'un nouvel Aristophane « pourrait faire aujourd'hui », Maupassant n'est pas, et de loin, le seul à en rêver. Depuis la fin du XVIIIe siècle, l'auteur des *Nuées*, directement ou par l'intermédiaire d'un de ses héritiers reconnus ou autoproclamés, est périodiquement appelé à dire son fait au monde moderne, tout

[1] Guy de Maupassant : « La Lysistrata moderne », *Le Gaulois*, 30 décembre 1880.

comme il est périodiquement honni pour s'en être pris à des icônes que révère la modernité. Réincarné en Charles Palissot, en 1760, il s'attaque aux nouveaux Socrate que sont les Philosophes ; en Victorien Sardou un siècle plus tard, il combat les Cléon parvenus qui accèdent aux ors des palais princiers. À l'extrême-droite, chez Charles Maurras, il n'a de cesse de dénoncer les nuées fumeuses des idéologies de décadence, chez l'anarchiste Laurent Tailhade, il s'en prend aux mufles antidreyfusards. Antidémocrate au XIXe siècle, ami du peuple au XXe, Aristophane défend la liberté de la presse avec Musset, décerne des lauriers artistiques avec Théodore de Banville, prononce un vibrant plaidoyer pour la paix avec Charles Dullin, interpelle les dirigeants sur la guerre d'Algérie avec Jean Vilar. Ses résurrections sont protéiformes : en vers, en prose ou en chansons, elles investissent, aussi bien que le théâtre, le pamphlet, le journal ou le livre. À la scène, outre l'adaptation de ses œuvres, le poète athénien sert, au XIXe siècle, de figure tutélaire à un ensemble de formes plus ou moins dérivées et de qualité variable : vaudevilles et pièces dites « aristophanesques », ou, à l'approche de la Saint-Sylvestre, revues de fin d'année qui font défiler les caricatures d'une actualité tout juste écoulée.

Pendant près de deux siècles, en France, sous des formes et avec des intensités variables, la réception de l'ancien poète comique grec semble ainsi indissociablement liée à la question de sa possible renaissance, que ce soit sur le mode du vœu ou sur celui du rejet. En 1852, Flaubert formulait de manière incisive les termes de cette postulation. Dans une lettre à Louise Colet, il s'exclamait : « Ah ! ce qui manque à la société moderne, ce n'est pas un Christ, ni un Washington, ni un Socrate, ni un Voltaire même ; c'est un Aristophane » ; et il ajoutait aussitôt : « mais il serait lapidé par le public[1] ». Entre la tentation du retour et la perspective d'une censure inévitable, la figure du comique athénien apparaît comme l'emblème d'un discours que son mode de relation avec le réel rend à la fois exemplaire et impossible à renouveler. Souvent réactualisée de façon assimilatrice et militante, l'œuvre ou la manière d'Aristophane est tout aussi souvent renvoyée à sa radicale étrangeté.

Situation a priori *de la réception d'Aristophane*

Dès l'abord, la présence de l'auteur des *Nuées* dans le champ littéraire, critique ou théâtral paraît frappée d'un paradoxe, qui assigne à sa réception des traits caractéristiques. La figure, historique ou mythifiée, de l'auteur semble aussi présente que l'œuvre ; le mode du discours paraît aussi important que sa substance ; son application transhistorique semble valoir tout autant que son historicité. Cette spécificité reste valable du point de vue du texte-source. En tant qu'œuvre dramatique étrangère du passé, le corpus des onze pièces conservées du dramaturge athénien, des *Acharniens* à

[1] Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 17 décembre 1852, *in Correspondance*, troisième série (1852-1854), nouvelle édition augmentée, Paris, L. Conard, 1927, p. 68.

Ploutos, relève au premier abord, dans une perspective de théorie de la réception, de plusieurs paradigmes croisés. En tant qu'auteur étranger, Aristophane est en effet justiciable de la problématique de la traduction et des transferts culturels. En tant qu'auteur ancien, il propose à l'investigation l'évolution historique d'une fortune qui commence à se constituer dès l'Antiquité même, et qui présente en France, de la forclusion classique à l'admiration romantique, de nombreuses vicissitudes. En tant qu'auteur dramatique enfin, il se rattache à la large question de la « mise en scène des œuvres du passé[2] ». Or dans tous ces aspects, la position de la figure et du corpus aristophaniens s'avère singulière et complexe. Tout d'abord, la question du statut historique et géographique de l'œuvre renvoie immédiatement à celui de la Grèce antique dans l'imaginaire européen depuis la Renaissance. Loin de relever de la catégorie de l'« étranger », la Grèce classique et l'Athènes du Ve et du début du IVe siècles en particulier participent – c'est une évidence – de celle de l'héritage et de la fondation pour toute la culture européenne humaniste. Qu'elle se décline sur le mode du « modèle » à l'époque classique, ou sur celui de l'origine au XIXe siècle, la fascination pour le paradigme athénien, qu'il s'agisse d'art, de littérature, de théâtre ou – à partir de la Révolution – d'organisation politique, s'inscrit dans un jeu complexe de références, de comparaisons et d'analogies. Or l'œuvre d'Aristophane se distingue par l'importance de son ancrage dans la réalité extra-dramatique athénienne qui fonde sa nature politique : le théâtre aristophanien non seulement fait référence aux problèmes sociaux et politiques de son temps, mais prend aussi position sur eux, dans une posture qu'on pourrait fréquemment qualifier de posture d'opposition. Son interprétation est donc indéfectiblement liée à celle de l'histoire athénienne, qui recouvre elle-même des enjeux idéologiques contemporains, ainsi que l'a établi l'historiographie récente[3]. Le statut emblématique de l'histoire et de la démocratie athéniennes, et l'inscription profonde de l'œuvre d'Aristophane dans son contexte déterminent ainsi largement la dimension de déplacement contextuel, voire de récupération qui préside souvent à sa réception.

À cet aspect, que l'œuvre d'Aristophane partage, à de nombreux égards, avec la tragédie grecque, s'en ajoute un autre, qui tient cette fois à l'*étrangeté* thématique et formelle du genre dans lequel elle s'inscrit majoritairement. La comédie ancienne, forme dont les pièces d'Aristophane sont les seuls exemplaires intégralement conservés, constitue un genre historiquement situé, à la durée d'existence relativement courte, qui naît un peu après la tragédie et s'éteint au début du IVe siècle, du vivant même de

[2] Pour reprendre le titre de l'ouvrage collectif inaugural en la matière, *La Mise en scène des œuvres du passé*, études réunies et présentées par Jean Jacquot et André Veinstein, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1957.

[3] Cf. les travaux de Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet ou Nicole Loraux, par exemple leur étude sur « La formation de l'Athènes bourgeoise, essai d'historiographie 1750-1850 », *in* R. R. Bolgar, *Classical Influences on Western Thought, A. D. 1650-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, repris dans Pierre Vidal-Naquet, *La démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris, Flammarion, 1990 ; coll. « champs », 1996, p. 161-209.

l'auteur[4]. Or, outre son statut d'*hapax*, la comédie ancienne comporte, par rapport aux dramaturgies occidentales postérieures, une forte hétérogénéité. Le premier aspect en est thématique, et se rattache aux origines rituelles du genre, liées aux rites de fertilités dionysiaques, les « chants phalliques[5] » évoqués par Aristote. La comédie aristophanienne se caractérise par une obscénité très marquée, allant, dans *Lysistrata* par exemple, jusqu'à l'exhibition phallophorique, et se marquant, presque partout ailleurs, par une présence importante du « bas corporel » dans toutes ses manifestations. Aussi, après la Renaissance, les bienséances et l'évolution de la pudeur rendent-elles délicates la traduction et la diffusion intégrales de l'œuvre, qui vont désormais exiger la mise en place d'un dispositif de censure. Plus largement, l'obscénité aristophanienne pose la question de la compatibilité d'un rire sexuel et scatologique avec le comique moderne, question à laquelle un Vitez ou un Adorno répondent, dans les années 1960, par la négative[6].

Outre cette distance culturelle, la comédie ancienne présente également une spécificité en termes génériques. Depuis Ménandre, la comédie se définit par la présence de conflits privés, fictifs, familiaux et matrimoniaux. Par opposition, la comédie aristophanienne, fondamentalement satirique, se signale par l'importance des référents et des personnages empruntés à l'actualité et à la réalité politique et intellectuelle, dont Socrate constitue l'exemple le plus fameux. Sur le plan strictement formel, outre l'alternance du parlé et du chanté et la présence des masques et du chœur, qu'elle partage avec la tragédie, la comédie ancienne se distingue par la dimension minimale de l'intrigue. Celle-ci se réduit le plus souvent à la réalisation rapide d'un projet utopique répondant à une crise politique ou sociale, au moyen d'une confrontation qui laisse vite place à une succession épisodique de séquences comiques, lyriques ou satiriques. À cette réduction de l'action s'ajoute la présence d'un intermède choral central, la parabase, dans lequel le chœur, généralement dépouillé de ses attributs fictifs, s'adresse directement au public. Quant à la caractérisation des personnages, elle reste globalement très sommaire. Toutes ces déterminations font de la comédie aristophanienne et de la comédie ancienne avec laquelle elle se confond, une forme dramatique et spectaculaire perçue comme foncièrement hétérogène aux formes modernes, au point de relever, au XVIIe et au XVIIIe siècle, d'une sorte d'extraterritorialité générique. La question de l'identification poétique de cet *hapax*

[4] Cf. Suzanne Saïd, « Comédie ancienne / Comédie nouvelle », *in* Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, s. v. Les deux derniers textes conservés du comique, *L'Assemblée des femmes* (392 ou 391 av. J.-C.) et le *Ploutos* (388 av. J.-C.), ne relèvent plus de la comédie ancienne, mais de la comédie moyenne, selon la distinction mise en place par les critiques alexandrins.

[5] Aristote, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, chap. IV, 1449a 11-12, p. 45 (« τὰ φαλλικά »).

[6] Cf. Antoine Vitez, « *La Paix*. Imitation et trahison », *in Écrits sur le théâtre*, II, *La Scène*, édition présentée et établie par Nathalie Léger, Paris, P.O.L, 1995, p. 55 ; Theodor Adorno, « L'art est-il gai ? » [1967], *in Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sylvie Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 433.

qu'est la comédie d'Aristophane occupe une place de premier plan dans la réception littéraire de l'auteur. Considérée comme informe aux siècles classiques, elle connaît une progressive intégration canonique, qui ne suffit pas cependant à oblitérer sa singularité, que celle-ci soit perçue comme une limite ou à l'inverse comme une alternative aux modèles dramatiques dominants. Vers 1850, Jules Janin le note encore : « la comédie grecque n'appartient à aucun genre, elle n'est pas définie dans les livres[7] ». Si à la fin du XIXe siècle, avec les travaux de Zielinski relayés par ceux de Paul Mazon, la comédie aristophanienne donne enfin lieu, dans le discours savant, à une description structurale globale, elle n'en reste pas moins un objet problématique. Ce statut incertain a des incidences sur le plan de la traduction : si elle se débarrasse, dès le XIXe siècle, d'un découpage des œuvres en actes, elle ne met pas en évidence, avant le XXe siècle, l'alternance des modes d'énonciation, chanté et récité. Les conséquences en sont surtout perceptibles du point de vue du passage d'Aristophane à la scène, qui survient de manière tardive, à la fin du XIXe siècle, après quelques expériences très limitées. La réduction de l'écart entre les caractéristiques de la comédie aristophanienne et les déterminations de la dramaturgie contemporaine suppose la plupart du temps un recours à l'adaptation ; la question du traitement des références extra-théâtrales et historiques, celle des formes théâtrales vivantes et de l'esthétique spectaculaire, présentes en filigrane dans tout processus de traduction pour la scène[8], s'avèrent cruciales et déterminantes.

Concrétisations et médiations : objectifs et objets de la recherche

Qu'il s'agisse de la lecture critique ou de la lecture savante, des productions hypertextuelles de tous ordres, de la traduction ou de l'adaptation scénique, l'interprétation d'Aristophane paraît donc prise entre les deux pôles antithétiques de l'étrangeté extrême et de l'assimilation radicale. Son étude permet ainsi de se situer au cœur même du processus de réception d'une œuvre étrangère ancienne, grâce à l'importance qu'y revêtent les mécanismes analogiques de médiation, qui jouent un rôle central dans toutes les théories de la réception. Notamment, le fonctionnement de l'esthétique de la réception tel que l'a exposé Jauss, repose sur l'idée que chaque *concrétisation* d'une œuvre – chaque interprétation, chaque lecture, chaque récriture, chaque adaptation – met en jeu une pré-construction de l'objet, appelée aussi *précompréhension*, et qui reçoit la dénomination spécifique d'*horizon d'attente*[9].

[7] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, 6 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1853-1858, t. II, 1853, p. 326.

[8] Cf. Jean-Michel Déprats, article « Traduction », *in* Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, s. v. et Patrice Pavis, « Traduction théâtrale », *in Dictionnaire du théâtre*, 3e édition, Paris, Dunod, 1996, s. v.

[9] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, réed. Paris, Gallimard, « Tel », 1990, en particulier p. 23-88 (« L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » – « Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft », 1967) et p. 267-287 (« L'esthétique de la réception : une méthode partielle », Postface à « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe » – « Racines und Goethes

L'histoire de la réception d'une œuvre est ainsi celle de ses concrétisations successives, qui se déterminent selon Jauss dans le jeu entre l'horizon d'attente initial de l'œuvre, et les horizons d'attente successifs. Notre étude part précisément de l'hypothèse d'une extension de la théorie de l'horizon d'attente à des objets culturels plus larges que les œuvres littéraires, en l'occurrence les performances spectaculaires[10]. Nous nous proposons ainsi de mettre en évidence les grands traits et l'évolution de la réception d'Aristophane en France à l'époque moderne, en partant de la série des concrétisations, identifiée aux domaines relevant traditionnellement de la *fortune* et de l'*influence* de l'œuvre. L'objectif visé est de reconstruire les dispositifs de médiation qui modélisent l'intégration et la valorisation de la comédie aristophanienne dans le champ de l'histoire littéraire, puis dans le champ théâtral.

Notre recherche s'est donc proposé comme premier objet le recensement et l'étude des concrétisations de l'œuvre d'Aristophane, entendues dans le sens le plus large possible, et sans hiérarchie préétablie. La phase d'établissement du corpus a rapidement fait apparaître, au-delà des concrétisations « classiques » et attendues, un certain nombre de phénomènes spectaculaires au statut ambigu, que nous avons admis comme partie intégrante du processus de réception, et comme indices dans la détermination des horizons d'attente successifs. Les premières concrétisations repérées sont constituées par l'ensemble des traductions, littéraires ou scéniques, et des adaptations. Facilité par le travail bibliographique effectué par Madeleine Horn-Monval[11], quasi exhaustif jusqu'en 1951, ce relevé a rapidement mis en évidence les grandes phases historiques de la traduction et de l'adaptation d'Aristophane[12]. Quasiment absent de la scène éditoriale – en dehors des traductions latines – jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, l'auteur grec ne s'impose au théâtre comme auteur de répertoire qu'à la fin du XIXe siècle, après être devenu un véritable classique (pas moins de cinq traductions intégrales de 1830 à 1897). Le corpus s'élargit donc, à partir des années 1890, aux adaptations, publiées ou manuscrites, aux traces matérielles et aux témoignages, la plupart du temps critiques, sur les mises en scène d'Aristophane. Les fonds du Département des Arts du spectacle de la BNF, en particulier la collection Rondel, en constituent la source principale, avec la presse et quelques fonds spécifiques auxquels il a fallu avoir recours. La troisième

---

Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode », 1973). Jauss précise que son emploi du terme de concrétisation rejoint le sens que lui donne le structuralisme de l'École de Prague ; il désigne « le sens à chaque fois nouveau que toute la structure de l'œuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient » (*Ibid.*, p. 232).

[10] Patrice Pavis propose une application des schémas de la réception – plutôt inspirés d'Ingarden et de l'École de Prague – à la production des concrétisations spectaculaires. Cf. Patrice Pavis, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 427 ; *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 31 et 33.

[11] Madeleine Horn-Monval, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVe siècle à nos jours conservées dans les bibliothèques et archives de Paris*, 8 vol., Paris, Éditions du CNRS, 1958-1967, t. I, p. 9-28.

[12] On trouvera en annexe une liste des représentations d'Aristophane en France.

catégorie de « matériaux » est constituée par les discours critiques, dans lesquels on peut distinguer plusieurs types de sources. Le premier type renvoie au discours des hellénistes : il se localise dans les éditions critiques du texte grec, le péritexte éditorial des traductions (préfaces, notices, notes), les articles de revues savantes, du *Journal des Savants* aux revues spécialisées qui apparaissent dans la deuxième moitié du XIXe siècle, comme la *Revue critique d'histoire et de littérature* (1866) et surtout la *Revue des études grecques* (1888) et la *Revue des études anciennes* (1899). Vulgarisé dans les éditions scolaires et les histoires de la littérature grecque, ce discours apparaît aussi dans des monographies universitaires ou adressées à une audience plus large, comme les *Études sur Aristophane* d'Émile Deschanel de 1867[13]. Avant la fin du XIXe siècle et le règne de la philologie universitaire, la frontière est en réalité souvent floue entre les textes spécialisés et ceux qui s'adressent simplement à un public cultivé[14]. Des études critiques savantes peuvent ainsi figurer dans des publications comme la *Revue des Deux Mondes*, tandis que de vastes panoramas sur le théâtre grec, comme celui de Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, relèvent en réalité du journalisme littéraire[15]. Enfin, une dernière catégorie, la plus difficile à circonscrire, est précisément celle de la critique littéraire, qu'elle émane d'encyclopédistes, de journalistes ou d'écrivains, la distinction entre les différents types de productions et de scripteurs étant là encore historiquement fort variable.

À côté du triptyque constitué par les traductions, les adaptations scéniques et le discours critique, l'étude des concrétisations inclut également l'ensemble des productions hypertextuelles dérivées de l'œuvre-source. En dehors des adaptations scéniques, la présence de récritures avérées reste, à quelques exceptions près, marginale, bien loin de celles que la tragédie grecque, d'*Antigone* à *Électre* ou *Œdipe*, ou la poésie homérique ont suscitées[16]. La seule œuvre durable dans ce domaine, étonnamment à contre-courant de son époque généralement très critique à l'égard d'Aristophane, est en réalité *Les Plaideurs*[17] de Jean Racine, véritable recréation qui emprunte aux *Guêpes* quelques situations et expressions, et procède pour le reste à une transposition

[13] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, Paris, L. Hachette et Cie, 1867.

[14] Sur ce point, cf. Sylvie Humbert-Mougin, *Dionysos revisité. La réception de la tragédie grecque en France au tournant du siècle dernier (1872-1922)*, thèse de doctorat, université Paris IV, 1997, 2 vol., t. II, p. 290-302. Cette étude, remaniée, est parue en 2003 (Sylvie Humbert-Mougin, *Dionysos revisité : les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent »).

[15] Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, Tragédie - Comédie, 3 vol., Paris, Calmann Lévy, 1882-1884. Le tome II (1882) de la première série, *Les Antiques*, comporte une assez longue étude sur Aristophane. Les articles recueillis dans cet ouvrage posthume furent publiés de 1871 à 1881 dans le *Moniteur* (cf. Charles Beuchat, *Paul de Saint-Victor, sa vie, son œuvre*, Paris, Librairie académique Perrin, 1937, p. 91).

[16] La postérité française ou occidentale de ces œuvres antiques a fait l'objet de nombreux travaux. Pour n'en citer que quelques uns : Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 vol., Genève, Droz, 1964 ; George Steiner, *Les Antigones*, [1984], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992 ; Christian Biet, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris ; Pierre Brunel, *Le Mythe d'Électre*, Paris, Armand Colin, 1971 ; Jean-Louis Backès, *Le Mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1984.

[17] Jean Racine, *Les Plaideurs*, Paris, Barbin, 1669 [Hôtel de Bourgogne, octobre ou début novembre 1668].

diégétique totale[18]. En revanche, et comme en contrepartie de cette absence, la recherche concernant le discours critique fait rapidement apparaître l'existence, dès la fin du XVIIIe siècle, et massivement à partir de 1840, d'œuvres et de formes identifiées comme relevant de l'influence ou du registre aristophaniens. Certains types de comédies politiques, comme *Le Fils de Giboyer* d'Émile Augier[19] ou *Rabagas* de Sardou[20], toute une série de vaudevilles antisocialistes ou antirépublicains de la Seconde République sont ainsi régulièrement qualifiés, dans la presse, voire par leurs auteurs eux-mêmes, d'« aristophanesques ». La plupart du temps dépourvues de tout rapport intertextuel avec l'œuvre d'Aristophane, ces productions semblent en conserver la thématique politique et la posture satirique. Mais une autre forme théâtrale, éclose avec la Monarchie de Juillet et morte après la Seconde Guerre mondiale, la *revue de fin d'année*, fait elle aussi l'objet d'une comparaison avec la comédie d'Aristophane, donnant lieu à cliché, alors même que ce genre de spectacle ne présente aucun rapport apparent avec son prétendu hypotexte. L'ensemble de ces productions constitue pourtant, du point de vue de la généricité de l'époque, une catégorie « aristophanesque », qui relève certes d'une dérivation purement analogique, mais n'en est pas moins massivement présente dans le discours critique. Or l'adjectif « aristophanesque » qui fonde cette catégorie, ne lui est nullement réservé, mais s'applique en premier lieu, à partir des années 1840, au corpus et à la figure d'Aristophane[21]. Notre postulat initial a donc consisté à admettre de plein droit ces formes, quelle que soit leur absence de rapport intertextuel avec l'œuvre du comique grec, dans le corpus de la réception, en partant de l'hypothèse qu'elles participaient en réalité, en tant que formes mimétiques, de la réception *générique* de l'auteur antique, et qu'elles s'intégraient, selon des modes à étudier, à l'horizon ou aux horizons d'attente de la comédie aristophanienne, dont elles pouvaient aider à identifier les traits, et qu'elles participaient même probablement à définir.

Ainsi, des phénomènes comme la réception des *Philosophes* de Palissot[22], où la référence à Aristophane est omniprésente, comme celle de *Rabagas*, qui remet l'auteur des *Cavaliers* sur le devant de la scène, des spectacles comme les vaudevilles dits aristophanesques ou les revues participent pleinement, dans notre acception du terme, du processus de concrétisation à l'œuvre dans la réception d'Aristophane, en tant qu'elles jouent un rôle dans l'élaboration de son interprétation politique et idéologique,

---

[18] La pièce de Racine se situant chronologiquement en dehors de notre corpus, nous n'y référerons que pour mémoire.

[19] Émile Augier, *Le Fils de Giboyer*, comédie en 5 actes, en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1863 [Comédie-Française, 1er décembre 1862].

[20] Victorien Sardou, *Rabagas*, comédie en 5 actes en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1872 [Vaudeville, 1er février 1872].

[21] Le terme « aristophanien » est réservé au XIXe siècle à un certain type de mètres grecs. Son usage dans le discours critique à propos de l'auteur grec est récent.

[22] Charles Palissot de Montenoy, *Les Philosophes*, comédie en trois actes, en vers, Paris, Duchesne, 1760 [Théâtre Français, 2 mai 1760].

ou qu'elles représentent des formes spectaculaires pouvant servir d'approximations génériques pour l'identification esthétique de la comédie ancienne. La catégorie aristophanesque permet ainsi de saisir au plus près la dimension analogique des médiations constitutives de l'horizon d'attente.

Types de médiations et horizon d'attente

Au-delà de la réception explicite d'Aristophane telle que la construisent savants, traducteurs, critiques, adaptateurs, metteurs en scène ou simples lecteurs, l'objectif ultime de notre étude consiste donc à interroger, en particulier à l'aide des médiations que représentent les formes aristophanesques, la manière dont les diverses concrétisations de l'œuvre interviennent dans le cadre d'une modélisation de l'horizon d'attente qui peut prendre des formes diverses. Cette modélisation, la théorie de Jauss la qualifie, par référence à la phénoménologie, de précompréhension. Le terme vaut, dans les dernières mises au point de Jauss, aussi bien pour désigner les cadres et codes esthétiques qui président à la lecture, que les schèmes idéologiques et existentiels qui déterminent un rapport à la référence et à la signification[23]. Dans cette perspective, les concrétisations de l'œuvre d'Aristophane s'établissent à travers une double médiation entre le texte grec et ses récepteurs modernes.

Concernant la précompréhension esthétique, la médiation prédominante semble être celle du genre : la lisibilité de l'œuvre paraît conditionnée par l'existence, au moment de la lecture, d'un ou plusieurs cadres génériques, qu'ils soient littéraires – et en particulier dramatiques –, spectaculaires ou plastiques, ou plus largement discursifs. Ce sont ces cadres qui permettent de rendre compte de sa forme et déterminent sa définition. L'attention portée, dans l'ensemble des sources de la réception, aux marqueurs et aux *index* génériques[24], permet d'observer la présence de schèmes communs, à une période donnée, dans les différents types de discours, y compris dans le discours érudit ou philologique. Ce dernier, comme l'a déjà remarqué George Steiner[25] , fait en effet partie intégrante du cycle de l'interprétation ; malgré la garantie que constitue l'édifice critique construit par la tradition, le discours savant, s'il procède par accumulation et par différenciation, opère aussi des sélections dont les présupposés rejoignent souvent l'horizon d'attente général, en particulier sur le plan de l'identification générique. Ainsi un helléniste et théoricien comme l'Abbé Batteux développe-t-il, en requérant l'appui d'Aristote, une lecture satirique d'Aristophane en tout point conforme à celle de son

[23] Hans Robert Jauss, « L'esthétique de la réception : une méthode partielle », Postface à « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe », *in Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 284. La prise en compte explicite du contexte historique, social et idéologique de la réception constitue, ainsi que le remarque Jauss, une réponse aux observations venues de la critique est-allemande sur le caractère trop idéaliste de la première définition de l'horizon d'attente.

[24] Nous empruntons ce terme à Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, p. 174.

[25] George Steiner, *Les Antigones*, *op. cit.*, p. 224-225.

époque, qui rejette généralement, au titre de cette lecture, l'auteur des *Nuées*. L'explication la plus déterminante de la forclusion classique et post-classique du comique athénien provient en effet de l'inscription de son œuvre dans le paradigme générique dévalorisé de la satire personnelle.

C'est une évolution de ce cadre de précompréhension esthétique qui détermine sa réhabilitation au XIXe siècle. Le modèle satirique s'infléchit et devient pamphlétaire, il se réalise dans une analogie avec le récent media de masse qu'est la presse ; parallèlement, la caricature apparaît comme une forme plastique analogique susceptible de rendre compte du grotesque aristophanien. C'est précisément ce paradigme complexe et intermédial que nous avons tenté de retrouver dans les formes aristophanesques qui émergent au milieu du XIXe siècle, en partant de l'hypothèse qu'elles en transposaient à la scène les déterminations principales. L'attention portée à la dimension plastique de ce modèle s'est d'ailleurs appuyée sur une enquête iconographique dont les pièces principales accompagnent notre travail[26].

La troisième grande mutation de l'horizon d'attente générique, propre au XXe siècle, est, selon notre hypothèse, spécifiquement théâtrale et se rattache à la redécouverte et à la revalorisation de la farce et des genres connexes de comique populaire. Elle accompagne l'entrée d'Aristophane dans le répertoire dramatique et l'inflexion à gauche de sa lecture politique.

La deuxième dimension de la précompréhension intervenant dans la constitution de l'horizon d'attente est constituée par les aspects idéologiques et existentiels[27]. La lecture et les autres formes de concrétisations s'inscrivent dans un horizon idéologique, économique, historique et symbolique spécifique et distinct de celui du texte-source, et la lisibilité se situe à l'intersection de la précompréhension idéologique et de l'univers du texte. L'importance de l'inscription du contexte social et politique athénien dans le texte aristophanien, que nous évoquions plus haut, rend cet aspect de la réception particulièrement déterminant. Si les représentations historiques véhiculées par le discours savant et l'historiographie permettent d'apporter des réponses à la lisibilité du texte aristophanien, le sens même des configurations idéologiques et politiques de l'œuvre ne se concrétise réellement que dans un dialogue avec l'Histoire contemporaine. Les remarquables variations de l'interprétation politique d'Aristophane, dont nous avons tenté de reconstituer les méandres, ne peuvent être saisies que par référence aux situations et aux idéologies en vigueur à l'époque de chaque

[26] Cf. l'annexe iconographique qui constitue le troisième tome de cette étude.

[27] Cet aspect de la précompréhension n'est pas sans rapport avec la notion de « contexte social », développée par Mukařovsky et l'École de Prague, qui désigne, en abrégé, « le contexte total des phénomènes sociaux [science, philosophie, religion, politique, économie, etc.] du milieu donné » (Jean Mukařovsky, « L'art comme fait sémiologique », *Actes du huitième congrès de philosophie à Prague*, repris dans *Poétique*, 3, 1989, cité par Patrice Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, *op. cit.*, p. 31).

concrétisation. La tendance à la recontextualisation analogique apparaît ainsi bien souvent au fondement même de la lecture idéologique de l'auteur athénien. La distinction entre précompréhension esthétique et précompréhension historique ou existentielle est du reste purement abstraite, et les deux aspects interviennent de manière indissociable dans la constitution de l'horizon d'attente.

Notre travail ne vise pas pour autant à valider tel ou tel postulat théorique, mais à mettre en évidence les instances médiatrices de tous ordres qui président aux concrétisations effectives que l'étude documentaire a permis de repérer. Il se situe dans une perspective résolument pluridisciplinaire et emprunte à chacun des champs traversés un certain nombre de ses procédures et de ses concepts, utilisés pour leur aspect opératoire, au risque de relever, sur le plan méthodologique, du « bricolage ». La question de la réception d'un auteur comme Aristophane se situe en effet à la croisée de plusieurs théories, plusieurs écoles et plusieurs disciplines : esthétique de la réception littéraire, sociologie de la littérature, intertextualité et hypertextualité, histoire de la philologie, traductologie, historiographie, histoire et esthétique théâtrales, analyse dramaturgique et spectaculaire[28]. La mise en avant liminaire de la théorie jaussienne ne vise qu'à affirmer l'importance de la posture herméneutique[29] dans cette démarche, dont le fonds commun, s'il en est un, est à chercher précisément du côté de la notion de médiation, que celle-ci reçoive la dénomination de représentation historique, de dramaturgie ou d'horizon d'attente. L'ambition – sans doute utopique, en tout cas dans le détail – de l'étude est de réussir à mettre au jour des relations effectives entre les différentes modes de concrétisation exposés au fil de l'étude.

La période

C'est donc le caractère éminemment perceptible des médiations dans la période que nous avons indiquée qui a présidé à la délimitation de notre période d'étude et de notre corpus. Sa détermination n'avait pas à obéir à une quelconque préfiguration du champ, la question de la réception française d'Aristophane étant, pour la période moderne, quasiment inexplorée. À l'exception d'un court article d'Urbain-Victor Châtelain, d'un chapitre de l'étude d'ensemble Louis E. Lord sur la fortune d'Aristophane et de quelques pages d'Alexis Solomos, aucune étude d'ensemble sur cette question n'a à

[28] Sur la traduction comme réception, cf. le très stimulant article de Valeria Tasca, « La traduction comme cas particulier de la réception littéraire : *Non si paga ! Non si paga !*, de Dario Fo », *in La Réception de l'œuvre littéraire*, recueil d'études du colloque organisé par l'Université de Wroclaw dans la rédaction de Józef Heistein, *Romanica Wratislaviensia* XX, Wroclaw, Wydawynictwo Univerytetu Wroclawskiego, 1983, p. 203-212. Dans le champ des études théâtrales, le terme de réception recouvre généralement une analyse de l'expérience esthétique du spectateur, mais envisage aussi la mise en scène comme partie prenante de la chaîne des concrétisations d'un texte (cf. Patrice Pavis, « Réception », *in Dictionnaire du théâtre*, édition citée, s. v.).

[29] Jauss rappelle en effet « le vieil adage herméneutique : *quicquid recepitur recepitur ad modum recipientis* » (Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 270).

notre connaissance été menée[30]. Marie Delcourt aborde brièvement la question pour la période pré-classique[31]. Certaines mises en scène françaises d'Aristophane ont en revanche fait l'objet d'études. La thèse de Marina Kotzamani sur les mises en scène de *Lysistrata* de la Belle-Époque aux années trente consacre son premier chapitre à l'adaptation homonyme de Maurice Donnay[32] ; Monique Surel-Tupin, outre ses travaux d'ensemble sur Dullin, a publié un article sur la mise en scène de *Oiseaux* à l'Atelier[33]. Un relevé partiel des mises en scène d'Aristophane, consacré majoritairement à la France, a été effectuée par Paul Lerat[34] ; il complète les panoramas de J. Michael Walton et d'Hellmut Flashar, très sommaires en ce qui concerne les réalisations françaises[35]. L'intérêt pour la réception d'Aristophane en Grèce et en Allemagne s'est en revanche manifesté récemment à travers deux monographies, l'une due à Gonda A. H. Van Steen, l'autre à Martin Holtermann[36]. Ce dernier renoue avec une certaine tradition de l'érudition allemande, qui s'était intéressée, au début du XXe siècle, à la fortune du comique grec[37].

Le choix d'un corpus restreint ou chronologiquement peu étendu ne se justifiait pas non plus d'un point de vue interne. L'absence d'œuvre de premier plan en dehors des *Plaideurs*, par ailleurs fort isolés dans la réception de l'époque, le caractère assez sporadique des créations scéniques qui ne présentent pas, comme c'est le cas pour la tragédie grecque, de moment de concentration remarquable[38], n'imposent guère un

---

[30] Urbain-Victor Châtelain, « Aristophane en France », *L'Esprit français*, 10 avril 1933, p. 411-418 ; Louis E. Lord, *Aristophanes, his plays and his influence*, London, Calcutta, Sydney, George G. Harrap & Co, 1925, chap. VII, p. 134-154 ; Alexis Solomos, *Aristophane vivant*, texte français de Joëlle Dalègre, Paris, Hachette, 1972, *passim*.

[31] Marie Delcourt, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Paris, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et des Lettres de Liège, t. LIX, 1934.

[32] Marina Kotzamani, *Lysistrata, Playgirl of the Western World : Aristophanes on the Early Modern Stage*, PHD, The City University of New York, 1997.

[33] Monique Surel-Tupin, « *Les Oiseaux* d'Aristophane chez Monsieur Dullin », *in Aristophane-Dullin*, *Cahiers Renaud Barrault*, n°109, février 1985, p. 91-111. Les mises en scènes d'Aristophane par Dullin sont évoquées en particulier dans une monographie consacrée au metteur en scène (*Charles Dullin*, Louvain, Cahiers théâtre Louvain, « Arts du spectacle », 1985, *passim*) et dans l'article sur « Dullin, le cirque et le music-hall », *in* Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Théâtre années vingt », 1983, p. 189-203.

[34] *In* Victor-Henri Debidour, *Aristophane par lui-même,* Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1962, p. 184-185.

[35] J. Michael Walton, *Living Greek Theatre : A Handbook of Classical Performance and Modern Production*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1987 ; Hellmut Flashar, *Inszenisierung der Antike : das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, 1585-1990, München, Beck, 1991.

[36] Gonda A. H. Van Steen, *Venom in verse. Aristophanes in modern Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2000 ; Martin Holtermann, *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert. Hypomnemata*, 155, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

[37] Kurt Hille, *Aristophanes und die politische Komödie des 19. Jahrhunderts*, Inaugural Dissertation, Leipzig, Quelle und Meye, 1907 ; Fritz Hilsenbeck, *Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, Inaugural-Dissertation, Berlin, Druck von E. Ebering, 1908 ; Wilhelm Süss, *Aristophanes und die Nachwelt*, Leipzig, Dieterich, 1911; Leonhard Rechner, *Aristophanes in England. Eine literar-historische Untersuchung*, Frankfurt a. M., Martens, 1914.

[38] C'est le cas au tournant du siècle, période retenue par Sylvie Humbert-Mougin (thèse citée) pour son étude sur la réception de la tragédie.

siècle ou une période plus restreinte par rapport à une autre. Si la première moitié du XXe siècle et le début des années 1960 paraissent inévitables pour toute étude des mises en scène d'Aristophane, avec la fortune de la *Lysistrata* de Maurice Donnay (1892), les créations de Dullin (1928-1938) et les trois *Paix* successives de Vilar, Gignoux et Vitez (1961-1962), le XIXe siècle est celui où la réception non scénique est la plus riche, où émergent les formes aristophanesques, et où le jeu des analogies politiques se manifeste de la manière la plus passionnée au gré des évolutions politiques. C'est également celui où Aristophane connaît enfin une véritable canonisation littéraire, en parallèle avec la mise en place d'un horizon d'attente complexe et intermédial. Mais les fondements de cet horizon d'attente remontent en réalité à l'horizon antécédent, celui de la lecture satirique et personnelle des XVIIe et XVIIIe siècles. La conclusion s'impose donc finalement que la longue durée est le meilleur *tempo* possible pour la mise en évidence des médiations, car elle permet seule d'observer les changements d'horizon et leurs conséquences, et de lier les phénomènes de réception entre eux, notamment en rapprochant les variations des concrétisations idéologiques avec celles de l'historiographie et celles de l'horizon esthétique. Le choix de remonter jusqu'au paradigme esthétique classique s'est donc finalement imposé, et avec lui celui de donner comme terminus *a quo* symbolique à l'étude la date des *Philosophes* de Palissot, première recontextualisation moderne de la posture aristophanienne – bien plus que de l'œuvre elle-même –, premier exemple de concrétisation générique analogique, et point de départ, pour les historiens du théâtre du siècle suivant, du « théâtre aristophanesque[39] ». Le terminus *ad quem* s'est aussi imposé de lui-même avec le feu d'artifice des trois mises en scène de *La Paix* de 1962, qui enterrent le modèle utopique proposé par Dullin et montrent, chacune à leur manière, les limites de l'adaptation analogique. Elles scellent le passage définitif, en matière de théâtre politique, du modèle aristophanesque au modèle brechtien. Ainsi la période que nous avons retenue est-elle celle où se met en place, se manifeste et décline une réception analogique et réactualisée d'Aristophane.

Parcours

Le choix d'un corpus étendu et d'une durée longue, et l'attention apportée aux évolutions de la réception, imposent d'évidence un ordre d'exposition chronologique. Mais les caractéristiques historiques de ces évolutions permettent de mettre l'accent, selon les périodes, sur des phénomènes et des concrétisations de type varié. La question de la fortune et du statut canonique d'Aristophane est cruciale aux XVIIe et au XVIIIe siècle, de même que celle de l'horizon d'attente générique. Le changement d'horizon, l'intégration canonique intervenant dans une large première moitié du XIXe siècle apparaissent comme des phénomènes de première importance. À partir de la Seconde

[39] Gustave Desnoiresterres, *La Comédie satirique au XVIIIe siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre*, Paris, Émile Perrin, 1885, p. 123.

République, l'accent se déplace vers l'émergence des concrétisations génériques analogiques – les formes « aristophanesques » –, et vers l'amplification des recontextualisations et des récupérations idéologiques, qui se poursuivent au XXe siècle. Enfin, la fin de siècle marque l'entrée véritable d'Aristophane dans le répertoire théâtral, annonçant une nouvelle ère dans la réception de l'auteur antique, désormais pourvue d'une forme de concrétisation qui en représente l'aboutissement et le couronnement, et influe en retour sur toutes les autres.

Nous avons donc opté pour un découpage à la fois périodique et thématique en tentant de replacer les différentes phases et les différents objets de la réception dans une construction historique. Dans un premier temps, l'étude se centre sur la progressive intégration canonique d'Aristophane, entre l'époque classique et le XIXe siècle, dans une perspective d'esthétique de la réception. On tente de montrer comment le passage de la méfiance envers l'auteur grec à sa canonisation s'opère en relation étroite avec l'évolution du paradigme esthétique de l'horizon d'attente dans lequel s'intègre la lecture de son œuvre. Le modèle négatif de la satire personnelle, qui s'impose au XVIIIe siècle et s'accentue avec *Les Philosophes*, apparaît inacceptable sur le plan éthique et irrecevable du point de vue de l'esthétique dramatique (chapitre I). Son élargissement et sa diversification considérable au XIXe siècle accompagnent l'entrée d'Aristophane dans le panthéon littéraire et dans le champ des classiques scolaires, malgré les limites que la censure impose à cette canonisation. Le chapitre II, outre la description approfondie du nouvel horizon d'attente pamphlétaire, journalistique et caricatural, aborde les modalités de la diffusion et de la traduction d'Aristophane au XIXe siècle, du point de vue de la question sensible de l'expurgation. La première partie pose ainsi les bases à la fois esthétiques et sociologiques de la réception du dramaturge grec au XIXe siècle.

La partie suivante, la plus étendue, se donne pour objet l'étude des diverses formes de concrétisations analogiques du comique athénien entre le XIXe et le XXe siècle, avec une prédominance des années 1840-1914. Elle poursuit donc un double objectif. Il s'agit dans un premier temps (chapitres III et IV) de procéder à la définition et à la délimitation des formes dites aristophanesques, et de tenter, par une étude structurelle et formelle, d'établir leur mode de dérivation par rapport à leur modèle. Comme nous l'avons déjà dit, cette dérivation tient à un mimétisme générique, dont on tente de montrer qu'il s'exerce précisément sur le paradigme « aristophanesque » qui constitue l'horizon d'attente esthétique dans lequel est reçu l'auteur grec. Les formes et les procédés aristophanesques sont donc étudiés en tant qu'actualisations théâtrales des divers traits du modèle. La dimension pamphlétaire semble pertinente pour la grande « pièce aristophanesque » qui apparaît comme une sorte de modèle-type impossible de la comédie politique. Les aspects satiriques et caricaturaux et l'intermédialité se retrouvent dans toutes les autres formes, à propos desquelles nous avons cherché à

établir des rapports effectifs et concrets entre le champ théâtral et l'expression caricaturale. La revue de fin d'année, forme aristophanesque entre toutes, fait l'objet d'un chapitre spécifique (chapitre IV). Très peu exploré, ce sous-genre vaudevillesque nous a semblé mériter une étude structurale, simplement esquissée et menée dans une optique particulière, mais qui permet à notre sens à la fois de justifier sa durable comparaison avec la comédie d'Aristophane, et de déterminer ensuite, dans l'analyse spectaculaire et dramaturgique des mises en scène de l'auteur grec, la part que prend l'esthétique « revuistique ». Le chapitre suivant (chapitre V) se focalise de son côté sur les concrétisations idéologiques, principalement politiques, que connaît l'œuvre depuis la Révolution jusqu'aux années 1950. Au-delà de l'identification des différentes « positions » attribuées à l'auteur – dont la variation connaît, de l'extrême droite au communisme, une amplitude considérable –, son objectif est de faire apparaître ce qui, dans les fluctuations de la réception politique d'Aristophane, relève de la recontextualisation analogique, que celle-ci soit « innocente » et inconsciente, ou relève à l'inverse d'une récupération concertée. On tente donc de saisir, derrière l'évolution des lectures politiques, la présence éventuelle de stratégies de légitimation ou de dénigrement, qui prennent place dans le champ plus vaste de l'usage symbolique de la représentation de la démocratie athénienne. L'inscription de ces concrétisations dans l'horizon d'attente générique n'est cependant pas oubliée, et la bascule idéologique qui déporte à gauche l'interprétation politique d'Aristophane est mise en rapport avec le changement d'horizon d'attente qui intervient au XXe siècle.

La troisième et dernière partie est consacrée à l'étude des adaptations scéniques et des mises en scène d'Aristophane depuis le XIXe siècle jusqu'au début des années 1960. Dans une perspective d'analyse dramaturgique et spectaculaire, il s'agit de suivre l'histoire des adaptations des œuvres du comique grec sur les scènes françaises, jusqu'aux créations des grands metteurs en scène du XXe siècle, de Lugné-Poe à Vitez. L'étude se centre sur la question des modèles dramaturgiques et esthétiques utilisés pour intégrer une écriture hétérogène à la tradition comique française, puis aux recherches théâtrales consécutives à la Première Guerre mondiale. Le chapitre VI suit les premiers essais du XIXe siècle, entre la comédie de mœurs et le vaudeville, avant de s'arrêter sur la Belle-Époque et sur l'adaptation boulevardière d'Aristophane qui s'y déploie dans le sillage de la *Lysistrata* de Donnay. Largement dépolitisées, la plupart du temps infléchies dans le sens de jeux grivois ressortissant aux codes du boulevard, ces réalisations parviennent à intégrer quelques textes aristophaniens à l'esthétique bourgeoise dominante en recourant à un régime référentiel parodique. Elles ne survivent guère à la Grande guerre, qui voit l'apparition de mises en scène beaucoup plus soucieuses de se rapprocher de la structure des œuvres d'Aristophane. Le dernier chapitre étudie les créations marquantes des années 1920 à 1960, depuis le cycle des mises en scène de Dullin jusqu'aux tentatives de Vilar, Gignoux et Vitez pour retrouver à travers *La Paix* l'engagement qu'impliquait la comédie d'Aristophane. L'analyse des

adaptations et des mises en scène est articulée aux modèles idéologiques, dramaturgiques et spectaculaires présents dans les horizons d'attente contemporains. Elle tente de montrer comment la synthèse opérée par Dullin, qui réussit à donner corps à l'utopie d'un théâtre aristophanesque perpétuellement réactualisable, dans une esthétique de la participation, ne résiste plus à ses contradictions au moment de l'émergence d'un théâtre critique d'inspiration brechtienne.

Principes et conventions

Le principe méthodologique primordial de notre étude consiste dans la volonté de situer aussi précisément que possible l'ensemble des observations et des analyses effectuées dans leur horizon historique, et en particulier dans l'horizon d'attente qui leur est propre. Une approche trop étroitement inféodée à la théorie de Jauss, qui consiste à définir la détermination de la réception historique d'une œuvre par l'identification des processus de fusion de l'horizon de son surgissement initial avec ceux des réceptions successivement étudiées, pourrait mener à un biais constituant à poser un horizon stable d'origine envisagé comme un point de comparaison transhistorique et universel. Or il y aurait là un double risque. Le premier tient à l'impossibilité, étant donné les sources disponibles, de reconstituer la réception effective de la comédie ancienne dans l'Athènes du Ve siècle avec la même vraisemblance que celle d'époques plus récentes et mieux documentées[40]. Le second, bien mis en évidence par Jean Starobinski dans sa préface à l'édition française de *Pour une esthétique de la réception*, tient à l'inscription même de l'opération de reconstruction d'un horizon d'attente, quel qu'il soit, dans l'horizon propre du lecteur ou du chercheur. Conformément à l'avertissement de Starobinski, il semble nécessaire de dissiper « l'illusion de l'historisme, qui se croit à même de reconstituer et de décrire l'horizon révolu tel qu'il était effectivement[41] ». Conscient de l'existence de ce biais dans l'établissement même de nos propres critères de construction des horizons, nous avons préféré intégrer la reconstitution historique de la réception initiale du public athénien dans la représentation globale du théâtre aristophanien constitutive de l'horizon de chaque période étudiée. Le paradigme de la réception athénienne est donc présenté comme un horizon mobile relevant de l'historiographie du théâtre grec, et le recours à une vision plus récente de cette histoire est limité, dans la mesure du possible, au strict nécessaire, le plus souvent dans un objectif de mise en évidence de distorsions symptomatiques.

C'est le même principe méthodologique qui préside à notre usage des traductions. Considérant la traduction comme la première médiation culturelle et historique et le fondement même de la plupart des lectures, nous avons tenté d'éviter toute approche évolutionniste de ce point de vue. Nous avons ainsi systématiquement référé, que ce soit

[40] Cf. Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 295.
[41] Jean Starobinski, Préface à Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 17.

dans les citations ou dans l'étude des récritures et des adaptations, à la traduction utilisée comme base par leurs auteurs, ou à défaut à l'édition la plus courante dans la période considérée, afin d'éviter l'anachronisme consistant à étudier les écarts d'une version à partir d'un étalon postérieur. Ainsi, l'hypotexte réel de la *Lysistrata* de Donnay est la traduction de Constant Poyard (1860), bien davantage que le texte grec d'Aristophane dans toutes les virtualités sémantiques que laissent apparaître une traduction plus récente, comme celle de Victor-Henri Debidour (1965), très axée sur un comique lexical que les traductions du XIXe siècle ignorent largement. Quand la nécessité d'une traduction-témoin s'imposait malgré tout, nous avons pris pour référence l'édition des Belles-Lettres, avec la traduction de Hilaire Van Daele[42] – traduction qui sert aussi d'hypotexte à l'une des adaptations montées par Dullin, et à celles de Vilar et de Vitez. Nous avons par ailleurs adopté cette édition, en y effectuant éventuellement les rétro-corrections nécessaires, pour les citations du texte grec qui accompagnent chaque passage traduit[43].

Pour les mêmes raisons, nous avons renoncé à une étude massive et globale de traductologie, qui a semblé impossible à mener dans une perspective réellement historique de réception qui aurait imposé le long détour d'une reconstitution fine des horizons d'attente stylistiques. Nous avons cependant indiqué quelques grandes évolutions, sur la question précise mais centrale de l'obscénité, à la fin du chapitre II, et privilégié pour le reste des analyses spécifiques et en contexte, qui saisissent autant que faire se peut la traduction comme acte de réception. Outre les micro-analyses stylistiques et dramaturgiques qui mettent en regard, dans la troisième partie, des passages d'adaptations et leur hypotexte traduit, nous avons mis l'accent sur quelques *infléchissements*[44], voire quelques erreurs notoires qui nous semblaient porter témoignage de la présence des horizons d'attente jusque dans l'activité de traduction. La référence à l'histoire de la philologie aristophanienne a suivi la même ligne de conduite ; notre étude n'y renvoie que très partiellement, sans aucune prétention à l'exhaustivité, et en se restreignant la plupart du temps au domaine français, sauf cas évident de transfert scientifique fondamental, comme c'est le cas avec A. W. von Schlegel ou Tadeusz Zielinski. Nous avons seulement tenté de marquer quelques étapes essentielles, comme l'importance accordée à la parabase ou les débats sur la structure de la comédie ancienne, et intégré des remarques de type philologique quand elles nous semblaient avoir une incidence dans le processus de réception.

---

[42] *Aristophane*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1923-1930 ; t. I, *Les Acharniens*, *Les Cavaliers*, *Les Nuées*, 1923 ; t. II, *Les Guêpes*, *La Paix*, 1924 ; t. III, *Les Oiseaux*, *Lysistrata*, 1928 ; t. IV, *Les Thesmophories*, *Les Grenouilles*, 1928 ; t. V, *L'Assemblée des femmes*, *Ploutos*, 1930.

[43] La plupart d'entre elles sont situées en note ; quelques passages plus longs ont été placés en annexe. Nous avons reculé, étant donné l'ampleur de la tâche et son peu de rendement, devant la recherche systématique des éditions grecques utilisées par les différents traducteurs.

[44] Terme employé par Christian Biet, *op. cit.*, p. 84-100, pour désigner les écarts stylistiques ou sémantiques révélateurs d'une transformation caractéristique de l'hypotexte.

Il nous reste à évoquer quelques conventions lexicales que le souci de distinction des horizons nous a amené à établir. La première concerne l'emploi de l'adjectif « aristophanesque », dont l'apparition dans les années 1840 nous semble indissociable de la constitution d'un horizon d'attente, et qui fonctionne rapidement comme un marqueur générique. Nous avons choisi de réserver son emploi soit à son usage historique dans les sources citées, soit – et la plupart du temps – pour désigner les formes ou la catégorie aristophanesque. Le terme renvoie donc dans ce travail à l'usage analogique et dérivé qu'en font le XIXe puis une partie du XXe siècle. Par souci de clarté et en nous résignant, pour le coup, à un certain anachronisme, nous avons adopté dans tous les autres cas, l'adjectif « aristophanien » actuellement en usage dans la communauté des hellénistes francophones[45]. La seconde convention concerne les titres de certaines œuvres ou les noms de personnages d'Aristophane, dont la traduction a largement évolué pendant la période que nous envisageons. Nous avons généralement conservé les traductions ou les translittérations en usage à chaque époque et dans chaque traduction. La transcription des noms propres, tantôt latinisés, tantôt francisés, tantôt translittérés sous leur forme grecque, est conservée telle quelle, variations de leçons comprises ; ainsi, selon les cas, le protagoniste des *Oiseaux* sera nommé Pisthetairos, Pisétaire ou même Pisthétérus. La même solution a été adoptée en ce qui concerne les titres, pour lesquels nous assumons la coexistence de versions différentes et successives. Le *Plutus* latinisé doit attendre la fin du XIXe siècle pour reprendre, parfois, sa forme grecque de *Ploutos*, *L'Assemblée des femmes* s'intitule longtemps *Les Harangueuses*, et *Les Chevaliers* ne deviennent *Cavaliers* qu'au XXe siècle. Pour harmoniser en revanche le renvoi au texte grec d'Aristophane, nous avons opté pour la nomenclature de l'édition des Belles-Lettres[46].

[45] Notre dichotomie correspond *grosso modo* à celle qu'implique le doublet « marxien »/« marxiste » en usage chez les spécialistes de Karl Marx.

[46] On en trouvera les titres dans la première section de la Bibliographie. Pour faciliter la distinction entre les textes d'Aristophane et les versions ou les adaptations étudiées, nous avons pris le parti d'omettre, dans les notes, l'article initial des titres aristophaniens.

PREMIÈRE PARTIE

DU MODÈLE SATIRIQUE AU MODÈLE PAMPHLÉTAIRE :

MUTATIONS DES STRUCTURES ESTHÉTIQUES DE RÉCEPTION D'ARISTOPHANE DU XVIIe AU XIXe SIÈCLE

INTRODUCTION

LA COMÉDIE GRECQUE OU L'OSTRACISME

Vingt ans après avoir publié une tentative de reconstitution du théâtre comique latin, intitulée *Plaute ou la Comédie latine*[1], l'académicien Louis-Népomucène Lemercier, grand défenseur du théâtre antique et d'Aristophane en particulier, continuait ses « laborieuses recherches sur les antiquités théâtrales[2] » en publiant, dans un recueil de comédies historiques, *L'Ostracisme, ou La Comédie grecque*[3]. Ce texte, destiné à la seule lecture, s'inscrit dans une expérimentation formelle commencée avec *Pinto, ou la Journée d'une conspiration*[4] et consistant à fonder le genre de la comédie historique en « mett[ant] les mémoires en action », c'est-à-dire en concentrant des données historiques qui mettent en jeu « l'application philosophique du ridicule à la vicieuse conduite des affaires d'État[5] », dans une intrigue nouée. Dans son approche de l'histoire grecque, Lemercier cherche donc à « représenter les agitations démocratiques de la place publique d'Athènes[6] ». Mais, comme l'indique le sous-titre, la visée politique et historique se double d'une volonté archéologique : il s'agit de « donner une […] image de la Thalie des Grecs, qui eurent aussi leur comédie politique[7] » avec Aristophane. Or, signe d'une tension entre le projet historique et le projet formel, ce n'est pas de la « primitive comédie grecque », celle d'Aristophane, que Lemercier entreprend « l'imitation », mais de « la seconde, surnommée la moyenne[8] ». Cette substitution peut s'expliquer simplement par le caractère d'actualité de la comédie ancienne, incompatible avec l'idée d'une comédie historique. Le peu d'informations disponibles sur la comédie moyenne permet ainsi à Lemercier de l'envisager comme une transition vers la comédie nouvelle, et de mêler une intrigue sentimentale romanesque à la Ménandre, proche en fait de la comédie larmoyante, à une fable historique et politique, qui s'inspire d'un épisode de Plutarque[9] et voit Alcibiade, en butte aux menées du démagogue et sycophante Hypperbolus [*sic*], encourir le risque de l'ostracisme, avant d'y échapper à la déconfiture de son ennemi.

---

[1] Louis-Népomucène Lemercier, *Plaute ou la Comédie latine*, comédie en trois actes et en vers, Paris, L. Collin, 1808.
[2] Louis-Népomucène Lemercier, *Comédies historiques*, Paris, Ambroise Dupont et Cie, 1828, Avant-propos, p. VII.
[3] Louis-Népomucène Lemercier, *L'Ostracisme, ou La Comédie grecque*, *in Comédies historiques*, *op. cit.*, p. 305-397.
[4] Louis-Népomucène Lemercier, *Pinto, ou la Journée d'une conspiration*, comédie historique en 5 actes et en prose, Paris, Huet et Charon, an VIII [1800]. La pièce fut créée le 1er Germinal an VIII au théâtre de la République.
[5] Louis-Népomucène Lemercier, *Comédies historiques*, *op.cit.*, Avant-propos, p. VIII.
[6] *Ibid.*, p. VII.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*
[9] Plutarque, *Vie de Nicias*, 9-11.

Mais, plus profondément, le choix de la moyenne comédie, de la part de l'un des plus ardents défenseurs d'Aristophane[10], renvoie à l'impossibilité d'une réactualisation de sa poétique au théâtre, impossibilité qu'énonce Hypperbolus à l'acte II :

> On donne trop de liberté à son effronterie en tolérant qu'elle peigne les vices de son temps. La comédie ne doit draper que les ridicules du passé, afin que personne ne s'y reconnaisse […][11].

Juste auparavant, Alcibiade expliquait l'absence de Socrate sur l'Agora au moment où va être connu le résultat du vote, en affirmant, dans une allusion aux *Nuées* : « Un sage tel que lui figurerait mal dans nos comédies politiques[12]. »

Cette évocation du passage de la comédie d'Aristophane à une comédie qui s'interdit la mise en scène des personnages de l'actualité n'est pas accidentelle. Elle est au contraire consubstantielle à la thématique principale de la pièce, qui tisse discrètement un lien entre l'ostracisme, ce vote populaire d'exclusion, et l'ancienne comédie grecque, rendant ainsi possible une double lecture de son titre. Et cette lecture est emblématique de la réception de l'auteur antique en France depuis le XVIIe siècle.

Hypperbolus, riche marchand de lampes athénien, renvoie en effet doublement à Aristophane. Le personnage historique d'Hyperbolos constitue, en tant que démagogue et que successeur de Cléon, l'une des cibles privilégiées du comique, attaquée entre autres dans les *Cavaliers*, *Les Nuées* et la *Paix*[13], et le dénouement le condamne à un châtiment proche de celui qui punit le Paphlagonien-Cléon dans les *Cavaliers* : celui-ci y est condamné à vendre du boudin, et Hypperbolus, à la fin de l'*Ostracisme*, doit se contenter de vendre ses lampes. Mais il est aussi, plus curieusement, confondu avec le dramaturge de la comédie ancienne sous le chef d'une accusation commune. Dans une singulière confusion entre la fiction et la réalité, Hypperbolus se présente d'abord, littéralement, comme l'accessoiriste du poète ; c'est lui-même, affirme-t-il, qui a fourni « les lampes auxquelles les harangueuses et la dame Lisistrate parlent des toilettes mystérieuses et des furtives échappées de femmes[14] », allusion transparente – malgré la confusion entre Lysistrata et Praxagora – à la lanterne et aux torches du prologue de l'*Assemblée des femmes*[15]. Mais l'association du sycophante et du comique ne s'arrête pas là. À la quatrième scène de l'acte II, Alcibiade annonce à son ennemi une péripétie capitale : c'est lui désormais qui encourt l'ostracisme :

---

[10] Cf. *infra*, Chapitre II.
[11] Louis-Népomucène Lemercier, *L'Ostracisme, ou La Comédie grecque*, *op. cit.*, acte II, sc. 4, p. 353.
[12] *Ibid.*, acte II, sc. 3, p. 350.
[13] Aristophane, *Cavaliers*, 1304, 1363 ; *Nuées*, 551, 558, 623, 876, 1075 ; *Paix*, 681, 921, 1319.
[14] Louis-Népomucène Lemercier, *op. cit.*, acte I, sc. 7, p. 330.
[15] Aristophane, *Assemblée des femmes*, v. 1-51.

ALCIBIADE

On t'a trompé, honnête Hypperbolus ! et l'Athénien dont la cité va faire justice est, m'a-t-on dit, un intrigant, au front chauve, au chef pointu, à la barbe claire, à la langue d'aspic, méprisable, méprisé, et non moins ardent ennemi des hommes droits et du peuple, que rusé partisan des fripons et de la canaille.

HYPPERBOLUS

Qui est celui-là?

ALCIBIADE

Cherche, devine.

HYPPERBOLUS

Aristophane, peut-être ; parce qu'il a décrié ton Socrate dont l'esprit se perd dans les nuées, ou bien parce qu'il a personnifié le bon peuple en vieil imbécile, gourmand et radoteur, dupé, volé, rossé par ses propres intendans qui lui font accroire mille sottises[16].

Qu'Hypperbolus s'y trompe n'est pas étonnant. Le portrait physique que donne de lui Alcibiade rappelle la célèbre calvitie d'Aristophane[17] ; le portrait moral, qui associe médisance venimeuse, haine des justes et flatterie populaire, renvoie tout aussi bien à la démagogie qu'à la comédie aristophanienne, telle que pouvait la définir un Voltaire. Dans une page célèbre du *Dictionnaire philosophique*, celui-ci s'en prenait ainsi, avec l'appui de Plutarque, à l'adversaire de Socrate :

Ce poète comique, qui n'est ni comique ni poète, n'aurait pas été admis parmi nous à donner des farces à la foire Saint-Laurent ; il me paraît beaucoup plus bas et plus méprisable que Plutarque ne le dépeint. Voici ce que le sage Plutarque dit de ce farceur : « Le langage d'Aristophane sent son misérable charlatan : ce sont les pointes les plus basses et les plus dégoûtantes ; il n'est même pas plaisant pour le peuple, et il est insupportable aux gens de jugement et d'honneur ; on ne peut souffrir son arrogance et les gens de bien détestent sa malignité. »
C'est donc là, pour le dire en passant, le Tabarin que Mme Dacier, admiratrice de Socrate, ose admirer : voilà l'homme qui prépara de loin le poison dont les juges infâmes firent périr l'homme le plus vertueux de la Grèce[18].

Aristophane, farceur populacier, allié objectif de la démagogie et de ses crimes, a le visage du sycophante. La « comédie grecque » de Lemercier est ainsi tout entière focalisée sur cet ostracisme par lequel Athènes frappait les plus en vue des citoyens, et qui va retomber sur ses instigateurs, Hypperbolus au premier chef, mais aussi peut-être, indirectement, sur Aristophane et la comédie ancienne. L'épisode historique choisi par Lemercier, celui du dernier ostracisme athénien, devient le moment d'un basculement fondateur. Le dénouement voit en effet intervenir, après le vote contre le sycophante,

[16] Louis-Népomucène Lemercier, *op. cit.*, acte II, sc. 4, p. 352-353.
[17] Aristophane, *Paix*, v. 771.
[18] Voltaire, *Dictionnaire philosophique portatif*, Londres, 1764, s. v. Athéisme. Cité d'après l'édition Paris, Flammarion, « GF », 1964, p. 51. La citation de Plutarque est un collage d'extraits de la *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre*, un des textes antiques sur la comédie grecque les plus célèbres aux siècles classiques. Madame Dacier, comme on le verra, publia la première traduction française d'Aristophane.

une réconciliation générale qu'accompagne l'abrogation, par les Athéniens, de l'ostracisme ; cette nouvelle ère, qui signe la fin du règne de la calomnie publique, annonce aussi implicitement celle de la comédie d'actualité[19]. Car si le démagogue fournit ses accessoires au poète, celui-ci lui donne ses meilleures armes. C'est le propos d'un long monologue triomphateur dans lequel Hypperbolus savoure sa victoire attendue sur Alcibiade, et dresse la liste des prochaines victimes, au nombre desquelles on retrouve Socrate, réservé à de « saints sacrificateurs[20] » :

> Rien de meilleur pour perdre les gens trop renommés que de décrier en concert leurs actes publics, et que de fouiller ensuite dans les détails de leur vie privée, afin de les livrer jour par jour au ridicule qui les dégrade, et à la haine qui les ruine dans l'opinion. Quel dommage que mes instances n'aient pu faire lancer contre Alcibiade, au poëte Aristophane, un de ces traits satiriques dont il perce Socrate de part en part ! Mais il n'atteint son beau disciple qu'en l'effleurant... À son défaut, j'ai pressé Cratinus qui ne l'a pas ménagé, lui, de peur que notre vengeance ne fît tomber ses comédies […]… Ces auteurs tremblent devant nous quand ils ne sont pas nos instrumens de circonstance… L'adorable ressort que leurs mordantes personnalités au théâtre[21] !

Hypperbolus fait donc d'Aristophane l'emblème de la calomnie injurieuse et de l'asservissement au pouvoir de la démagogie. Que le comique Cratinos, en l'occurrence, soit présenté comme l'instrument de ses menées contre Alcibiade ne doit pas faire illusion : le paradigme fondateur de cette lecture est bien la comédie des *Nuées*, lue comme le premier acte du procès de Socrate, dont il n'est pas indifférent qu'Hypperbolus annonce, peu après, la mort, ou plutôt le sacrifice. Ce paradigme repose sur une définition de la comédie ancienne comme une satire dramatique personnelle, assimilée à la diffamation publique que désigne ici le terme apparemment générique de « personnalités ».

Cette liaison entre la comédie aristophanienne et la satire personnelle, ou – comme le dira le XIXe siècle – la question des personnalités au théâtre, revêt une importance primordiale dans la réception de l'auteur et court de l'époque classique jusqu'au début du XXe siècle ; le nom d'Aristophane apparaît presque systématiquement dès qu'il est question de la représentation satirique de personnes réelles et, en général, vivantes. Or cette représentation, qu'elle soit directe ou purement verbale, fait très longtemps l'objet d'un tabou – et d'une censure – aux implications politiques et éthiques complexes, tout en apparaissant comme une posture esthétique singulière et subversive. Définie principalement, au XVIIe et au XVIIIe siècle, par cette spécificité référentielle, la

[19] C'est d'ailleurs à Alcibiade qu'une tradition érudite attribue un décret interdisant aux poètes comiques athéniens la référence à des personnes réelles. Selon une anecdote antique, Alcibiade aurait fait jeter à la mer le comique Eupolis qui l'avait ridiculisé dans les *Baptai* ; un scholiaste byzantin ajoute qu'Eupolis abandonna les attaques personnelles et qu'Alcibiade prit un décret qui y mit fin et donna naissance à la comédie moyenne (Cf. Fr. Dübner *Scholia graeca in Aristophanem*, Paris, Firmin-Didot, 1877, reprint Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969, « Prolegomena de comœdia », IXa, p. XIX , 52-65).
[20] Louis-Népomucène Lemercier, *op. cit.*, acte I, sc. 6, p. 325.
[21] *Ibid.*, p. 323-324.

comédie aristophanienne, pour laquelle la Renaissance manifestait un certain intérêt[22], fait l'objet d'une réception extrêmement négative de la part de la critique normative. Fondé sur des raisons éthiques aussi bien que poétiques, ce discrédit tourne à la condamnation, et seul l'intérêt de quelques hellénistes permet au quatrième auteur conservé du théâtre grec, très peu traduit jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, de garder une place dans le panthéon littéraire antique. Rejetée par l'esthétique classique et néo-classique, l'œuvre d'Aristophane va progressivement faire l'objet, au siècle suivant, d'une réhabilitation importante, dont Louis-Népomucène Lemercier est à la fois un acteur et un témoin. Devenue l'emblème d'une politisation de la comédie dont la radicalité et la violence fascinent et effraient, l'œuvre bénéficie, depuis la Révolution, du renouvellement de l'intérêt pour l'histoire athénienne, tandis que la conscience grandissante de l'historicité des formes en autorise une vision moins normative. Mieux saisie dans sa singularité par une critique qui se soucie moins de l'universalité poétique, elle bénéficie aussi, pour la première fois, d'une lisibilité esthétique. Le modèle négatif de la satire personnelle s'élargit et se fond dans un nouveau paradigme reposant sur des analogies formelles apportées par l'évolution récente des médias. Assimilée au pamphlet politique, à la caricature, au journalisme, l'œuvre d'Aristophane s'intègre désormais à un horizon d'attente générique identifiable ; elle bénéficie parallèlement, grâce au développement des traductions et à l'intégration progressive aux programmes scolaires, d'une véritable canonisation littéraire, qui rencontre cependant les limites imposées à sa « licence » et à son manque de dramaticité.

Ce passage progressif, en trois siècles, de l'ostracisme à la célébration, comporte un certain nombre d'étapes critiques, éditoriales et événementielles dont on rendra compte ici. Loin de viser à une présentation exhaustive de la fortune du comique athénien pendant cette période, on s'attachera à faire apparaître les grandes phases de son évolution, afin de tenter de mettre en évidence les modèles d'intelligibilité qui sous-tendent le changement de réception de l'œuvre et l'amélioration de sa lisibilité.

---

[22] Ronsard donna, selon le témoignage de Claude Binet, en 1549, au Collège de Coqueret, un *Plutus* modernisé en vers dont il ne reste qu'un long fragment initial, édité dans le *Recueil de Sonnets, Odes, Élégies et autres pièces retranchées aux éditions précédentes des Œuvres de Pierre de Ronsard*, Paris, Buon, 1617 (cf. Ronsard, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Gustave Cohen, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1950, p. 951-964). L'attribution du texte reste discutée. Pierre Le Loyer s'essaya à un calque adapté des *Oiseaux*, publié sur le tard (*Les Œuvres et meslanges poétiques de Pierre Le Loyer, Ensemble la comedie Nephelococugie, ou la Nuée des cocuz, non moins docte que facétieuse*, Paris, J. Poupy, 1579).

CHAPITRE I

PROBLÈMES CLASSIQUES DE LA RÉCEPTION D'ARISTOPHANE

Raison principale de la situation très défavorable d'Aristophane dans le canon littéraire à la fin du XVIIIe siècle, la définition négative de la comédie ancienne comme satire personnelle – dont *L'Ostracisme, ou La Comédie grecque* se fait encore l'écho – repose sur la survivance d'une interprétation classique d'Aristophane largement fondée sur *Les Nuées*. Cette lecture s'appuie sur l'autorité d'un petit nombre de sources antiques autant que sur l'œuvre elle-même, tardivement et peu traduite en français : *Les Nuées* et *Plutus* paraissent en 1684, *Les Oiseaux* en 1729, et il faut attendre l'avant-dernière décennie du siècle pour voir apparaître une traduction intégrale[70]. Cependant cette interprétation, de même que les atténuations qui lui sont apportées, restent limitées à un cercle restreint[71]. Elle se répand et s'intensifie, au XVIIIe siècle, à la faveur d'une réactualisation qui met aux prises les Socrates modernes avec la réincarnation d'Aristophane. Mise en lumière par le scandale des *Philosophes*, comédie de Palissot dirigée contre les Encyclopédistes, l'œuvre du comique grec, assimilée au combat antisocratique des *Nuées*, se trouve récusée de manière encore plus radicale.

Les motifs de ce rejet, de plus en plus accentué dans les décennies qui précèdent la Révolution, sont d'abord éthiques, liées au discrédit qui touche la satire personnelle au XVIIe et surtout au XVIIIe siècle. Mais, comme l'indique la condamnation de Voltaire, elles sont tout aussi bien esthétiques. Appliquées au théâtre, les personnalités contreviennent en effet à la définition classique de la comédie comme fiction en ce qu'elles visent des personnages réels. Frappées de la limitation référentielle dont souffre, par opposition au tableau, le portrait, elles désignent ainsi une frontière générique, symbolisée par l'opposition entre Ménandre et Aristophane, qui, excluant la comédie ancienne du champ dramatique, voire du champ artistique, délimite les territoires respectifs de la comédie et de la satire. Le refus du grotesque et du comique grossier ajoutent une condamnation de type esthétique à cette extraterritorialité générique.

---

[70] Aristophane, *Le Plutus et Les Nuées*, comédies grecques, traduites en françois avec des Remarques & un Examen de chaque Piece selon les regles du Theatre, par Mademoiselle Lefevre, Paris, Thierry et Barbin, 1684 ; *Œdipe*, tragédie de Sophocle et *Les Oiseaux*, comédie d'Aristophane, traduites par feu M. Boivin, de l'Académie françoise, Paris, Didot, 1729. La première traduction intégrale, due à Louis Poinsinet de Sivry, paraît en 1784 ; elle est suivie par celle d'André-Charles Brottier, dans la nouvelle édition du *Théâtre des Grecs* (1785-1788), dont la première version, en 1730, ne donnait qu'un aperçu global de l'œuvre.

[71] Aristophane occupe, dans le champ des études helléniques du XVIIe siècle, lui-même relativement circonscrit, une place assez confidentielle. Un point déjà ancien, mais assez complet sur la question a été effectué par Roy Clement Knight, *Racine et la Grèce*, Paris, Boivin et Cie, 1949, p. 17-57.

A. ARISTOPHANE ET LA SATIRE PERSONNELLE

1. La tradition classique

Aristophane t'a joué sur le théâtre ; tu as passé
pour un impie, et on t'a fait mourir.

Fénelon, *Dialogues des morts composés pour l'éducation d'un prince*, 1718.

La lecture classique d'Aristophane repose sur une tradition érudite qui associe l'ancienne comédie à la satire et selon laquelle sa spécificité consiste dans la représentation nominative de personnes réelles. Remontant aux grammairiens grecs, dont les textes souvent anonymes sont déjà en partie publiés dans l'édition princeps de 1498[72], et perpétuée par Horace[73], cette tradition oppose l'ancienne comédie, représentée principalement par Aristophane, à la nouvelle comédie de Ménandre[74]. Le passage de l'une à l'autre, via une forme intermédiaire, la comédie moyenne, sur laquelle les hypothèses varient, est attribué à l'intervention politique d'une loi interdisant la représentation ou la nomination des personnes. Un « Vie et œuvres d'Aristophane » introduisant, au début du XVIIe siècle, une édition grecque avec traduction latine[75], donne un très bon exemple de ce schéma, dont, depuis l'antiquité, on repère le déroulement dans l'évolution même de l'auteur des *Chevaliers*. Dans la première période, Aristophane « mit à profit la liberté de la comédie ancienne, en s'attaquant nommément aux particuliers qui s'étaient montrés fautifs[76] ». L'invention de la comédie nouvelle procède d'une interdiction de ces railleries personnelles :

[72] *Aristophanis comœdiae novem*, edidit Marcus Musurus, Venitiis, apud Aldum, 1498. Cette édition, dite « Aldine », comporte, outre le texte et les scolies de neuf des onze comédies conservées d'Aristophane (manquent *Lysistrata* et les *Thesmophories*), plusieurs traités sur la comédie, dont celui de Platonios, ainsi qu'une *Vie* anonyme du poète.

[73] Horace, *Satires*, I, 4, v. 1-5, *Art poétique*, v. 281-284.

[74] Pour un panorama de la réception antique de la comédie ancienne, cf. Martin Holtermann, *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 30-49.

[75] « Aristophanis scripta et vita », *in Aristophanis comœdiae undecim*, graece & latine, cum Indice Paroemiarum selectiorum, et emendationibus virorum doctorum praecipue Josephi Scaligeri. Accedunt praeterea Fragmenta ejusdem ineditarum Comœdiarum Aristophanis, Lugduni Batavorum, ex officina Joannis Maire, 1626, non paginé. L'ouvrage recueille les traductions les plus connues du XVIe siècle, dues à Andreas Divus (première édition *: Aristophanis comicorum principis comœdiae undecim, e graeco in latinum ad verbum translatae*, Venetiis, Jacob a Burgofrancho, 1538), Nicodemus Frischlin (*Aristophanes Veteris comœdiae princeps, poeta longe facetissimus & eloquentissimus, repurgatus a mendis, imitatione Plauti atque Terentii interpretatus*, Francoforti ad Moenum, Joannes Spies, 1586), et Florent Chrétien (*In Aristophanis Irenam, vel Pacem commentaria glossemata... cum latina graeci dramatis interpretatione*, Lutetiae apud F. Morellum, 1589 ; *Lysistrata* et *Les Guêpes* dans *Aristophanis comœdiae undecim* cum scholiis antiquis, *[...]*, Aureliae Allobrogum, sumptibus Caldorianae societatis, 1607).

[76] « […] comœdiae veteris libertatem (singulos qui deliquerant nominatim carpendo) usus. »

> Après la promulgation à Athènes d'un décret interdisant que dans la Comédie un acteur ou un mime égratigne nommément une personne, il fut pratiquement l'inventeur de la Comédie Nouvelle, non sans avoir d'abord expérimenté un autre genre, qu'on appelle Comédie Moyenne, où il se contentait de parodier Homère et les Tragiques, en représentant l'*Aiolosicon* et des pièces semblables. Il donna le premier exemple de la comédie nouvelle avec le *Cocalos*, où il met en scène des personnages non plus réels comme dans l'ancienne, mais fictifs […][77].

Cette critique directe des personnes, donnée comme le critère différentiel de l'ancienne comédie, constitue, à l'époque classique, sa définition principale[78] ; aucune pièce n'échappe à la règle ; quand la représentation ou la citation nominale font défaut, c'est le masque qui est chargé d'identifier la personne. Il n'est pas jusqu'au chœur qui ne soit concerné, comme l'indique une description de Boivin, traducteur des *Oiseaux* :

> Il y avoit des Acteurs de trois espéces ; des Hommes, des Oiseaux, & des Dieux. Les hommes représentoient pour la pluspart des personnes connuës à Athénes. Quelques-uns, comme le Poëte boiteux & le Géomètre, sont désignéz par leur propre nom. L'autre Poëte, l'Imposteur, le crieur d'Édits, l'Intendant, le fils dénaturé, & le Chicanneur, ne sont pas nommez ; mais leurs masques pouvoient les faire connoître. […]
> Les Oiseaux, ou les Acteurs de la seconde espèce, étoient des hommes presque nuds, avec des crêtes, des becs, des griffes, & quelques plumes clair-semées. […] Les personnages du Chœur étoient aussi des hommes masquéz & travestis en Oiseaux, parmi lesquels on remarquoit certains particuliers d'Athénes, reconnoissables par la physionomie & par le masque[79].

Ainsi identifiée comme une satire personnelle et théâtrale généralisée, la comédie ancienne fait l'objet, au regard des canons de l'esthétique classique, d'une double condamnation, esthétique et morale. D'Aubignac la formule en termes clairs :

> La comedie dans son origine, et quand elle commença à recevoir des acteurs, à l'exemple de la tragedie, n'estoit qu'une poësie vrayement satyrique, et qui peu à peu sous pretexte de reprendre les vices du peuple pour l'instruire, s'emporta impunément dans une indigne medisance, non seulement contre les citoiens, mais aussi contre les magistrats et les personnes les plus illustres, dont on mettoit les

---

[77] « Decreto demum Athenis promulgato, ne quis actor aut ludio nominatim aliquem *in* Comoœdiâ perstringeret. Novam Comœdiam paene primus invenit, tentato tamen prius alio quodam genere (quod Mediam Comœdiam vocant) quo Homerum atque Tragicos solum carpebat, Aeolosicona & similes fabulas exhibens. Novae autem Comœdiae primum specimen ostendit *in* Cocalo ; ubi non veras, ut *in* veteri, sed fictas personas introducit [...]. » « Nominatim perstringere » traduit l'expression grecque ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, qui désigne, chez les historiens hellénistiques de la comédie, une spécificité fondamentale de la comédie ancienne (cf. Stephen Halliwell, « Comic Satire and Freedom of Speech *in* Classical Athens », *Journal of Hellenic Studies*, n° 111, 1991, p. 56-63).

[78] Voir par exemple Boileau, *Art poétique*, chant III, *in* Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Poésie », 1985, v. 335-348, p. 248-249, ou, pour une mise au point synthétique, l'article « Aristophane » dans Adrien Baillet, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, *op. cit.*, t. III, s.v. « Aristophane », p. 129-130.

[79] Jean Boivin, « Préface sur les *Oiseaux* d'Aristophane », *in Œdipe* […] et *Les Oiseaux* […], *op. cit.*, p. 200-202. Cette préface, publiée à titre posthume comme la traduction, reprend une conférence prononcée à l'Académie des Inscriptions le 11 août 1713, et publiée dans les *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions*, tome VI, 1718, p. 282-298.

> noms, les actions et les visages sur le theatre, et c'est ce que depuis on a nommé la vieille comedie[80].

Par une distorsion historique évidente, le fonctionnement de la vieille comédie apparaît ici comme une *déviation* de l'essence moralisatrice de la comédie, un *castigare ridendo mores* qui aurait mal tourné pour devenir un *castigare homines* diffamatoire. La rhétorique du blâme qu'elle met en jeu, interdite de séjour par l'esthétique classique – sauf à se cantonner dans une satire générique à la manière d'Horace –, y devient attentat contre les personnes, rhétorique et esthétique de l'insulte, ajoutant à la dimension calomnieuse de la satire *ad hominem* la figuration visible de sa cible. Les comédies d'Aristophane ne sont ainsi rien d'autre « que des libelles diffamatoires contenants les noms, les qualités, les actions, et mesme les portraits visibles de ceux que le poëte entreprenoit, sans autre conduitte que son caprice et sa hayne[81] ».

La théorie des humeurs peut venir au secours de la poétique pour tenter d'expliquer cette déviation par une disposition déréglée du poète. Anne Dacier, pourtant enthousiaste défenseur d'Aristophane, attribue l'inclination de « son génie », porté « particulièrement à la raillerie », à son « naturel bilieux & ardent[82] ». Le *furor poeticus* qui préside ainsi à la création aristophanienne, pour peu qu'il soit déréglé, devient ainsi une fureur aux effets dévastateurs. L'exemple canonique de cette pathologie et du scandale moral qu'elle entraîne est précisément l'attaque contre Socrate dans *Les Nuées*, rendue responsable de son procès et de sa condamnation : « cette liberté degenera en licence si pleine de fureur », s'indigne d'Aubignac, « que le theatre d'Aristophane servit pour exciter le peuple contre Socrate et le faire mourir[83] ».

Quelque cent ans après d'Aubignac, Jean-Jacques Rousseau, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, généralise cette vision furieuse de la comédie grecque et étend ses crimes à l'État tout entier, pour refuser catégoriquement la comédie à Genève, qui tournerait selon lui immédiatement en satire personnelle :

> Nôtre ville est si petite que les peintures de mœurs les plus générales y dégénéreroient bientôt en satyres et personalités. L'éxemple de l'ancienne Athènes, ville incomparablement plus peuplée que Genève, nous offre une leçon frappante. C'est au théâtre qu'on y prépara l'exil de plusieurs grands hommes et la mort de Socrate ; c'est par la fureur du théâtre qu'Athènes périt […][84].

---

[80] François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657, Livre I, chap. 7. Cité d'après l'édition Alger, J. Carbonel, 1927, p. 46.
[81] *Ibid.*, p. 47.
[82] [Anne Dacier], *Le Plutus et Les Nuées*, comédies grecques, traduites en françois […] par Mademoiselle Lefevre, *op. cit.*, Préface. Cité d'après l'édition des *Comédies grecques* d'Aristophane traduites en françois […] par Madame Dacier, Amsterdam, George Gallet, 1692, non paginé. Fille du grand helléniste Tanneguy Lefevre, récente épouse d'André Dacier, traducteur d'Horace et d'Aristote, Anne Dacier publie sa traduction sous son nom de jeune fille.
[83] François Hédelin, abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 46.
[84] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam, M.-M Rey, 1758. Cité d'après Rousseau, *Œuvres complètes*, tome V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, sous la

Faute originelle de la comédie ancienne, la responsabilité d'Aristophane dans la condamnation de Socrate, pourtant bien postérieure à la première représentation des *Nuées*, n'est pas une invention moderne. Platon fait déjà allusion à la pièce dans *L'Apologie de Socrate*[85], la prenant comme exemple des nombreuses calomnies qui accompagnaient depuis longtemps le philosophe, accusé à tort de se livrer à des observations astronomiques et géophysiques sacrilèges et d'enseigner la sophistique. Mais c'est à une époque plus tardive, une fois canonisée la figure du philosophe martyr, qu'on attribue aux *Nuées* un rôle intentionnel dans le complot qui aboutit à sa mort. L'auteur anonyme d'un des arguments de la pièce rapporte ainsi un on-dit selon lequel « Aristophane écrivit *Les Nuées* sous la pression d'Anytos et Mélétos, afin qu'ils examinent précisément les dispositions des Athéniens à l'égard de Socrate pendant le spectacle. Ils étaient en effet sur leurs gardes, parce que celui-ci avait de nombreux amis, particulièrement dans l'entourage d'Alcibiade, qui justement fit en sorte que le poète ne remportât pas la victoire pour cette pièce[86]. »

Aristophane devient donc, de gré ou de force, l'instrument des accusateurs du philosophe, et *Les Nuées* fonctionnent, dans leur complot, comme une sorte de test ou de ballon d'essai. Cette hypothèse est beaucoup plus longuement développée, au début du IIIe siècle après J.-C., par l'historien Élien, qui y ajoute un récit de l'attitude de Socrate pendant le spectacle, et, surtout, précise les motivations d'Aristophane. Le texte d'Élien commence par exposer le dessein d'Anytos et de ses amis. La notoriété de Socrate et le respect dont l'entouraient les Athéniens les faisant reculer devant le risque d'une attaque directe devant les tribunaux, ils imaginent de « tâter les esprits par un essai[87] », en faisant appel à Aristophane, qui « saisit ardemment ce sujet », prompt à traduire ainsi sur le théâtre « le plus grand homme de la Grèce[88] ». Élien attribue deux autres motivations au poète : la rancœur, partagée par les autres comiques, à l'égard de Socrate qui méprisait la comédie et ses auteurs « qui ne savent que mordre et insulter, sans dire jamais rien d'utile[89] », et la vénalité :

---

direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

[85] Platon, *Apologie de Socrate*, 19b-c.

[86] *Les Nuées*, Ὑπόθεσις V, cité d'après *Aristophane*, tome I, texte établie par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Paris, Les Belles Lettres, 1923, p. 161 (« Φασὶ τὸν Ἀριστοφάνην γράψαι τὰς Νεφέλας ἀναγκασθέντα ὑπὸ Ἀνύτου καὶ Μελήτου, ἵνα προδιασκέψαιντο ποῖοί τινες εἶεν Ἀθηναῖοι κατὰ Σωκράτους ἀκούοντες. Ἠὐλαβοῦντο γάρ, ὅτι πολλοὺς εἶχεν ἐραστὰς καὶ μάλιστα τοὺς περὶ Ἀλκιβιάδην, οἳ καὶ ἐπὶ τοῦ δράματος τούτου μηδὲ νικῆσαι ἐποίησαν τὸν ποιητήν. »)

[87] Élien, *Varia historia*, II, 13 (« ἐβουλήθησαν πεῖραν καταθεῖναι ὑπὲρ τῆς κατ'αὐτοῦ διαβολῆς »). Le texte est donné dans l'édition et la traduction de Bon-Joseph Dacier, *Histoires diverses d'Élien*, Paris, Moutard, 1772, cité d'après l'édition Paris, A. Delalain, 1827, p. 46-47.

[88] *Ibid.*, p. 48-49 (« λαβόμενος ὑποθέσεως εὖ μάλα ἀνδρικῆς […] καὶ τὸν ἄριστον τῶν Ἑλλήνων λαβὼν ὑπόθεσιν »).

[89] *Ibid.*, p. 48-51 (« ἀνδρῶν κερτόμων, καὶ ὑβριστῶν, καὶ ὑγιὲς λεγόντων οὐδέν »).

> Il est […] vraisemblable que ces deux hommes [Anytos et Mélétos] payèrent bien Aristophane […]. Serait-il étonnant que des gens qui désiraient avec ardeur de perdre Socrate, et qui en cherchaient tous les moyens, eussent donné de l'argent, et qu'Aristophane, pauvre et méchant, l'eût reçu, pour prix d'une action indigne[90] ?

Mais Élien diffère radicalement des auteurs des Arguments, et contredit le texte même des *Nuées*[91], dans le récit de la réception du spectacle, lui donnant par là-même une fonction réelle dans le retournement des Athéniens contre Socrate :

> Les Athéniens, qui ne s'attendaient pas au spectacle qu'on leur avait préparé, et moins encore à voir Socrate sur la scène dans une comédie, furent d'abord singulièrement étonnés. Mais comme ils sont envieux par caractère et détracteurs nés, tant de ceux qui ont part au gouvernement et qui remplissent les magistratures, que de tous ceux qui se distinguent par leur sagesse, ou se rendent respectables par leur vertu, ils prirent beaucoup de plaisir à la comédie des *Nuées* : ils donnèrent au poëte plus d'applaudissements qu'il n'en avait jamais reçu, le déclarèrent vainqueur avec acclamations, et ordonnèrent aux juges d'inscrire le nom d'Aristophane au-dessus de ceux de ses concurrents[92].

Alors que les humanistes minimisent parfois la portée de ce texte[93], sa fortune à l'époque classique et au XVIIIe siècle est telle qu'il constitue une des rares sources antiques – avec la *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre* de Plutarque, qui s'en prend au style du comique ancien – à faire autorité, et que toute présentation, même apologétique, du dramaturge grec implique une prise de position par rapport à lui. Ainsi Anne Dacier, qui rejette l'accusation de vénalité d'Aristophane et préfère expliquer qu'il donna suite à la requête d'Anytos et Mélétos pour se venger du mépris de Socrate pour la comédie, le paraphrase dans la préface de sa traduction des *Nuées*, en amplifiant la victoire d'Aristophane et la portée de la réaction des spectateurs :

> […] le succés qu'[…] eut [la pièce] fût [*sic*] si grand que les Atheniens surpris & charmez de sa beauté, sans attendre qu'elle fût achevée de representer ordonnerent

---

[90] *Ibid.*, p. 50-51 (« Εἰκὸς δὲ καὶ χρηματίσασθαι […]᾽Αριστοφάνην. Καὶ γὰρ βουλομένων, μᾶλλον δὲ ἐκ παντὸς συκοφαντῆσαι τὸν Σωκράτη σπευδόντων ἐκείνων, καὶ αὐτὸν δὲ πένητα ἅμα καὶ κατάρατον ὄντα, τί παράδοξον ἦν, ἀργύριον λαβεῖν ἐπ᾽ οὐδενὶ ὑγιεῖ ; »)

[91] Le texte qui nous est parvenu est issu d'un remaniement opéré par Aristophane lui-même ; la parabase (v. 510 *sq.*) fait directement allusion à l'échec de la première représentation.

[92] Élien, *Varia historia*, trad. cit., p. 48-49 (« ἅτε οὖν ἄηθες πρᾶγμα καὶ ὅραμα παράδοξον ἐν σκηνῇ καὶ κωμῳδίᾳ Σωκράτης, πρῶτον μὲν ἐξέπληξεν ἡ κωμῳδία τῷ ἀδοκήτῳ τοὺς᾽ Αθηναίους. Εἶτα δὲ καὶ, φύσει φθονεροὺς ὄντας, καὶ τοῖς ἀρίστοις βασκαίνειν προῃρημένους, οὐ μόνον τοῖς ἐν τῇ πολιτείᾳ καὶ ταῖς ἀρχαῖς, ἀλλ᾽ἔτι καὶ πλέον τοῖς εὐδοκιμοῦσιν, ἢ ἐν λόγοις ἀγαθοις, ἢ ἐν βίου σεμνότητι, ἄκουσμα ἔδοξεν ἥδιστον αἵδε αἱ Νεφέλαι, καὶ ἐκρότουν τὸν ποιητὴν, ὡς οὔ ποτε ἄλλοτε, καὶ ἐβόων νικᾶν, καὶ προσέταττον τοῖς κριταῖς ἄνωθεν᾽ Αριστοφάνην, ἀλλὰ μὴ ἄλλον, γράφειν. »)

[93] Pour l'érudit allemand Frischlin, auteur, en 1586, d'une édition de cinq pièces d'Aristophane avec traduction métrique en latin, *Les Nuées* visent, non Socrate, mais les sophistes qui l'entouraient ; selon lui, Élien, « quoiqu'il ait été le seul à oser blâmer [Aristophane] », pas plus que Plutarque, ne considéraient comme vraisemblable l'hypothèse d'une corruption d'Aristophane par Anytos et Mélétos (Introduction aux *Nuées, in Aristophanis comœdiaie undecim*, *op. cit.*, 1626).

> que le nom d'Aristophane seroit écrit au dessus du nom de tous ses rivaux. Elle fit mesme une si grande impression dans leur esprit qu'il en couta la vie à Socrate[94].

Cependant, une autre lecture persiste, qui, tout en s'accordant sur la primauté de la représentation des personnes dans la comédie ancienne, réhabilite sa fonction politique, en minimisant la portée de l'attaque contre Socrate. Elle est principalement le fait des traducteurs, Dacier, Brumoy, ou d'un savant comme l'abbé Vatry, qui poursuit, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, des recherches sur Aristophane et la vieille comédie[95]. La Préface de madame Dacier forge l'image d'un dramaturge engagé et courageux, conseiller politique avisé pour les Athéniens :

> […] comme il avoit beaucoup d'élévation & de courage, & qu'il estoit l'ennemi déclaré de la servitude & de tous ceux qui vouloient opprimer son païs, il trouva une ample matière à exercer son esprit, & à faire voir l'amour qu'il avoit pour la liberté. Les Atheniens se laissoient alors gouverner par des gens qui ne songeaient qu'à s'en rendre les maîtres. Aristophane qui estoit trop fin pour ne se pas apercevoir de leurs desseins, fut le seul qui s'y opposa et […] il découvrit aux Atheniens les pernicieuses pratiques de leurs Generaux & de leurs premiers Magistrats. Il leur enseigna les moyens de les prevenir, & les garantit par là des plus grands malheurs[96].

Très significativement, le premier exemple de la traductrice des *Nuées*, en bonne chronologie, est l'attaque contre Cléon ; les *Chevaliers* deviennent le texte emblématique d'une lecture politique positive qui, subordonnant la satire personnelle à des valeurs de justice morale, permet de retrouver le précepte horatien du *miscere utile dulci*[97] :

> Il assembloit les spectateurs, non pas pour les flatter par des louanges fades & trompeuses, ou pour les divertir par des grossieretez ; mais pour les instruire par des leçons solides, qu'il sçavoit rendre agreables en les assaisonnant de mille inventions plaisantes, que personne que luy ne pouvoit trouver. Il ne se contentoit pas de les avertir de leur devoir, il leur reprochoit leurs fautes, il leur disoit qu'ils raisonnoient comme des enfans […][98].

Quelques décennies plus tard, l'Abbé Vatry, tentant de donner une méthode de lecture des incompréhensibles textes d'Aristophane, choisit de procéder par l'exemple en analysant, cette fois encore, les *Chevaliers*, comme la pièce la plus propre à rendre

---

[94] Anne Dacier, *op. cit.*, Préface. Le père Brumoy, dans la présentation des *Nuées* incluse dans son *Théâtre des Grecs*, publié en 1730, relève pour sa part les inexactitudes du texte, qu'il cite intégralement, et dont il ne fait que modérer les conclusions (Pierre Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, 3 vol., Paris, Rollin père et fils ; J.-B. Coignard, 1730, t. III, p. 51-52).

[95] Plusieurs membres de l'Académie des Inscriptions travaillent sur Aristophane : François Charpentier (mort en 1702), qui communique ses traductions restées inédites du *Plutus*, des *Nuées* et des *Grenouilles*, Jean Boivin (mort en 1726), René Vatry. Jean-Louis Le Beau, dit le Cadet donne plusieurs mémoires, sur *L'Assemblée des femmes*, *Les Grenouilles*, *Plutus* et la comédie moyenne, tous publiés dans les *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions*, t. XXX, 1764.

[96] Anne Dacier, *op. cit.*, Préface.

[97] Horace, *Art poétique*, v. 443.

[98] Anne Dacier, *op. cit.*, Préface.

compte du sens réel de l'hétérogénéité de l'ancienne comédie, dont la violence satirique et la bouffonnerie souvent obscène se mêlent « de morceaux de poësie admirable, de vraie & de saine morale, & sur-tout de la plus fine et de la plus profonde politique[99] ». La réappréciation de l'utilité pratique de la comédie aristophanienne va ainsi de pair avec l'éloge de son atticisme, considéré, depuis l'appréciation de Quintilien sur la pureté de la langue de la comédie ancienne, dépositaire de « la grâce native du parler attique[100] », comme inimitable. Anne Dacier n'a que louanges pour le style d'Aristophane, doué de « la pureté, la netteté, la force & la douceur », mais aussi de l'« harmonie ». Elle rapporte ainsi, après certaines *Vies* du poète, l'épigramme supposée de Platon, selon laquelle « Les Graces ayant couru par tout pour trouver un lieu à bâtir un Temple qui durast toüjours, elles choisirent le cœur d'Aristophane[101] ». André-Charles Brottier, à la fin du siècle, salue à son tour dans Aristophane, « le plus ingénieux écrivain de toute l'antiquité, et le plus parfait modèle de cet atticisme tant vanté[102] », en marquant le lien structurel entre le dévouement public du comique et son « style soigné » qui « réunit tous les suffrages[103] » par sa force et son harmonie poétique.

Affermie par la haute appréciation de son style, cette revalorisation du discours moral et politique d'Aristophane trouve elle aussi des emblèmes dans la réserve d'anecdotes laissée par les biographes antiques. L'*exemplum* du procès de Socrate se voit remplacé par un autre épisode, hagiographique celui-là, de la légende aristophanienne :

> Cette liberté, qui nous paroistroit aujourd'hui si dure, estoit si bien receuë des Atheniens, qu'ils jetoient à pleines mains des fleurs sur la teste du Poëte, & le conduisoient par la Ville avec des acclamations & en le comblant de louanges. Pour le remercier mesme de l'affection qu'il avoit pour la Republique, par un decret public, ils l'honorerent d'une couronne de l'Olivier sacré de la Citadelle, & c'estoit le plus grand honneur qu'on pouvoit faire à un Citoyen[104].

---

[99] René Vatry, « Recherches sur la vieille Comédie », [conférence du 10 mars 1747], *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions*, tome XXI, 1754, p. 147.

[100] Quintilien, *Institution oratoire*, X, 1, 65 (« Antiqua comœdia […] sinceram illam sermonis attici gratiam prope sola retinet »).

[101] Anne Dacier, *op. cit.*, Préface. « Αἱ χάριτες τέμενός τι λαβεῖν ὅπερ οὐχι πεσεῖται / ζητοῦσαι ψυχὴν εὗρον Ἀριστοφάνους » (Fr. Dübner, *Scholia graeca in Aristophanem*, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », XII et XV, p. XXIX).

[102] [André-Charles Brottier], « Développement de plusieurs points du discours précédent », *Le Théâtre des Grecs*, nouvelle édition, 1787, t. X, cité d'après la seconde édition complète, revue, corrigée et augmentée de la traduction d'un choix des fragments des poètes grecs, tragiques et comiques par M. Raoul-Rochette, Paris, Cussac, 1820-1825, t. X, 1822, p. 415. L'atticisme aristophanien restera un lieu commun de la critique au XIXe siècle. Voir par exemple Alexis Pierron, *Histoire de la littérature grecque*, [1850], septième édition, Paris, Hachette, 1875, p. 326-327.

[103] André-Charles Brottier, « Réflexions sur *La Paix*, *Les Oiseaux*, *Les Fêtes de Cérès* et *Lysistrata* », *in Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, t. XIV, 1823, p. 481.

[104] *Ibid.* Cette anecdote figure dans les deux *Vies* anonymes d'Aristophane dont l'édition Aldine reproduisait la première (cf. pour le texte Fr. Dübner, *Scholia graeca in Aristophanem*, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », XI, p. XXVII, 46-55). La couronne aurait récompensé les conseils du chœur dans la parabase des *Grenouilles*.

La couronne d'olivier remplace, au rayon des emblèmes, le calice de ciguë. Brumoy, dans les textes de présentation qui accompagnent sa traduction d'extraits du théâtre complet, insiste sur le caractère institutionnel de la comédie politique athénienne ; Aristophane se voit attribuer, dans le contexte de la guerre du Péloponnèse, une fonction de quasi contre-pouvoir. Difficilement concevable à l'époque de la monarchie absolue, la reconnaissance apparemment paradoxale, par l'État, d'une telle opposition institutionnelle, s'arrogeant « les mêmes droits que l'Éloquence d'État[105] » et s'attaquant nommément aux dépositaires de l'autorité, ne peut se comprendre, de même que chez Mme Dacier, que comme une garantie de la liberté démocratique :

> Aristophane est unique en son espece, & par-là un auteur d'un prix inestimable. Un État puissant & le plus florissant de la Grece est l'objet de ses railleries avouées par l'État même. Quelle étrange contradiction ! Il est vrai que la politique avoit intérêt à le permettre, dût-elle en souffrir. C'étoit un frein à l'ambition & à la tyrannie des particuliers ; chose essentielle chés un peuple si chatouilleux sur la liberté. Cléon, Alcibiade, Lamachus, & tant d'autres Généraux d'armée ou Magistrats étoient retenus par la crainte des lardons comiques d'un Poëte aussi téméraire que l'étoit Aristophane[106].

Dès lors, rien de ce qui est public ne semble étranger à la comédie d'Aristophane : « Guerre, politique, délibérations, finance, assemblées populaires, barreau privé, choix des Ministres, Aristocratie, Democratie même, il n'a rien épargné[107]. » Politiques, et pacifistes, les *Acharniens*, la *Paix* et les *Oiseaux*, qui osaient « reprocher à la République son opiniâtreté à continuer une guerre ruineuse, à en entreprendre de nouvelles, à se nourrir de chiméres, & à se perdre soi-même, comme elle le fit, par un vain poinct d'honneur » ; politiques les *Chevaliers* dans lesquels Aristophane a l'audace de dénoncer l'aveuglement du peuple athénien « duppe d'un homme nouveau, tel que Cléon, & de ses associés qui ne valoient pas mieux que lui[108] » ; politiques encore *Lysistrate* et les *Harangueuses*, où l'on n'affecte de rendre les femmes ridicules « que pour faire siffler leurs maris qui tenoient le timon du gouvernement[109] ».

Deux visions de la comédie ancienne se concurrencent donc aux XVIIe et XVIIIe siècles ; si toutes deux s'accordent pour y mettre en valeur la satire personnelle, l'une, de loin majoritaire, en condamne définitivement le danger et le scandale, mémorablement incarné par *Les Nuées*, tandis que l'autre, forcée d'adopter un ton apologétique, en sauve, comme une exception unique dans l'histoire du théâtre, la

---

[105] Pierre Brumoy, « Discours sur la comédie grecque », *in Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, 1730, t. III, p. 300.
[106] *Ibid.*, p. 300-301. Cette fonction de contrôle démocratique de la comédie ancienne est développée par Platonios dans son traité Περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν (Fr. Dübner, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », I, p. XIII-XIV ; traduction italienne Franca Perusino, *Platonio*, *La Commedia greca*, ed. critica, trad. e comment., Urbino, Quattroventi, 1989).
[107] *Ibid.*
[108] *Ibid.*
[109] *Ibid.*, p. 302.

fonction politique et morale. Les passages consacrés, vers la fin du XVIIIe siècle, à la comédie dans la somme romancée sur l'antiquité grecque qu'est le *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de l'abbé Barthélemy, texte maintes fois réédité et à la fortune considérable, témoignent parfaitement de cette double lecture. Au chapitre 69, le narrateur et héros (un jeune noble scythe qui parcourt la Grèce du quatrième siècle avant J.-C.) livre, sous la forme d'un récit historique, le fruit de ses recherches sur l'art dramatique. La comédie ancienne y est lue à travers le prisme de l'injure personnelle. « Espions dans la société, délateurs sur le théâtre », les auteurs de ces satires, nous dit Anacharsis, « livrèrent les réputations éclatantes à la malignité de la multitude, les fortunes bien ou mal acquises à sa jalousie[110] » :

> Le poison à la main, ils parcouroient les différentes classes de citoyens, et l'intérieur des maisons, pour exposer au jour des horreurs qu'il n'avoit pas éclairées. D'autres fois ils se déchaînoient contre les philosophes, contre les poètes tragiques, contre leurs propres rivaux. Comme les premiers les accabloient de leur mépris, la comédie essaya de les rendre suspects au gouvernement, et ridicules aux yeux de la multitude. C'est ainsi que dans la personne de Socrate, la vertu fut plus d'une fois immolée sur le théâtre […][111].

Mais au chapitre 71, une série d'« entretiens sur la nature et l'objet de la tragédie » met aux prises avec le héros un auteur tragique, un auteur comique et un acteur. À Anacharsis qui rappelle que « les philosophes ne voyaient qu'avec indignation ce tissu d'obscénités et de personnalités qui souilloient l'ancienne comédie », Nicéphore, le poète comique, répond :

> J'abandonne Aristophane, quand ses plaisanteries dégénèrent en satires licencieuses. Mais je l'admire lorsque, pénétré des maux de sa patrie, il s'élève contre ceux qui l'égarent par leurs conseils ; lorsque dans cette vue il attaque sans ménagement les orateurs, les généraux, le sénat et le peuple même[112].

Cette ambivalence renvoie en fait au statut ambigu de la satire, qui constitue le cadre générique de la réception de l'auteur grec aux siècles classiques. Si celle-ci réussit, au XVIIe siècle, à se hisser au niveau d'un genre poétique reconnu, c'est en se conformant à une visée d'utilité morale et de régulation sociale dont le modèle se trouve chez Horace[113]. Or cette finalité éthique interdit théoriquement – Boileau faisant notablement exception – les attaques individuelles qui risquent de faire basculer le satiriste du rôle du censeur à celui du vengeur haineux. La condamnation de la satire personnelle se radicalise au XVIIIe siècle, de la *Dissertation sur les libelles diffamatoires* de Pierre

---

[110] [Jean-Jacques Barthélemy], *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, 4 vol., Paris, de Bure, 1788, t. III, p. 575-576.
[111] *Ibid.*, p. 576.
[112] *Ibid.*, t. IV, p. 73.
[113] Cf. la synthèse de Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire*, Paris, Armand Colin, collection « U », 2000, chapitre IV, 1, pp. 134-138.

Bayle[114] aux *Éléments de littérature* de Marmontel[115]. La comédie ancienne subit globalement le même sort[116]. Or si le rôle de la lecture des *Nuées* et du procès de Socrate sont fondamentaux dans cette évolution, c'est qu'ils permettent de renouer avec l'archétype antique de la satire personnelle, qui repose sur le pouvoir meurtrier de la nomination. Des iambographes grecs primitifs, le XVIIe et le XVIIIe siècles retiennent en effet surtout Archiloque et Hipponax, moins pour les rares fragments qui en sont parvenus que pour gloser sur les légendes qui les accompagnent, exemples, comme l'écrit Bayle, « de l'effet funeste & mortel de la Satire[117] ». D'Archiloque on rappelle que ses vers vengeurs acculèrent Lycambès, qui lui avait promis puis retiré sa fille, au suicide avant qu'elle-même ne meure de chagrin[118] ; quant à Hipponax, qui « n'est gueres connu que par les Vers satiriques qu'il composa contre deux sculpteurs qui lui avoient fait la figure la plus ridicule qu'il leur avoit été possible[119] » et par la légende – erronée selon Bayle – selon laquelle ceux-ci se pendirent, accablés par cette « légion fulminante de Vers ïambiques[120] », s'il mérite une entrée dans le *Dictionnaire historique et critique*, c'est uniquement pour montrer, à travers une longue série d'exemples en note, qu'il « ne serait, ni le premier, ni le seul qui auroit fait mourir des gens par des Invectives[121] ». La responsabilité directe d'Aristophane, auteur satirique, dans la mort de Socrate découle logiquement de ce paradigme, qui associe la satire personnelle au libelle, et le libelle à l'« assassinat[122] » : avec *Les Nuées*, le philosophe s'ajoute à la liste des victimes de la nomination satirique.

---

[114] Pierre Bayle, « Dissertation sur les libelles diffamatoires », *in Dictionnaire historique et critique*, 2 t. en 4 vol., Rotterdam, Leers, 1697, t. II.

[115] Jean-François Marmontel, *Élémens de littérature*, *in Œuvres complettes de M. Marmontel* […], 17 vol., Paris, Née de la Rochelle, 1787, t. V-X.

[116] La comparaison entre le *Voyage d'Anacharsis* et l'article « Aristophane » des *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs* d'Adrien Baillet, dans l'édition posthume et augmentée de 1725 (*op. cit.*), qui synthétise la réception du XVIIe siècle, est très éclairante sur ce point : alors que Baillet présente de façon équilibrée les deux interprétations de la lecture satirique d'Aristophane, Barthélemy insiste surtout sur le scandale des personnalités.

[117] Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, Leers, 1695-1697, s.v. « Archiloque », cité d'après la 5e édition revue, corrigée et augmentée […], 4 vol., Amsterdam, P. Brunel, 1740 (Genève, Slatkine reprints, 1995), t. II, p. 296 note D.

[118] Cf. par exemple Adrien Baillet, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, *op. cit.*, t. III, s.v. « Archilochus », p. 102. La Harpe reprend encore sans sourciller l'anecdote (*Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, 16 vol., Paris, H. Agasse, 1798-1804, Livre I, chapitre 9, section première, réédition Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 16 vol., 1825, t. 2, p. 102). L'Abbé Simon-Augustin Irail (« Archiloque et Lycambe », *in Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions*, t. 1, Paris, Durand, 1761, p. 8) ajoute en note d'autres exemples du pouvoir mortel de la satire ou de la critique, empruntés à l'article « Hipponax » du *Dictionnaire* de Bayle (*op. cit.*, t. III). Celui-ci, dans les notes de l'article « Archilochus » (*loc. cit.*), déploie toute son érudition pour rendre le iambographe responsable, par-dessus le marché, du suicide des deux autres filles de son ex-futur beau-père.

[119] Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, s.v. « Hipponax », *op. cit.*, t. III, p. 771-772.

[120] *Ibid.*, p. 772.

[121] *Ibid.* Les exemples constituent la note F.

[122] Louis Poinsinet de Sivry, *Théâtre d'Aristophane*, traduit en français partie en vers, partie en prose, avec les fragments de Ménandre et de Philémon, 4 vol., Paris, Didot jeune et Barrois aîné, 1784, avant-propos aux *Nuées*, t. 1, p. 17 (« car, toute satyre de ce genre est un libelle, & tout libelle diffère peu d'un assassinat. »). Pierre Bayle (« Dissertation sur les libelles diffamatoires », *op. cit.*, t. IV, p. 592) affirmait

Or le calomniateur de Socrate va progressivement accéder lui aussi au statut de figure archétypique, au point de détrôner ses prédécesseurs. Marmontel, dans l'article « Satyre » du *Supplément* de *L'Encyclopédie*, repris plus tard dans les *Éléments de littérature*, fait du dramaturge « sans contredit, le premier des hommes[123] » dans la satire personnelle. Aristophane remplace ainsi Archiloque et les iambographes, à qui toute référence a disparu. Cette substitution, sur les implications de laquelle nous reviendrons, si elle témoigne de la diffusion progressive des *Nuées*, s'explique aussi certainement, comme laisse entendre le texte de Marmontel[124], par la résonance durable d'un événement théâtral survenu quelque vingt ans plus tôt.

2. *Les Philosophes* de Palissot ou la première résurrection d'Aristophane

Un petit grec singe d'Aristophane,
Veut l'imiter dans ses emportemens :
Le Roquet mord, et de sa dent profane
Va déchirant et sages et sçavans.

Épigramme manuscrite[125]

En 1760, un scandale théâtral et littéraire a donné une actualité inconnue jusque-là à la comédie d'Aristophane, ancrant pour longtemps sa réception dans *Les Nuées*, et liant, pour plus longtemps encore, le nom du poète à la satire dramatique personnelle, ou, comme on le dira un peu plus tard, à la question des personnalités au théâtre. Plus d'un siècle après, dans une étude de 1885 intitulée *La Comédie satirique au XVIIIe siècle*, au sous-titre évocateur d'*Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre*, Gustave Desnoiresterres y réfère encore comme à un épisode fondateur :

> Nous sommes arrivés à cette époque d'antagonisme aigu, où la lutte à mort entre les philosophes et le clergé ne cessera plus. Le théâtre aristophanesque va apparaître et s'acclimater avec une audace, un mépris des convenances, qui sera un signe du temps : on ne se respectera plus. […] L'heure a sonné où le fiel va déborder, où l'on appellera un chat un chat, et Fréron un fripon[126].

---

déjà qu'« un Satirique, qui attente à l'honneur de ses ennemis par ses Libelles, attenteroit à leur vie par le fer ou le poison, s'il en avoit les mêmes commodités ».

[123] Jean-François Marmontel, « Satyre », *in Supplément* à *L'Encyclopédie*, t. IV, Amsterdam, M. M. Rey, 1777, p. 744.

[124] « Molière s'est permis une fois la satyre personnelle dans la scène de Trissotin, mais sur un simple ridicule ; et encore est-il bon de savoir que l'idée de cette scene lui fut donnée par Despréaux. Depuis, on a voulu se permettre, avec l'impudence d'Aristophane, & sans aucun de ses talens, la satyre personnelle & calomnieuse sur le théâtre françois ; & un opprobre ineffaçable a été la peine du calomniateur. » (*Ibid.*)

[125] Annotations manuscrites portées sur l'avant-dernière page de l'exemplaire des *Philosophes* de Palissot reproduite par la Bibliothèque numérique de la BNF (Paris, Duchesne, 1760, NUMM- 71017, Gallica).

[126] Gustave Desnoiresterres, *La Comédie satirique au XVIIIe siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre*, Paris, Émile Perrin, 1885, p. 122-123.

Quoique Desnoiresterres fasse allusion à l'*Écossaise* de Voltaire, où son ennemi Fréron est directement représenté[127], l'Aristophane de 1760 n'est pas un sectateur des philosophes, mais, comme la fortune des *Nuées* pouvait le laisser attendre, leur adversaire déclaré : Charles Palissot de Montenoy, dont la pièce des *Philosophes*, représentée sur le Théâtre français le 2 mai, donnera lieu, selon l'expression de Daniel Delafarge, à « la bataille du siècle[128] ». Le scandale des *Philosophes* est resté célèbre. Ce que les annales en ont moins retenu, c'est à quel point Aristophane en a été un acteur central[129]. On en parle jusque sur le théâtre de l'Opéra-comique de la Foire Saint-Laurent, dans un vaudeville d'Anseaume et Favart, où les Ariettes et les Vaudevilles, en procès, se retrouvent au bas du Mont-Parnasse ; le Président fait alors appeler les causes qui sont de son ressort :

LE GREFFIER

Socrate & les Philosophes d'une part ;
Aristophane & son imitateur, d'autre part.

LE PRÉSIDENT

Air : *Tout roule aujourd'hui dans le monde*
Socrate, malgré les huées
De tout le peuple Athénien,
S'est mis au dessus des nuées
De l'Aristophane ancien ;
Nous, quelque succès dont se flatte
L'Auteur moderne tant loué,
Nous donnons le pas à Socrate
Sur le Censeur qui l'a joué[130].

Le théâtre de la Foire se fait ainsi l'écho d'un *revival* des *Nuées*, dans la version d'Élien. Et il n'est pas le seul. Trois ans plus tard, Palissot revient sur l'épisode :

> Dans le cours des représentations de la Comédie des *Philosophes*, le Public fut inondé d'un déluge de Calomnies, de Gravures satyriques, de Libelles, qui tous se réunissaient à donner à l'Auteur le nom d'Aristophane. […]
> Toutes les têtes s'étaient tellement échauffées sur cette comparaison, que peut-être, dans le temps même de la Comédie des *Nuées*, on ne répéta pas plus souvent dans Athenes, le nom du Poëte & du Philosophe. Vers, prose, couplets chantés en plein

[127] Sur *L'Écossaise*, cf. *infra*.
[128] Daniel Delafarge, *La Vie et L'Œuvre de Palissot*, Paris, Hachette, 1912, p. 171.
[129] Dans son étude de 1912, Delafarge se fait encore largement l'écho de la réception « aristophanesque » de la pièce de Palissot. Il y voit la première tentative d'adapter l'esprit de la satire sociale du comique grec au théâtre national français : « C'était quelque chose, assurément, que d'avoir, en plein dix-huitième siècle, tenté une satire dramatique à la façon d'Aristophane […] » (p. 169). En revanche, la notice et les notes de Jacques Truchet pour l'édition des *Philosophes* dans la Pléiade (*Théâtre du XVIIIe siècle*, t. 2, 1974) n'en soufflent pas un mot. Olivier Ferret, dans sa réédition récente, revient plusieurs fois sur la comparaison (Palissot, *La comédie des* Philosophes *et autres textes*, réunis, présentés et annotés par Olivier Ferret, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 12, 89).
[130] [Louis Anseaume et Charles-Simon Favart], *Le Procès des ariettes et des vaudevilles*, pièce en un acte, Paris, Duchesne, 1760 [Opéra-Comique de la Foire S. Laurent, le 28 juin 1760], p. 19.

> Théâtre, tout se rapportait à cette idée, & on formerait un très-gros volume de tout ce qui parut alors en ce genre. Cette manie dura près de deux ans[131].

Quoique ironique, ce récit exagère à peine la réalité. Le volumineux dossier des *Philosophes*[132] est presque d'abord un dossier Aristophane et constitue le premier exemple français de recontextualisation polémique du poète grec, dont les lectures reflètent généralement les prises de positions idéologiques, pro ou anti-philosophiques, de leurs auteurs[133]. Palissot continue précisément dans ce sens :

> Il faut convenir qu'en même temps, on représentait Aristophane comme le scandale de la Littérature, & le génie le plus pervers qui eût jamais existé. Nos Érudits ignorants faisaient des brochures exprès pour le prouver, dans lesquelles ils confondaient tous les événemens, toutes les dates, falsifiaient tous les passages, comme si chaque injure dite à Aristophane, devenait un nouveau sujet de confusion pour M. Palissot[134].

C'est donc à une lecture parodique[135] qu'il nous invite, dans laquelle l'histoire des *Nuées* fonctionnerait comme une fiction allégorique dont les personnages et les épisodes seraient autant de clés contemporaines à décrypter. Ce texte, qui dénonce la manipulation polémique de l'exemple aristophanien, appartient d'ailleurs à l'avant-propos de trois « dialogues historiques et critiques », dont les deux premiers font parler, dans l'ordre, Socrate avec Érasme puis le Père Brumoy avec Aristophane, lequel bien entendu rétablit la vérité et justifie par là-même son continuateur Palissot.

a) Les singes d'Aristophane ou Les Nuées recontextualisées

Membre dès 1753 de la Société royale des Sciences et des Belles-lettres fondée à Nancy par le roi Stanislas, Palissot avait déjà manifesté son opportunisme anti-philosophique en donnant à Nancy, sur le théâtre de Lunéville, en 1755 (25 ou 26 novembre), une comédie intitulée *Le Cercle ou Les Originaux*[136], sorte de défilé de ridicules à la manière des *Fâcheux* de Molière, parmi lesquels un philosophe, portant un

---

[131] Charles Palissot de Montenoy, « Dialogues historiques et critiques », *Théâtre et œuvres diverses*, 3 vol., Londres, Paris, Duchesne, 1763, vol. 2. Cité d'après la nouvelle édition, revue, corrigée & considérablement augmentée des *Œuvres complètes*, 7 volumes, Londres, Paris, Bastien, 1779, tome 2, p. 166-167.

[132] D. Delafarge en donne une bibliographie très étendue à laquelle nous renvoyons. Les principales pièces du dossier sont reproduits, avec celui des *Philosophes*, et une bibliographie récente, dans l'édition d'Olivier Ferret (*op. cit.*).

[133] Palissot, ni d'ailleurs Fréron, ne se feront pas faute de rappeler que Diderot, à la suite de l'Abbé Saint-Pierre, avait, avant d'être visé par les *Philosophes*, envisagé – on y reviendra – l'utilité de régulation sociale de la satire théâtrale personnelle à la manière d'Aristophane.

[134] Charles Palissot de Montenoy, *op. cit.,* p. 167-168.

[135] Au sens que Gérard Genette (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, réed. Seuil, « Points », 1992, p. 19-41) donne au terme de parodie, distinguée du travestissement et du pastiche, et entendue comme « détournement de texte à transformation minimale » : la parodie stricte conserve l'hypotexte mais lui donne un nouveau référent.

[136] Charles Palissot de Montenoy, *Le Cercle ou Les Originaux*, comédie, divertissement exécuté sur le nouveau théâtre de Nancy […] le 26 novembre 1755, s. l. n. d.

habit et une perruque à l'imitation de ceux de Rousseau[137], qui marchait à quatre pattes en broutant une laitue. L'exemple aristophanien, avec les réserves morales qui s'imposaient, semble déjà présider à l'écriture de cette pièce :

> J'ai tâché […] de peindre d'après nature, et d'après les anecdotes connues, au point qu'on pourroit trouver dans cette pièce quelqu'idée de l'ancien comique d'Aristophane, n'étoit la précaution que j'ai prise de charger assez les portraits pour ne pas les rendre trop ressemblants et trop personnels[138].

Le scandale est immédiat, et immédiate la référence à Aristophane. Le comte de Tressan demande à Stanislas l'interdiction de la pièce en utilisant l'exemplum des *Nuées* :

> Toutes les villes de Gréce reprochent avec raison aux Athéniens d'avoir souffert la licence d'Aristophane lorsqu'il ozà [*sic*] joüer Socrate dans une Comédie intitulée *Les Nuées*. On s'écria que tout spectacle où l'honneur d'un Citoyen est compromis ne convient qu'a des siècles de barbarie[139].

Palissot saisit tout de suite la portée polémique de la comparaison :

> On m'a envoié un Libelle manuscrit adressé par une de leurs créatures [aux Encyclopédistes] au Roi de Pologne, et à l'académie de Lorraine dont je suis, où l'on me compare à Aristophane pour comparer Rousseau à Socrate, et où ma pièce est traitée d'attentat, de crime à punir &tc.[140]

Menacé de renvoi par Stanislas, l'auteur doit son salut à l'intervention de Rousseau lui-même. Il projette une lettre de remerciements, en se disculpant d'une manière assez ambiguë :

> À Dieu ne plaise que j'approuve jamais ces odieuses personnalités de la comédie antique. On m'a fait autant d'injures en me comparant dans ce sens à Aristophane, à qui je voudrois bien ressembler d'ailleurs, que je suis persuadé que l'on vous a fait justice, en vous comparant à Socrate ; je n'ai attaqué ni vos mœurs, ni vôtre probité, ni vôtre religion, et c'est ce qu'avoit fait Aristophane dans la personne du philosophe d'Athénes[141].

Rejeté pour ses allusions personnelles blessantes (c'est ainsi que s'entend le mot « personnalités », on y reviendra bientôt), qui sont présentées comme une contrainte générique, Aristophane est tout de même revendiqué comme un modèle, non pour les personnalités auxquelles l'invitait la forme même de la comédie ancienne, mais dans l'exacte mesure où il s'est fait le champion de la lutte anti-philosophique. Ainsi, si les philosophes comparent Palissot à Aristophane pour se comparer à Socrate, la

[137] Cf. Delafarge, *op. cit.*, p. 47.
[138] Charles Palissot de Montenoy, Lettre au ministre Jacob Vernes du 10 mars 1754, *in* Rousseau, *Correspondance complète*, édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, Genève, Institut et Musée Voltaire, t. 2, 1965, p. 256.
[139] Louis-Élisabeth de La Vergne, comte de Tressan, Lettre à Stanislas Leczynski, roi de Pologne et duc de Lorraine, [vers le 15 décembre 1755], *in* Rousseau, *op. cit.*, t. 3, p. 223.
[140] Charles Palissot de Montenoy, Lettre au ministre Jacob Vernes du 4 janvier 1756, *ibid.*, p. 254.
[141] Charles Palissot de Montenoy, Lettre [non envoyée] à Rousseau, vers le 10 janvier 1756, *ibid.*, p. 257-258. Le libelle en question n'a pas été retrouvé.

comparaison flatte Palissot qui se voit haussé à la hauteur d'Aristophane. La cabale des *Philosophes* va précisément s'articuler autour de ces deux pôles : d'une part la critique (ou la justification) du modèle (ou de l'anti-modèle) de la comédie ancienne considérée comme satire personnelle, d'autre part une lecture réactualisée de l'opposition entre le poète comique et le philosophe dont *Les Nuées* constituent le pivot analogique.

La figure du sage grec est en train de devenir, à cette époque, pour le mouvement encyclopédique, un emblème mythique de la lutte contre l'ignorance, l'intolérance et le fanatisme[142]. L'abbé Irail, exemple parmie tant d'autres de ce statut de figure d'autorité, commence le chapitre de ses *Querelles littéraires* consacré à « Aristophane et Socrate » en affirmant que « le nom de Socrate est un éloge » et que « les Grecs n'ont point eu de personnage plus recommandable » ; et il ajoute : « c'est leur sage par excellence[143] ». En 1759, alors que se multiplient les attaques contre les philosophes et l'*Encyclopédie*, Voltaire publie une prétendue traduction d'un « ouvrage dramatique » anglais, dont Socrate est le personnage éponyme. Le procès de Socrate y est attribué à la vengeance d'Anitus, grand-prêtre de Cérès, furieux que la fille adoptive du philosophe, qu'il espérait épouser, lui préfère un de ses disciples. Anitus entraîne dans son jeu Mélitus, un des juges d'Athènes, qui obtient sa condamnation. La pièce s'achève sur la révolte du peuple qui consacre la victoire morale de Socrate. Les fonctions respectives d'Anitus et Mélitus transposent en fait la collusion du clergé et de la justice contre les idées philosophiques des Encyclopédistes ; Anitus définit par exemple Socrate comme « un de nos ennemis jurés, qui pensent avoir rempli tous leurs devoirs quant ils ont adoré la Divinité, secouru l'humanité, cultivé l'amitié, & étudié la Philosophie ; de ces gens, en un mot, qui ne sont bons qu'à étouffer[144] ».

Alors que d'Alembert l'avertit des prochaines représentations des *Philosophes* à la Comédie-Française, pièce « fort protégée » que « Versailles trouve admirable[145] », Voltaire évoque à nouveau la figure du sage antique, et l'exemple des *Nuées* ; il répond à l'encyclopédiste : « Est-il possible qu'on laisse jouer cette farce impudente dont on

[142] Sur la figure de Socrate chez les philosophes du XVIIIe siècle, cf. Raymond Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau*, Paris, Minard, « Lettres modernes », « Thèmes et mythes », 1968. La résurrection du sage grec procède d'une recontextualisation polémique symétrique de celle que nous notions chez Palissot : « Partout Socrate agit, parle, témoigne ; sur la scène, dans les traités, il est assassiné de nouveau, pour la plus grande honte des Anytus modernes, les Omer de Fleury, les Christophe de Beaumont ; pour la gloire de défier les nouveaux Aristophanes : les Fréron, les Palissot, les Desfontaines, les Berthier, les Nonnotte, les Chaumeix. Jamais il n'a été si vivant, si provocant, jamais les philosophes n'avaient trouvé un tel allié, un tel martyr, une telle église. » (p. 24-25).

[143] Simon-Augustin Irail, *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions*, t. 1, Paris, Durand, 1761, p. 20.

[144] Voltaire, *Socrate*, ouvrage dramatique, traduit de l'anglais de feu Mr Thompson, Amsterdam [Genève], 1759, acte I, sc. 2, p. 17.

[145] Jean Le Rond d'Alembert, Lettre à Voltaire du 14 avril 1760 (D8852), *in* Voltaire, *Correspondence and related documents*, XXI, 1759-1760, *The Complete works of Voltaire*, edited by Theodore Bestermann, vol. 105, Thorpe Mandeville House, The Voltaire Foundation, 1971, p. 239.

nous menace ? C'est ainsi qu'on s'y prit pour perdre Socrate[146]. » Et, dans une lettre à Mme d'Épinay, il développe les termes de la comparaison :

> On m'a parlé d'une Comédie contre les philosophes dans laquelle Préville doit représenter J. Jaques [*sic*] marchant à quattre [*sic*] pattes. Il est vrai que J : J : [*sic*] a un peu mérité ces coups d'Étrivières par sa bizarrerie, par son affectation de s'emparer du tonneau et des haillons de Diogènes […] ; mais il ne faut pas accoutumer les singes d'Aristofane [*sic*] à rendre les singes de Socrate méprisables, et à préparer de loin la cigüe que Me Joly de Fleury voudrait faire broyer sur eux […][147].

Ce recours à la figure de Socrate comme argument d'autorité, et Palissot s'en fera gloire[148], est inscrit et dénoncé comme un cliché dans le texte même des *Philosophes*. Devant Valère qui propose d'insérer dans le livre de Cydalise, pour assurer son succès, « cinq ou six traits hardis, révoltans, scandaleux[149] », son valet objecte : « Si les Loix s'avisaient, Monsieur, de nous poursuivre[150] ? » Et Valère répond :

> N'avons-nous pas encore l'exemple de Socrate
> Opprimé, condamné par sa Patrie ingrate ?
> Tous nos admirateurs parleraient à la fois[151].

En quoi alors, si les Rousseau et les Encyclopédistes singent Socrate, les *Philosophes* singent-ils Aristophane ? L'imitation n'est guère à chercher du côté de l'intertextualité. Les *Philosophes* sont généralement, depuis le XVIIIe siècle, considérés – et déconsidérés – comme une réécriture des *Femmes savantes*, et dans une moindre mesure de *Tartuffe* et du *Méchant* de Gresset ; l'intertextualité aristophanienne en semble absente, malgré les nombreuses comparaisons des contemporains avec *Les Nuées*. « Aristophanesque dans son fond, la pièce ne le fut guère dans sa forme[152] », écrit Delafarge. La fable, il est vrai, est largement inspirée de celle de Molière : des *Femmes savantes* elle reprend le personnage principal féminin aux velléités philosophiques et littéraires – Cydalise écrit d'ailleurs un livre comme Philaminte projette les statuts d'une Académie (III, 2) –, l'intrigue matrimoniale (le mariage de la jeune fille contrarié par la mère qui préfère à son prétendant un « intellectuel », lequel ne vise en fait que la dot), la scène de dispute entre le favori et des confrères qui se découvrent des rivaux – réécriture parfaitement assumée…[153] Palissot trouve aussi dans

---

[146] Voltaire à Jean Le Rond d'Alembert, 25 avril 1760 (D 8872), *ibid.*, p. 258.
[147] Voltaire à Mme d'Épinay, 25 avril 1769 (D 8874), *ibid.*, p. 262-263.
[148] Dans l'*Examen* de l'édition de 1763, l'auteur se vante d'avoir « prédit tous les libelles qu'on ne manquerait pas de répandre contre lui » : « Il avait dit que l'on se comparerait à Socrate ; que l'on rappellerait par conséquent *Les Nuées* d'Aristophane […]. » (Cité d'après *Œuvres complètes,* nouvelle édition, revue, corrigée & considérablement augmentée, *op. cit.*, tome second, p. 266-267).
[149] Charles Palissot de Montenoy, *Les Philosophes*, *op. cit.*, 1760, acte II, sc. 1, p. 33.
[150] *Ibid.*, p. 35.
[151] *Ibid.*
[152] Daniel Delafarge, *op.cit.*, p. 137.
[153] L'un d'eux tente de mettre fin à la dispute par ces mots : « Messieurs, n'imitons pas les pédans de Molière » (III, 3, p. 70).

Tartuffe un modèle plus discret, mais peut-être plus efficace sur le plan polémique. Un rôle d'adjuvant tonique est confié à la soubrette, à qui revient également de dénoncer d'emblée l'emprise de l'ennemi sur la maison ; Valère, accompagné de son faux secrétaire Frontin, qui se fait passer pour un M. de Carondas, procède à un véritable parasitage de l'esprit de Cydalise ; là où Philaminte semble agir de son propre chef, l'héroïne de Palissot, venue à la philosophie par l'intermédiaire de Valère, est l'objet d'une vaste manipulation à laquelle conspirent tous les philosophes de la pièce, qui se servent de sa vanité et écrivent pour elle, tout en la dénigrant dès qu'ils sont seuls (II, 1, III, 3) ; à la manipulation, comme dans *Tartuffe*, s'ajoute l'imposture de Frontin-Carondas, valet-philosophe, redoublée – et contrebalancée – par celle de Crispin, autre valet qui se fera passer pour un philosophe afin de confondre le premier lors du dénouement ; ces deux travestissements concourent à accréditer l'imposture plus générale, idéologique, des philosophes. Ceux-ci tiennent, à travers Valère, un double discours, égalitaire et humaniste en apparence, purement intéressé en effet. La première scène de l'acte II alterne ainsi des principes propres aux philosophes avec les ressorts réels qui leur sont imputés. Elle commence quasiment par une proclamation aux accents rousseauistes : « Les hommes sont égaux par le droit de nature […][154]. » Un peu plus loin, Valère, dans une déclaration matérialiste, fait primer l'amélioration des conditions de vie sur la vertu, pour conclure à une morale du chacun-pour-soi :

> L'homme est toujours conduit par l'attrait du bonheur […]
> Ce pouvoir inconnu, ce principe caché,
> N'a pû se dérober à la Philosophie,
> Et la Morale enfin est soumise au génie.
> Du globe où nous vivons Despote universel,
> Il n'est qu'un seul ressort, l'intérêt personnel […][155].

La fin de la scène donnera deux applications de cette maxime :

> Tous les biens
> Devraient être communs ; mais il est des moyens
> De se venger du sort[156].

Frontin-Carondas entendra là une justification du vol et tentera aussitôt de l'appliquer en cherchant à voler son maître, matérialisant la duplicité d'un discours qui sert de masque à des intérêts frauduleux, à l'instar de la rhétorique religieuse de Tartuffe. Au bout du compte ce qui est en jeu dans les *Philosophes*, c'est la défense d'un lien social menacé, qui repose sur la famille et sur la loi ; par-delà l'exemple moliéresque, Palissot rencontre finalement une thématique aristophanienne, présente dans *Les Nuées*. Seulement affaibli dans les *Femmes savantes*, le père, un ancien juge (I, 5) a ici disparu (Cydalise est veuve) ; dès lors le fiancé officiel, autre représentant de

[154] Charles Palissot de Montenoy, *Les Philosophes*, *op. cit.*, acte II, sc. 1, p. 31.
[155] *Ibid.*, p. 37.
[156] *Ibid.*, p. 39.

l'ordre (Damis est officier) n'a plus d'appui et c'est à la mère que revient une autorité matrimoniale dévoyée. À plusieurs reprises, la préséance du lien familial est remise en cause ; elle fait l'objet d'un échange théorique entre la mère et le prétendant légitime ; Cydalise affirme un universalisme philosophique :

> Le hazard présidait à mes attachemens,
> j'étais aux petits soins avec tous mes parens,
> Et les dégrés entre eux réglaient les préférences.[…]
> Enfin mes sentimens ont pris un autre essor.
> Mon esprit épuré par la philosophie
> Vit l'Univers en grand, l'adopta pour Patrie,
> Et mettant à profit ma sensibilité,
> Je ne m'attendris plus que sur l'humanité[157].

Et Damis répond :

> C'est pour le cœur de l'homme un sentiment trop vaste,
> Et j'ai vû quelquefois, par un plaisant contraste,
> De ce systême outré les plus chauds partisans,
> Chérir tout l'Univers, excepté leurs enfans[158].

Cette menace sur les liens familiaux – conséquence ultime du cosmopolitisme revendiqué par les philosophes – doublée du refus de l'assujettissement aux lois, retrouve finalement quelque chose de la dimension sociale des *Nuées*. Socrate y est crédité d'une rhétorique qui permet de faire triompher le discours injuste sur le discours juste ; au bout du compte, la première application que Phidippide trouve à en faire consiste à renverser les valeurs d'autorité familiale, en battant son père après une altercation dont l'objet est, précisément, la morale familiale. C'est en effet, à travers une référence à Euripide, l'évocation par Phidippide de la possibilité de l'inceste, qui déclenche la colère de Strepsiade et sa correction[159]. Non content de battre son père, et de le justifier en raison, Phidippide affirme aussi la nécessité de battre sa mère. Or c'est cette menace du fondement même de la structure familiale qui va déterminer le revirement de Strepsiade, pourtant débarrassé, selon son projet initial, de ses créanciers, contre Socrate et son « pensoir ».

Mais, à part peut-être Fréron, qui voit un rapport entre la scène du vol par Carondas et la correction administrée par Phidippide à son père en tant qu'applications littérales d'une théorie néfaste, ni Palissot ni les contemporains n'établissent de comparaison entre le texte des *Nuées* et celui des *Philosophes*. L'hypertextualité, quand elle existe, ne fonctionne en l'occurrence que sous la forme d'une parodie mêlée de pastiche, réinvestissant les épisodes de la vulgate aristophanienne, celle des *Nuées* en particulier, et non les textes d'Aristophane, de référents contemporains. Parmi la floraison de

[157] *Ibid.*, acte II, sc. 5, p. 52-53.
[158] *Ibid.*, p. 54. Le texte ne vise pas Rousseau, l'abandon de ses enfants n'ayant été connu qu'en 1764.
[159] Aristophane, *Nuées*, v. 1371-1376.

libelles occasionnés par les représentations, quelques textes affichent comme lieu de publication Athènes[160], un autre Sophopolis. Une « héroïde » en vers, très probablement due à Marmontel, s'affirme parue dans la cité attique l'an I de la 95e olympiade, sous le titre d'*Un disciple de Socrate aux Athéniens*. Elle s'empresse de préciser l'identité de Socrate :

> Frappez, exterminez des Sages dangereux ;
> Socrate n'est point mort, Socrate vit en eux […][161].

Le disciple dénonce ensuite la trahison des « Acteurs ravissans, dont les heureux prestiges / Des enfans d'Apollon fécondaient les prodiges[162] » – évidemment les comédiens-français –, malgré l'exemple et les triomphes d'Euripide – probablement Crébillon :

> Et d'un vil brodequin l'Histrion revêtu
> Prit le nom de Socrate, & joua la vertu[163].

Et voilà qu'entre en scène l'« impur Aristophane », sous l'aspect du serpent :

> Un Reptile odieux, vil opprobre des Arts,
> Promène en frémissant ses ténébreux regards ;
> Et vengeant de son nom la publique infamie,
> Applique sur Socrate une dent ennemie[164].

Mais le public honnête couvre le serpent de honte, et le pouvoir fait son apparition :

> […] mais Anitus a sçu te secourir…
> N'ayant pû l'avilir, vous l'avez fait mourir…
> Il est donc vrai ! sa perte indignement ourdie
> Est l'affreux dénoûment de votre Comédie[165] !

À l'instar de Marmontel, les détracteurs de Palissot n'en finissent pas de rappeler l'inexcusable « crime d'Aristophane[166] ». Deux ans après la création de la pièce, Sauvigny publie une *Mort de Socrate* qu'il veut faire représenter à la Comédie-Française ; la pièce ne se donne qu'en mai 1763, après que l'auteur eut accepté à regret de supprimer une tirade contre le poète grec, « comme désignant trop particuliérement

---

[160] C'est le cas du *Discours sur la satyre contre les Philosophes* de l'Abbé Coyer, et du texte, attribué à Marmontel, cité ci-après.
[161] [Jean-François Marmontel ?], *Un Disciple de Socrate aux Athéniens,* Héroïde, À Athènes, Olymp. XCV. an I, [1760], p. 3.
[162] *Ibid.*, p. 11.
[163] *Ibid.*, p. 12.
[164] *Ibid.*, p. 13.
[165] *Ibid.*, p. 14.
[166] [Louis Coste d'Arnobat], *Le Philosophe, ami de tout le monde, ou Conseils désintéressés aux littérateurs*, par M. L... C... qui n'est point littérateur, À Sophopolis, chez le Pacifique, à la bonne foi, 1760, p. 26.

le sieur Palissot[167] ». Bachaumont, devant qui Sauvigny l'a lue, rapporte ses impressions dans ses *Mémoires* :

> Ce morceau contre le moderne Aristophane, est nerveux, et peint à merveille ce scélérat. Il est fâcheux que la police ait couvert de son égide ce vil personnage[168].

Et quand l'Abbé Coyer, dans un long historique de la comédie aristophanienne, approuvé par les philosophes[169], en vient aux préparatifs des *Nuées*, l'érudition fait place à la parodie, et ce sont les dessous des *Philosophes* qui font l'objet d'un récit truffé de clés. Les partisans des Encyclopédistes, le refus de Mlle Clairon de jouer la pièce, le contexte de guerre, les appuis officiels de Palissot, ses protectrices, comme Mme de Rebecq, le jugement de Crébillon, tous les personnages et les épisodes de l'autorisation de la pièce se reconnaissent sous leurs déguisements athéniens :

> Aristophane trouva plus d'obstacles à la représentation qu'il n'en avoit imaginés. Socrate comptoit parmi ses Disciples des gens du premier mérite & de la plus haute naissance: *Plato, Critias, Alcibiade*, & tant d'autres. Il se trouva même parmi les Comédiens des Acteurs plus honnêtes que les Spectateurs. Ils refuserent leur rôle, en disant qu'ils ne s'étoient point engagés à divertir les méchans par des noirceurs. Athènes fut dans une telle rumeur, qu'un Courier apportant la nouvelle que l'Armée venoit d'être battue, on n'y fit pas attention. Les démêlés du théâtre absorboient toutes les idées, qui s'entrochequoient avec fureur. Le Poëte ne savoit plus si sa Piéce se joueroit.
> *Anytus, Mélitus & Lycon*, gens d'intrigue & de haine, dont les mœurs & les superstitions étoient condamnées par les principes et la conduite des Philosophes, formerent un parti en faveur de la Piéce. Des femmes que les Philosophes trouvoient fort aimables, mais qu'ils n'avoient pas jugé à propos d'initier dans la sublimité de leur doctrine, grace qu'ils n'avoient faite qu'à un petit nombre, entrerent volontiers dans cette cabale. Les Juges mêmes, qui donnoient leur voix pour autoriser ou proscrire les Comédies, furent gagnés. Mais pour donner une couleur d'impartialité à leur Jugement, ils y appelèrent un Poëte tragique nommé *Jérôme*, qui déclara en bonne forme que les *Nuées* ne contenoient rien que d'honnête, & qu'on pouvoit en permettre la représentation[170].

Du côté des défenseurs, on cherche à renverser l'argument d'autorité et le poids de l'*exemplum*. On revient généralement, après Brumoy, à la chronologie, pour dédouaner Aristophane de toute responsabilité dans un procès de vingt-trois ans postérieur à la

---

[167] Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, 36 vol., Londres, Adamson, 1780-1789, vol. 1, édition de 1784, p. 193.
[168] *Ibid.*, p. 279. La tirade semble perdue.
[169] La brochure de l'Abbé Coyer est reproduite par le *Journal encyclopédique* du 15 août 1760, p. 114 sq., comme renfermant « une excellente Dissertation sur la Comédie ancienne, & la comédie nouvelle » ; elle y est d'ailleurs amputée de sa fin, qui critique l'*Écossaise* de Voltaire…
[170] [Gabriel-François Coyer], *Discours sur la satyre contre les Philosophes*, *représentée par une Troupe qu'un Poëte Philosophe fait vivre, & approuvée par un Académicien qui a des Philosophes pour Collégues*, À Athènes, Chez le Libraire anti-Philosophe, 1760, p. 34-36. Le poète Jérôme (Hiéronymos, Ἱερώνυμος) est une cible ponctuelle d'Aristophane dans les *Acharniens* (v. 389) et *Les Nuées* (v. 349) ; l'intervention qui lui est attribuée est évidemment fantaisiste.

première représentation des *Nuées*[171]. Mais le plus simple consiste à descendre le philosophe de son piédestal pour rehausser le poète. C'est ce que fait par exemple La Marche-Courmont, rappelant que « la grande vénération que nous avons pour Socrate, & nos préjugés contre Aristophane, sont l'effet des écrits de Plutarque qui a enchéri sur le témoignage de Platon à l'égard de Socrate[172] ». Celui-ci, avant d'être corrigé par la philosophie, était à l'en croire un sophiste marginal : « C'était sans doute un fourbe que ce Socrate, *le plus sage des hommes*[173]. » Le principal intéressé, Palissot, dans le premier de ses « Dialogues historiques et critiques » de 1763, fait d'abord tenir à Socrate lui-même un discours comparable. Il rappelle d'abord que la persécution suscitée par Anytos et Mélytus [sic], bien postérieure, n'eut aucun rapport avec la comédie d'Aristophane, qui participait d'un genre à la mode, et que le poète avait composée par vengeance contre un de ses détracteurs. Puis il explique que la légende attachée à son nom date de Platon, et que sa jeunesse ne fut pas exempte d'égarements, comme l'affaire des Hermès, ou de réelles manifestations d'athéisme[174]. Dans le second dialogue, Aristophane manie la réticence pour donner le coup de pied de l'âne ; comme il met sur le compte de sa « noble franchise[175] » le fait de s'être rétracté en public après avoir traité le stratège Lamachus à peu près comme il avait traité Socrate[176], le Père Brumoy lui demande pourquoi il ne s'est pas aussi rétracté sur le philosophe, à quoi il répond : « Vous pouvez tirer aussi la conséquence[177]. »

L'autorité socratique ainsi désacralisée, il ne reste plus qu'à reprendre les arguments de Mme Dacier, de Brumoy ou de Vatry, à magnifier l'utilité politique des comédies du « Poëte citoyen », cet « homme d'État toujours animé du bien public » qui « avait déclaré une guerre ouverte à l'irréligion et aux novateurs[178] », et à mettre en avant la primitive fonction de préservation sociale du théâtre dont il est l'emblème. L'Aristophane que fait parler Palissot, en 1763, évoque longuement cette « première institution[179] » conservatrice, la seule qui puisse s'honorer du nom de théâtre, quand « les autres Nations n'ont eu que des tréteaux[180] ». S'appuyant sur les anecdotes rabâchées de la couronne de l'Olivier sacré, du jugement du Roi de Perse et des visées

[171] Cf. par exemple Ignace de La Marche-Courmont (*Réponse aux différens écrits publiés contre la comédie des Philosophes*, *ou Parallele des* Nuées *d'Aristophane, des* Femmes Scavantes*, du* Méchant*, & des* Philosophes, par M. D. L. M. C., s.l.n.d [1760], p. 4), Fréron (« Lettre X. Les Philosophes », *L'Année littéraire*, tome IV [1760]), p. 226, Palissot (premier « dialogue historique et critique », [1763], *op. cit.*, p. 170). Dans sa présentation des *Nuées* (*op. cit.*, t. III, p. 46-53), Pierre Brumoy insiste, dans sa discussion du récit d'Élien, sur cet écart temporel.
[172] [Ignace de La Marche-Courmont], *op. cit.*, p. 10.
[173] *Ibid.*, p. 6.
[174] Palissot, « Dialogues historiques et critiques », premier dialogue, *op. cit.*, p. 170-175.
[175] Deuxième dialogue, *ibid.*, p. 186.
[176] Le stratège Lamachos, opposé à Dicéopolis dans les *Acharniens* où il apparaît comme un va-t-en-guerre jusqu'au-boutiste, est salué comme un « héros », après sa mort au champ d'honneur en Sicile, dans les *Grenouilles* (v. 1039).
[177] *Ibid.*, p. 186-187.
[178] Ignace de La Marche-Courmont, *op. cit.*, p. 11.
[179] Selon l'expression de la Préface des *Philosophes*, citée plus bas.
[180] Charles Palissot de Montenoy, « Dialogues historiques et critiques », *op. cit.*, p. 183.

des Lacédémoniens sur Égine[181], il évoque les « rapports intimes » que ses comédies « avaient avec l'Administration publique[182] », et affirme la nécessité, dans un régime démocratique comme celui d'Athènes, d'un « Poëte Comique, qui dénonçât à ses Concitoyens ceux dont l'ambition commençait à devenir suspecte, & qui pouvaient abuser de leur crédit, soit pour corrompre les anciennes mœurs, soit pour amener des révolutions[183] » : « enfin, il fallait un homme qui fût autorisé à livrer au ridicule ceux qui, par une considération usurpée, étaient à portée de nuire à la tranquillité publique[184]. » Ce programme d'Aristophane ressemble à s'y méprendre à celui que Palissot affichait, trois ans plus tôt, dans la Préface de sa comédie :

> Une secte impérieuse, formée à l'ombre d'un Ouvrage dont l'exécution pouvait illustrer le siècle, exerçait un despotisme rigoureux sur les sciences, les lettres, les arts & les mœurs. Armée du flambeau de la Philosophie, elle avait porté l'incendie dans les esprits, au lieu d'y répandre la lumière : elle attaquait la Religion, les lois & la morale : elle prêchait le Pyrrhonisme, l'indépendance ; & dans le tems qu'elle détruisait toute autorité, elle usurpait une tyrannie universelle. […]
> Il ne restait, pour abbattre ce parti puissant, que de l'attaquer par le ridicule aux yeux mêmes du Public assemblé : c'était ramener le théâtre à sa première institution […][185].

Dans la bataille des origines, une autorité se substitue à l'autre, et voilà Aristophane-Palissot érigé en étendard de la lutte, contre les porteurs de fausses lumières, pour la défense de l'ordre et des institutions établies :

> Un Auteur tel que Monsieur *Palissot* mérite d'être encouragé, même par le Gouvernement, comme le fut *Aristophane* à qui les Athéniens décernèrent une couronne de l'Olivier Sacré[186].

Signe de la persistance de cette réactualisation, Aristophane lui-même deviendra d'ailleurs un peu plus tard, et plus discrètement, un grand ancêtre de Palissot, dans la première traduction française intégrale, publiée en 1784 par son gendre, Poinsinet de Sivry[187]. Celle-ci, qu'avait précédée, en 1771, une traduction du *Plutus*, s'ouvre par la traduction des *Nuées*. Contrairement à la version antérieure de madame Dacier, les deux textes sont traduit en vers, dans la lignée revendiquée des *Plaideurs* de Racine, afin « de donner dans notre Lengue une idée du genre d'écrire de ce Poëte », « projet

---

[181] Dans la parabase des *Acharniens* (v. 646-654), le chœur fait état de la prédiction du Grand Roi selon laquelle Athènes, grâce aux conseils d'Aristophane, l'emporterait sur Lacédémone, et explique les visées des Lacédémoniens sur l'île d'Égine, où le poète avait semble-t-il une propriété, par le projet de s'en emparer. Anne Dacier, dans la Préface de sa traduction (*op. cit.*), reprend longuement ce récit, qu'elle donne pour purement historique.
[182] *Ibid.*, p. 188-189.
[183] *Ibid.*, p. 184-185.
[184] *Ibid.*, p. 185.
[185] [Charles Palissot de Montenoy], *Lettre de l'auteur de la comédie des Philosophes, au public*, pour servir de préface à la Piéce, s.l.n.d [1760], p. 5-8. Ce texte non signé sera repris en préface dans les éditions ultérieures des *Philosophes*.
[186] Élie-Catherine Fréron, « Lettre X. Les Philosophes », *L'Année littéraire*, tome IV [1760], p. 238.
[187] Louis Poinsinet de Sivry, *Théâtre d'Aristophane* […], *op. cit.*

impraticable en prose[188] ». Le propos de l'ensemble, si l'on en croit l'avant-propos du *Plutus*, est ainsi la réhabilitation littéraire de « ce génie vraiment original[189] ». Or si le *Plutus* vise à donner un aperçu de son « sel attique[190] » et évite soigneusement la controverse sur sa dimension satirique, *Les Nuées* sont précédées d'un avant-propos qui reprend à peu près l'argumentaire des partisans des *Philosophes*, de la légitime suspicion envers Socrate, « certainement travaillé de l'ambition de dominer sur les esprits[191] », à la justification de la censure politique mise en œuvre par une satire théâtrale alliée du gouvernement. S'ensuit une brève généalogie qui se conclut, quoique allusivement, par le sacre de Palissot, qui avait donné, en 1764, une *Dunciade*[192] à la suite de Pope :

> L'âge de Périclès a eu un Aristophane ; l'âge d'Auguste, un Horace : Louis XIV comprit que Molière & Despréaux pouvoient égaler la gloire de ces deux illustres satyriques, & faire par-là comparer son siècle à ceux de Périclès & d'Auguste. Depuis la mort de ces deux grands Poëtes, Londres & Paris ont continué comme à l'envi de disputer aux Grecs & aux Romains la palme du génie satyrique. L'Angleterre a eu un Pope ; nous avons aussi le nôtre […][193].

b) Des personnalités sur le théâtre : ambiguïtés d'un scandale

> […] dans sa comédie des *philosophes*, la première-en-son genre depuis les *nuées* du comiq [*sic*] athénien, et aussi odieuse que cette pièce enragée, il s'est-cru permis de designer, dans une satyre représentée, des hommes vivans, des hommes estimables, qui n'ont contr'eux que les mauvais citoyens, et quelques dévots sans lumières […].
>
> Restif de la Bretonne, *La Paysanne pervertie*, 1784.

L'homme qui, en 1760, réclamait pour Palissot une nouvelle couronne d'olivier sacré, Fréron, chef de file des anti-philosophes et ennemi juré de Voltaire, prônait-il donc la résurrection de la comédie d'Aristophane ? L'analogie s'arrête là. De manière symptomatique, Fréron manie la référence au poète grec dans deux sens opposés.

---

[188] Poinsinet de Sivry, *Les Muses grecques*, ou traduction en vers françois de *Plutus*, comédie d'Aristophane, suivie de la troisième édition d'Anacréon, Sapho, Moschus, Bion, Tyrthée [*sic*] ; de morceaux choisis de l'*Anthologie*, pareillement traduites en vers françois. Avec une lettre sur la Traduction des Poëtes Grecs, Paris, Lacombe, 1771, p. VI.
[189] *Ibid.*, p. VI.
[190] *Ibid.*, p. VII.
[191] Louis Poinsinet de Sivry, *Théâtre d'Aristophane*, *op. cit.*, t. I, p. 14.
[192] [Charles Palissot de Montenoy], *La Dunciade ou la guerre des sots*, poème, Chelsea [Paris], 1764.
[193] Louis Poinsinet de Sivry, *op. cit.*, p. 16-17.

Autant il semble en faire un modèle positif dans le paradigme réactualisable de l'opposition aux idées de Socrate, autant il condamne le scandale de sa poétique, telle que Palissot l'a mise en application. Or le scandale, en l'occurrence, tient au fait que « le plus grand nombre des Spectateurs ont été blessés avec raison des personnalités que le Poëte s'est permises. » Et, de ce point de vue, le paradigme aristophanien cesse de faire autorité :

> Je ne crois pas que M. *Palissot* entreprenne de se justifier par la hardiesse d'*Aristophane*. Il sçait trop que la Comédie Grecque étoit encore dans les mains de ce Poëte une Furie armée de flambeaux & de serpens ; qu'il exposoit au Théâtre des faits connus, des actions vraies, avec les noms, les habits, les gestes, & même les visages des citoyens par des masques parfaitement ressemblans ; qu'il n'épargnoit personne, pas même les premières têtes de l'État, les Généraux d'armée, les Juges de l'Aréopage[194].

La référence à l'auteur des *Nuées* devient ainsi, dans l'article de Fréron sur les *Philosophes*, l'occasion d'une mise au point qui tente de préciser les rapports entre la représentation de personnages véritables et les blâmables « personnalités ». À première vue, l'association semble immédiate entre ces personnalités et la référence à des cibles réelles, non plus seulement verbale, comme dans la satire littéraire, mais physique. De fait, les références évidentes abondent dans les *Philosophes* ; outre Rousseau, à nouveau chargé dans le personnage d'un valet déguisé en philosophe de l'état de nature quadrupède et végétarien, Diderot est personnifié sous l'anagramme transparent de Dortidius, qualifié de pédant creux, mielleux et hypocrite doué d'un « froid enthousiasme imposant pour les sots[195] ». Les contemporains se déchaînent d'ailleurs pour identifier les clés : Cydalise renvoie pour les uns à Mme Geoffrin, pour d'autres à Mme d'Épinay ; on cherche qui représentent Théophraste et Valère[196].

Que la spécificité de l'attaque de Palissot provienne de cette mise en scène directe des Encyclopédistes, et en premier lieu de Diderot, n'échappera pas à Voltaire, qui organisera une réponse théâtrale très rapide, et de même nature. La riposte aurait pu fonctionner sur le plan symbolique ; il lui suffisait de laisser jouer son *Socrate* en guise de réplique aux *Philosophes*, comme le lui suggérait d'Argental[197]. Mais Voltaire refuse ; il publiera cependant, l'année suivante, une version remaniée du drame, dans laquelle s'insère une scène satirique à clés. Le grand-prêtre Anytus y donne des instructions à trois « gazetiers de contreverse[*sic*] », « gens bien méprisables », mais

[194] Élie-Catherine Fréron., art. cit., p. 218.
[195] Charles Palissot de Montenoy, *Les Philosophes*, *op. cit.*, acte II, sc. 5, p. 51.
[196] Sur les clés, voir Daniel Delafarge, *op. cit.*, chapitre III.
[197] Voltaire, lettre du 25 mai 1760 à Charles Augustin Fériol, comte d'Argental, *in* Voltaire, *Correspondence and related documents*, XXI, 1759-1760, *The Complete works of Voltaire*, edited by Theodore Bestermann, vol. 105, Thorpe Mandeville House, The Voltaire Foundation, 1971, p. 326 (D8933).

« qui peuvent nuire dans l'occasion quand ils sont bien dirigés[198] » ; deux d'entre eux, Bertillos et Chomos, désignent évidemment deux antiphilosophes, Berthier, rédacteur du *Journal* de Trévoux, et Abraham Chaumeix, auteur des *Préjugés légitimes*[199]. Le troisième, au nom plus générique de Grafios, semble viser Fréron. Celui-ci était attaqué personnellement, sous le nom de Frélon, dans *Le Café ou L'Écossaise*[200], publié par Voltaire en mai 1760, et présenté comme la traduction d'une comédie anglaise. Or c'est ce texte que le philosophe décide de porter à la scène, et qui est représenté pour la première fois à la Comédie-Française le 26 juillet 1760, avec pour seule modification le nom de Frélon, qui devient Wasp. Personnage épisodique de cette comédie larmoyante, proche du drame de Diderot et du réalisme de Goldoni, celui-ci tient le rôle d'un folliculaire envieux et vénal, et la fonction du traître. Un nouveau scandale succède ainsi au premier, et l'abbé Coyer, à la fin de son long discours sur les *Philosophes*, s'insurge : « Deux comédies personnelles sur le même Théâtre en trois mois[201] ! »

L'erreur de Palissot – comme de Voltaire – aurait-elle donc consisté à représenter directement des personnes, avec leurs noms, leurs actions et leurs visages, au lieu de se contenter d'allusions ? On serait tenté de le croire, si Fréron, dans son article sur les *Philosophes*, n'incriminait pas aussi la scène du colporteur (III, 5), où sont cités plusieurs titres d'œuvres. La pièce de Palissot mêle en fait des formes de référenciation directes et indirectes, représentation par un personnage ou allusion par citation. On y trouve des citations des *Considérations sur les mœurs* de Duclos, ainsi que des œuvres de Diderot comme l'*Interprétation de la nature*, le *Fils naturel* et les *Entretiens*[202]. Plus explicitement, Palissot cite plusieurs titres : le premier, l'*Encyclopédie* est suivi par ceux de nombreux autres écrits de Diderot, les *Bijoux indiscrets*, le *Père de Famille*, la *Lettre sur les sourds*, mais aussi le *Discours sur l'inégalité* de Rousseau et des textes de Duclos ou Grimm[203]. Ainsi, écrit Fréron, Palissot « nomme les ouvrages, & nommer les ouvrages c'est nommer les personnes[204] ». Nommer ou représenter, c'est tout un. Le scandale tiendrait-il alors à la seule référence à des personnages vivants ?

Telle n'est pourtant pas la définition théorique des personnalités. Le mot, qu'on ne trouve que de manière rarissime au XVIIe siècle[205], s'emploie rarement au singulier. Le

---

[198] Voltaire, *Socrate*, ouvrage dramatique, édition de 1761 (*in Seconde suite des Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Genève, 1761), II, 6. Cité d'après *Théâtre Complet de M. de Voltaire*, cinq volumes, tome V, Genève, 1768, p. 487.
[199] Abraham Joseph de Chaumeix, *Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie et essai de réfutation de ce dictionnaire*, 8 vol., Bruxelles et Paris, Hérissant, 1758-1759.
[200] Voltaire, *Le Café ou l'Écossaise*, comédie par M. Hume, Londres [Genève], 1760.
[201] [Gabriel-François Coyer], *Discours sur la satyre contre les Philosophes*, *op. cit.*, p. 90-91. Sur le scandale de *L'Écossaise*, on pourra consulter J. Balcou, « L'affaire de l'*Écossaise* », *L'Information littéraire*, mai-juin 1969, p. 111-115.
[202] Charles Palissot de Montenoy, *op. cit.*, acte II, sc. 3, p. 45, 47 ; acte III, sc. 4, p. 74, 76.
[203] *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 19 ; acte III, sc. 5, p. 80-82.
[204] Élie-Catherine Fréron, art. cit., p. 211.
[205] La base FRANTEXT, qui a servi de corpus de référence pour cette recherche lexicale, ne donne qu'une occurrence, dans un texte philosophique, en 1623.

Dictionnaire de l'Académie, où il apparaît pour la première fois – est-ce une pure coïncidence ? – en 1762, lui attribue comme premier sens « caractère, qualité de ce qui est personnel », avant de donner la définition la plus répandue :

> Il se prend communément en mauvaise part, & signifie alors Un trait piquant, injurieux & personnel contre quelqu'un. *Il y a dans cette histoire, dans cette critique beaucoup de personnalités*[206].

La lexicométrie confirme cette définition. Le mot revient, à partir de 1752, le plus souvent au pluriel, et couramment associé à des termes appartenant au registre de l'insulte ou de la haine. Les deux éditions suivantes (1798, 1835) du *Dictionnaire* gardent, pour cette acception, la même définition, celle de 1835 ajoutant quelques exemples, dont le dernier est le seul à faire référence au théâtre : « *C'est une personnalité blâmable, que de faire sur la scène une allusion maligne au nom, aux habitudes, aux ouvrages d'un homme connu*[207]. » Contrairement à ce que l'étymologie aurait pu laisser attendre, le mot ne renvoie donc que tardivement et par extension à un contexte théâtral, et, à s'en tenir aux dictionnaires, sans référence à une représentation physique. Personnalité n'est pas *persona*. Littré le confirmera plus tard, pour qui le terme signifie des « *paroles* qui attaquent personnellement quelqu'un[208] ». Mais l'allusion personnelle ne suffit pas non plus à constituer la personnalité ; encore faut-il qu'elle soit maligne, donc parte d'une intention de nuire, et injurieuse, c'est-à-dire sinon calomnieuse du moins dégradante. C'est bien en ce sens que Fréron entend la « hardiesse » d'Aristophane :

> Il y a dans les *Nuées* des accusations très-graves contre *Socrate* ; on y dit formellement que c'est un impie, un voleur ; on va jusqu'à lui faire voler un manteau à *Strepsiade* et enseigner à ce bon bourgeois, par de mauvaises subtilités, l'art de frustrer des créanciers de ce qui leur est dû[209].

Le critique de l'*Année littéraire* peut ainsi distinguer entre personnalités et représentation des personnes et reprocher à Palissot non pas « d'avoir mis nos Philosophes sur la scène », mais « de les avoir présentés sous un jour plus révoltant que comique[210] ». Inversement, il croit pouvoir dénier « le nom de personnalités[211] » à des séquences mettant en jeu l'application aberrante de principes philosophiques et non des jugements individuels, comme la scène du vol de Carondas, qui est le « résultat naturel des maximes que son maître lui débite[212] », de même que les coups de bâton administrés

---

[206] *Dictionnaire de l'Académie française*, 4e édition, Paris, Vve Brunet,1762, s. v. « personnalité ».
[207] *Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, Paris, Firmin Didot frères, 1835, s. v. « personnalité ».
[208] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette et Cie, t. 2, 1e partie, 1863, s. v. « personnalité ». C'est moi qui souligne.
[209] Élie-Catherine Fréron, art. cit., p. 218.
[210] *Ibid.*
[211] *Ibid.*, p. 221.
[212] *Ibid.*, p. 222-223.

par Phidippide à son père sont, dans *Les Nuées*, la conséquence des leçons mal comprises de Socrate.

À peine établie, la distinction entre personnalités et comédie personnelle semble cependant voler en éclats. Fréron prive Palissot de l'autorité de Molière – disculpant par là-même ce dernier du reproche de personnalité – représentant l'Abbé Cottin sous le nom de Trissotin, au double motif que le personnage des *Femmes savantes* est ridicule et non odieux, et que son métier diffère de celui du modèle, ce qui autorisait l'auteur à « se défendre de l'application[213] » ; il justifie aussi la citation de Boursault dans l'*Impromptu de Versailles* par le fait que Boursault était l'agresseur. Outre la caractérisation morale, que la définition lexicale semblait mettre seule en avant, l'évidence de la référence nominale et l'absence de droit à riposter paraissent constitutifs de la qualification de personnalité. En dernière analyse, comme dans la satire, le crime originel semble être la nomination : « M. *Palissot* ne peut donc s'excuser d'avoir donné à un de ses *Philosophes* le nom de *Dortidius* ; l'anagramme est si aisée, qu'il n'y a personne qui ne retourne les lettres[214]. » L'Abbé Coyer, pour sa part, assimile littéralement comédie personnelle et personnalités, en opposant lui aussi Molière, qui n'a « pas joué les personnes », aux « personnalités de ce phantôme de Comédie qui a grimacé, en montrant les dents, sur notre Scène[215] ». Au bout du compte, tout se passe comme si les distinctions théoriques s'abolissaient au profit d'une sorte de décret d'exclusion interdisant à la comédie toute référence à des personnes réelles, représentation des personnes et diffamation injurieuse semblant aller de pair. Ainsi, dans le compte rendu que Barbier, dans son journal, fait des *Philosophes*, voit-on se mêler, sous le chef d'une accusation de personnalité, évidence des références individuelles, calomnie et rejet de l'ensemble hors de la catégorie dramatique :

> Cette pièce n'est pas regardée comme pièce de théâtre. Il n'y a ni intrigue ni intérêt, mais elle est écrite très-légèrement. Elle est en récompense d'une méchanceté au-dessus de tout, jusqu'à la personnalité. On y reconnoît chacun de ceux qu'on a voulu jouer, et on y traite ces philosophes et ces savants comme des coquins qui n'ont cherché qu'à pervertir les mœurs, et à détruire tous les préjugés nécessaires pour maintenir le bon ordre dans la société[216].

Finalement, partisans et adversaires de Palissot se retrouvent dans l'affirmation du postulat fondateur qui assigne au théâtre, et à la comédie en particulier, le domaine du général et lui interdit les références individuelles. À côté d'un Coyer qui énonce pour le théâtre cette règle « de morale comme d'amusement » qu'il « ne doit emprunter que des traits généraux » à l'exclusion des « personnels[217] », Palissot lui-même, quoiqu'il se

[213] *Ibid.*, p. 220.
[214] *Ibid.*
[215] [Gabriel-François Coyer], *Discours sur la satyre contre les Philosophes*, *op. cit.*, p. 13.
[216] Edmond-Jean-François Barbier, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763), ou Journal de Barbier*, première édition complète, conforme au manuscrit autographe de l'auteur, 8 vol., Paris, Charpentier, 1866, t. 7, p. 249.
[217] [Gabriel-François Coyer], *op. cit.*, p. 7.

justifie parfois en alléguant les nombreux précédents de satire personnelle chez ses prédécesseurs, affirme viser les types et non les individus. Ses dialogues historiques, dont la dimension apologétique est prédominante, se terminent par un entretien entre Lesage et un « traitant » qui se plaint d'avoir été « jou[é] si scandaleusement en plein Théâtre sous le nom de Turcaret[218] ». L'auteur se disculpe de l'avoir attaqué personnellement, ni lui ni ses confrères, et attribue à la vanité la propension des spectateurs « à se croire jouer ». Et le dialogue finit par une significative référence à la comédie latine :

L'AUTEUR

[…] Allez, je vous quitte pour joindre l'Ombre de Térence[219].

3. De la satire personnelle à la comédie personnelle

a) La mort de Socrate ou l'évangile de la comédie moderne

> Ô ! Mon cher Antipe, ces *nüées*, ces maudites *nüées*, et leur succès qui décéle si crüellement pour les Athéniens, leur ingratitude, et leur perversité, ne peuvent s'effacer de ma mémoire !
>
> Crébillon fils, *Lettres athéniennes extraites du porte-feuille d'Alcibiade*, 1771

La critique d'une dramaturgie des personnalités considérée comme un anti-modèle de la véritable comédie, fondée historiquement sur la généralité et le caractère fictif des personnages, trouve son expression la plus synthétique dans le long discours publié peu après la première des *Philosophes* par l'abbé Coyer. Or c'est la figure de Socrate qui en constitue le pivot. Outre qu'elle permet, comme on l'a dit, à la fois une lecture historique et une lecture allégorique, elle préside à une réécriture symbolique dans laquelle *Les Nuées* deviennent le centre d'un récit fondateur qui fonctionne comme une version mythique de l'interdiction de la comédie personnelle, en désignant au bout du compte l'arrière-plan moral et religieux.

Tout le discours est placé sous le signe d'un intérêt supérieur, celui de l'argument éthique, ou, pour employer les termes de Coyer, de l'« honnêteté publique[220] ». La

[218] Charles Palissot de Montenoy, « Dialogues historiques et critiques », troisième dialogue, *op. cit.*, p. 192.
[219] *Ibid.*, p. 198.
[220] [Gabriel-François Coyer], *op. cit.*, p. 6.

position de l'abbé est radicale, qui assimile toute référence à des personnes réelles à une personnalité, autrement dit à une diffamation : « dans la Piéce [*sic*] des Philosophes, des personnes ont été jouées ; & c'est convenir que l'honnêteté publique a souffert[221] » , écrit-il dans son exorde. Or cette offense à l'honnêteté publique, restreinte, dans le cas de l'imprimé, par la barrière de la lecture, ne connaît plus de bornes avec la représentation que tout le monde peut « entendre » : « La diffamation sur le Théâtre est la plus publique, la plus grande & la plus criminelle de toutes[222]. »

C'est précisément cette thèse du « danger de jouer les Personnes[223] » que développe, sous une forme exemplaire, la longue narration qui occupe la majeure partie du discours, et nous conduit des origines de la comédie grecque à l'interdiction des personnalités, acte fondateur de la naissance de la véritable comédie. L'évolution de la comédie athénienne y devient un défilé narrativisé dont le protagoniste est Aristophane dans le rôle du diffamateur, les spectateurs – se muant parfois en acteurs – les Athéniens, et les autres personnages une galerie de célébrités diffamées, parmi lesquelles Socrate, dans le rôle de la victime expiatoire. Au mépris de toute chronologie réelle, mêlant les personnages représentés dans les comédies aux allusions nominales, Coyer fait de l'histoire de l'œuvre aristophanienne une sorte de catalogue raisonné, d'*onomasticon aristophaneum* narrativisé, commençant par Eschyle, Sophocle et Euripide – brocardés par jalousie à cause de leur mépris pour la comédie – insistant sur Socrate et Cléon, et s'achevant par des noms de divinités. La chronologie effective des œuvres y est remplacée une gradation thématique dont la dimension polémique est bien résumée par l'avertissement suivant :

> Aristophane, avant que de traiter cavalierement les Magistrats, les Généraux, les Archontes & les Dieux, avoit joué les Gens de Lettres[224].

Le premier groupe de victimes est donc constitué par un catalogue des littérateurs cités ou attaqués par le poète, au prix d'ailleurs d'une confusion entre le stratège représenté sous les traits d'un serviteur de Démos dans les *Chevaliers* et le grand orateur homonyme : « il prenoit pour ses bouffons tantôt des Poëtes tragiques, tantôt des Orateurs, tantôt des Philosophes, sans épargner ni Euripide, ni Démosthène, ni Socrate, les lumières de la Grèce […][225]. » Le triomphe des *Nuées* donne alors le coup d'envoi d'une diffamation généralisée, touchant tous les corps de la société :

> Enyvré d'un succès si éclatant, il chercha de nouveaux triomphes : il jetta les yeux sur tous les personnages qui pouvoient amuser la ville[226].

[221] *Ibidem*, p. 7-8.
[222] *Ibid.*, p. 78.
[223] *Ibid.*, p. 84.
[224] *Ibid.*, p. 80.
[225] *Ibid.*, p. 46.
[226] *Ibid.*, p. 51.

Coyer fait alors défiler, dans un ordre croissant de respectabilité sociale, des personnalités en vue, puis des magistrats, des hommes politiques, et enfin des prêtres et des dieux. La progression se caractérise par une gradation catastrophiste que marquent des formules symétriques de plus en plus inquiétantes :

> Après de tels préludes, on devoit s'attendre à tout. […]
>
> Jusques-là ce n'étoit que des Particuliers qu'Aristophane jouoit. Les personnages publics eurent leur tour. […]
>
> Dès ce moment, il n'y eut plus rien de sacré pour lui[227].

La plupart des épisodes sont construits sur le même schéma : ils commencent par un portrait du personnage, et s'achèvent par le traitement que leur réserve le poète. Or, curieusement, à quelques exceptions près, dont celle de Socrate, le portrait n'est souvent rien d'autre qu'une objectivation des traits disséminés dans les textes d'Aristophane. Ainsi le portrait de Cléon n'est-il guère qu'un collage de paraphrases sérieuses des *Acharniens* et des *Chevaliers* :

> Il avoit reçu cinq talens de certains insulaires, pour engager la République à diminuer leur tribut annuel. Il détournoit à son profit les deniers de la guerre. […] Les Chevaliers l'accusoient même d'avoir volé une belle action qui n'étoit pas à lui. […] Il berçoit [le peuple] d'Oracles prétendus ; il lui marquoit de grands égards ; il lui faisoit des largesses […][228].

L'intervention aristophanienne, deuxième moment de l'épisode, est donc lue comme une amplification bouffonne du substrat sérieux dégagé par Coyer :

> Tout fut parodié avec charge dans le Général Athénien ; sa voix un peu rauque, son ton, son air, ses gestes, sa démarche. Tout fut envenimé, sa popularité, son élévation, son administration dans le thrésor de l'Armée, son amour pour les présens, ses actions, sa valeur[229].

Curieuse conception de la diffamation, qui reposerait sur des faits avérés ! Le « venin » proviendrait-il de la déformation parodique ? À lire tel étrange passage, il semblerait en fait que le scandale peut se borner à la seule publication de faits déjà connus de tous ; la critique circulaire de Coyer, reconstituant à partir des allégations aristophaniennes une réalité effective pour lui comparer ensuite le traitement auquel la soumet Aristophane, ou, pour le dire autrement, lisant d'abord le texte comme un document historique plausible puis comme une satire, repose sur une lecture fondamentalement réaliste du poète grec. Car Aristophane, au fond, ne fait que désigner

[227] *Ibid.*, pp. 52, 56, 64.
[228] *Ibid.*, p. 62-63.
[229] *Ibid.*, p. 63-64.

des réalités. Ses « pièces féminines[230] » en sont la preuve, dans lesquelles, si l'on suit Coyer, le poète vise une collectivité et non plus des personnalités :

> Il y avoit dans Athènes, durant la longue guerre du Péloponnèse, des femmes qui cherchoient à se consoler de l'absence de leurs maris, des femmes stériles qui supposoient des enfans : d'autres qui avoient mal pris leur tems pour être fécondes, & qui supprimoient leur fruit : d'autres qui trafiquoient de leurs charmes, avec ceux qui gouvernoient. Il y avoit aussi des empoisonneuses, des Phédres, & des sacrilèges, qui voyoient leurs amans déguisés en femmes dans les mystères même de Cérès. Toutes ces femmes du haut parage n'étoient que soupçonnées. Le Poëte les désigna. Il les passa toutes en bloc au gros sas de la Satyre[231].

Nul besoin d'insister sur la myopie d'un lecteur qui prend les grivoiseries de *Lysistrata*, les subterfuges de telle de ses conjurées[232] ou les accusations bouffonnes de Mnésiloque travesti dans les *Thesmophories*[233] pour une peinture de mœurs. On ne saurait pourtant employer formules plus constatives. Le scandale aristophanien semble donc n'avoir rien à voir, dans cette perspective, avec la diffamation, à moins de prendre le mot dans son sens étymologique et d'y entendre l'énonciation publique d'un blâme, qu'il repose ou non sur une réalité. C'est l'acte de désignation théâtrale, tout à la fois nomination et monstration, qui suffit à le constituer.

Du coup, la question, qui échappait déjà à l'éthique (ou plus exactement à la distinction entre vrai et faux), pousse l'esthétique jusqu'aux frontières du religieux. Tout se passe comme s'il y avait scandale à désigner le réel. C'est ici que l'on retrouve Socrate. Les personnalités, et jusqu'aux sujets réels, finissent par être assimilés par Coyer à un véritable sacrilège, renvoyant au fond, par delà l'antiquité grecque, à un interdit primordial [semblable au tabou biblique de la représentation des créatures]. La version que donne le discours du passage à la comédie nouvelle, amalgamant diverses sources antiques, relève d'une dramaturgie du sacrifice quasi christique. L'acmè de la première partie du récit est constituée par l'évocation, tirée d'Élien, de la représentation des *Nuées*, avec le face à face entre la créature et son double bouffon :

> Socrate appaisa le tumulte en se tenant debout, tandis que le Socrate du Théâtre, avec un habit semblable au sien, & un masque qui lui ressembloit parfaitement, le balotoit & le bernoit[234].

---

[230] Nous employons cette expression, qui désigne les trois pièces(*Lysistrata*, *Les Thesmophories*, *L'Assemblée des femmes*) dont les protagonistes sont des femmes les chœurs – en partie du moins – sont féminins, à Jean-Claude Carrière (*Le Carnaval et la Politique, une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Besançon, Annales littéraires de l'université de Besançon, Paris, Les Belles-Lettres, 1979, rééd. 1983, p. 67).

[231] [Gabriel-François Coyer], *op. cit.*, p. 52-53.

[232] Qui feint une grossesse subite pour échapper à la surveillance de Lysistrata et pouvoir rejoindre son mari (*Lysistrata*, v. 742 sq.).

[233] Aristophane, *Thesmophories*, v. 471-519 ; 555-565 et *passim*

[234] [Gabriel-François Coyer], *op. cit.*, p. 38 (Élien, *Varia Historia*, II, 13 ; trad. cit., p. 51).

Le dernier trait, « le plus sanglant de tous », réservé par Aristophane à Socrate est cette accusation d'athéisme qui lui vaudra le procès que l'on sait. Puis Coyer déroule la liste des victimes de l'audace du poète, la terminant, on l'a vu, par les prêtres et la religion. Seul frein à cette *hybris* destructrice, une ultime péripétie, c'est-à-dire, pour parler comme Aristote, une catastrophe :

> Il falloit quelqu'événement extraordinaire : quelque grande catastrophe, pour arrêter ce torrent de licence dans une République où la liberté & l'envie de rire autorisoient tout […].
> La catastrophe arriva sous l'Archonte Lachès. Aristophane, en jouant Socrate, n'avoit peut-être pas eu l'intention de le dévouer à la mort. Mais Anytus, Mélitus & Lycon, […] reprirent tous les traits de la Piéce qui noircissoient Socrate. Le Peuple même en avoit retenu plusieurs. […] & il but la ciguë[235].

Le dénouement proprement dit intervient après la catastrophe ; Coyer y fusionne le récit des réactions à la mort de Socrate par Diogène Laërce[236] et celui du passage de l'ancienne à la nouvelle comédie. Le symbole même du funeste danger des personnalités devient ainsi la cause directe de leur interdiction ; or celle-ci procède, dans le récit, d'une réaction collective à ce qu'on peut presque appeler un déicide :

> Chacun sait les suites de cette mort ; le repentir subit & général de tous les Ordres : la Statue élevée à Socrate de la main du célèbre Lysippe, le SOCRATEION, Chapelle qui lui fut dédiée comme à un demi-Dieu, la vengeance qu'on tira de ses accusateurs, & l'horreur universelle pour tous ceux qui avoient trempé dans le crime. On leur refusait le feu, les bains publics, & toute réponse aux questions qu'ils faisoient ; ce qui les jetta dans un tel désespoir, que plusieurs se firent mourir[237].
> […]

Parmi les conséquences de cette pénitence collective, figurent les deux décrets censés avoir mené la comédie de la satire personnelle à la pure fiction.

> La Comédie même devint odieuse aux Athéniens : confondant l'abus avec la chose, ils crioient qu'il fallait la proscrire comme une peste qui infectoit la République […]. Les Magistrats persuadés que les Citoyens regretteroient bientôt ce qu'ils proscrivoient dans le premier accès de leur douleur, pensèrent à refréner la Comédie sans la détruire. Ils auroient été bien plus sages, si, pour cette police, il n'eussent pas attendu le plus grand crime qu'Athènes eût jamais commis.
> Une loi défendit d'abord de nommer personne sur le Théâtre : mais la malignité poëtique trouva bientôt le secret d'éluder la loi. Elle traça des caractères vrais & reconnoissables. Quand les Portraits ressemblent parfaitement, on ne s'avise gueres d'y afficher le nom.
> Nouvelles clameurs de la part des personnes attaquées.
> Les Magistrats trompés dans leur attente, firent un autre pas plus décisif. Ils avoient défendu les vrais noms. Ils défendirent encore les Sujets véritables, & l'attirail d'un

[235] *Ibid.*, p. 68-70. Coyer suit ici les conclusions relativement modérées de Brumoy.
[236] Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, livre II. Une seconde traduction française en avait été donnée en 1668 par Gilles Boileau (*De la vie des philosophes*, Paris, s.n.). La version de Coyer dramatise nettement la chronique de l'historien antique.
[237] *Ibid.*, p. 70-71.

> cœur trop médisant ; de manière que les Poëtes se virent réduits à la nécessité de produire sur la Scène des Sujets & des noms de pure invention.
> Ce fut alors que la Comédie devint un miroir agréable & innocent de la vie humaine […][238].

L'épisode de la comédie moyenne se présente ici, selon une version répandue à l'époque classique et chez d'Aubignac en particulier, comme une sorte d'intermédiaire entre les personnalités directes de l'ancienne et la pure fictivité de la nouvelle ; la « vérité » des sujets y entraîne facilement le caractère reconnaissable des personnes. La comédie réformée se définit donc par son absence de lien iconique avec le réel, qu'elle interdit de *reconnaître*. Coyer cite d'ailleurs Boileau :

> Et mille fois un Fat, finement exprimé,
> Méconnut le Portrait sur lui-même formé[239].

Mais là où un d'Aubignac, qui fait la même lecture du passage de l'ancienne à la nouvelle comédie, gardait une approche purement esthétique[240], Coyer met en avant, religieusement, une « innocence » qui désigne *a contrario* la nocivité des deux formes réalistes antérieures, dont le péché originel aboutit, dans son récit, à un crime qui est aussi une rédemption. Or la loi qui sauve la comédie et lui restitue son innocence – tel est sans doute l'archétype sacré qui court en filigrane dans ce texte – peut se lire comme une version renouvelée d'une autre loi, dictée à Moïse sur le mont Sinaï, et qui proscrivait les images sculptées d'un dieu et de ses créatures, dieu que par ailleurs elle interdisait de nommer.

*b) De l'*auctoritas *satirique : éthique, souveraineté, politique*

> La critique appliquée aux mœurs s'appelle *censure* ; la satyre *diffamation*. L'une avertit, l'autre accuse. L'une reprend, l'autre injurie. L'une fait des livres, l'autre des libelles. L'une venge les mœurs, l'autre les outrage. L'une dénonçait Verrès, l'autre Cicéron. L'une dictait *Tartuffe*, l'autre *les Nuées*. L'une représente la manne, l'autre la ciguë.
> Le silence du censeur est un éloge ; l'éloge du diffamateur est une injure.
>
> « Critique et Satyre, censure et diffamation », *L'Artiste*, 1er déc. 1865 [papiers du Marquis de Villette (1736-1793)].

[238] *Ibid.*, p. 73-75.
[239] *Ibid.*, p. 75 (*Art poétique*, chant III, v. 357-358).
[240] François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 47. Nous reviendrons sur cette question.

L'argumentation de Coyer applique en fait au théâtre la problématique classique de la satire personnelle au XVIIIe siècle. En montrant que les personnalités au théâtre, du fait de l'immédiateté de la présence, représentent le paroxysme de la diffamation, l'abbé ne fait que transposer une réflexion répandue sur l'expression satirique, et ce très explicitement, en alléguant, dans sa conclusion, les « lois contre les *Libelles diffamatoires*[241] ». Or cette réflexion, dont, à la toute fin du XVIIe siècle, la *Dissertation sur les libelles diffamatoires* de Pierre Bayle jette les fondements, relève d'abord d'une approche éthique et juridique, mais renvoie aussi à une pensée religieuse de l'autorité. C'est cette pensée qui sous-tend finalement la lecture satirique fonctionnelle, positive ou négative, de la comédie ancienne au XVIIIe siècle, y compris dans sa dimension politique.

Le texte de Bayle revient souvent sur un lieu commun de la condamnation de la satire personnelle, dont le récit de Coyer reprend globalement la matrice. Le principe de l'activité satirique s'y définit comme une sorte de fuite en avant : de la diffamation, entendue comme atteinte fondée à la réputation, la satire glisserait inévitablement à la pure calomnie. Les critères de contrôle de la véracité des accusations en constituent donc la première difficulté :

> L'honneur, la gloire, & la réputation des familles, ces biens mille fois plus précieux que l'or & l'argent, ne tiendraient qu'à un filet, si l'on ne réprimoit l'audace & la noire malignité des Écrivains satiriques. Ils commenceroient à la vérité par des personnes de mauvaise vie : mais après ce début ils se répandroient comme la peste, sans aucun discernement, sur les lieux saints & sur les profanes, sur les maisons chastes & sur celles de prostitution[242].

Mais au-delà de la question de la véracité, le blâme satirique est associé, dans une vision juridique, au châtiment des infamies. Et c'est précisément dans un cadre juridique que Bayle s'attaque à la justification classique de la satire personnelle par sa visée régulatrice. Sa dissertation, érudite étude roulant sur les lois interdisant, à Rome, les textes satiriques dirigés contre les personnes, et au premier chef sur la loi *De Majestate* d'Auguste qui englobe les libelles diffamatoires dans les crimes de lèse-majesté, vise à donner un fondement théorique à l'interdiction de la satire personnelle. La première série d'arguments est d'ordre légal. Assimilant les actes et les comportements infâmes aux délits réprimés par la loi, Bayle exclut la possibilité de leur répression par le moyen de la satire, en invoquant la subordination de la justice à l'autorité :

> Sera-t-il donc permis aux uns de commettre des infamies, sans qu'il soit permis aux autres de les en punir par tous les cornets de la Renommée ? Je répons que comme

[241] [Gabriel-François Coyer], *op. cit.*, p. 78.
[242] Pierre Bayle, « Dissertation sur les libelles diffamatoires », *op. cit.*, t. IV, p. 580. Bayle cite d'ailleurs à ce propos Cicéron (*De Republica*, livre IV, 10), comprenant à la rigueur que l'ancienne comédie fustigeât des hommes politiques malhonnêtes comme Cléon mais s'insurgeant contre le fait qu'elle se soit attaqué à un grand homme comme Périclès.

> ce n'est pas aux particuliers à châtier ceux qui volent & ceux qui tuent, & qu'il faut en laisser le soin à ceux que l'Autorité souveraine a préposez à la punition des malfaiteurs, il en faut user de même à l'égard de la peine d'infamie[243].

Le châtiment de l'infamie ne pourrait donc se comprendre sans une *délégation* d'autorité, inséparable d'une vision religieuse de la souveraineté :

> C'est empiéter sur les Droits du Souverain, c'est mettre une main profane à l'encensoir, que de se mêler de ces sortes de punitions, quand on n'a point de caractere pour cela, communiqué par ceux qui gouvernent. Un coupable peut alors se servir legitimement de la question qu'on fit autrefois à Moïse, *qui t'a établi Prince & Juge sur nous*[244] ?

De même donc que la punition des crimes tombant sous le coup des lois relève des magistrats, de même il faut envisager pour ceux qui y échappent un « Tribunal de la Renommée » qui tienne sa compétence de l'autorité. C'est à l'Histoire que Bayle réserve cette magistrature :

> Il faudroit laisser ce soin à l'Histoire, & celui de composer l'Histoire à des personnes choisies, & autorisées par ceux qui gouvernent : par ce moien les flétrissures, que l'Histoire infligeroit au nom & à la mémoire des gens qui méritent l'infamie publique, procéderoient de leur véritable source, & seroient comme une émanation de ce droit du glaive, dont le bras des Souverains est armé pour le châtiment des méchans[245].

La conception de la souveraineté qui est en jeu ici est clairement associée à une vision divine de la monarchie. Car la délégation d'autorité, la « source » de la validité du châtiment de l'infamie qui préside à l'institution historique imaginée par Bayle, est pensée explicitement sur le modèle de la parole révélée :

> Il faudroit que comme l'Histoire Sainte n'a pas été l'Ouvrage d'un particulier, mais de gens qui avoient reçu de Dieu une commission spéciale d'écrire, de même l'Histoire Civile ne fût composée que par des gens commis à cela par le Souverain de chaque État. Et alors la présomption seroit, que l'Histoire ne difameroit pas les gens sur de méchantes preuves[246].

La question de la vérité fait donc sa réapparition dans toute sa dimension religieuse. Seule la délégation, à une pluralité de scripteurs non identifiable à l'individualité d'un auteur, d'une autorité analogue à l'*auctoritas* divine permet d'éviter la diabolique calomnie, la propagation du « péché originel[247] » de la fausse rumeur. En dehors d'un tel contrôle, l'Histoire s'expose au risque de la déformation des faits, et risque de tourner au libelle satirique. Les libelles diffamatoires ne sont rien d'autre qu'une

[243] *Ibid.*, p. 580-581.
[244] *Ibid.*, p. 581.
[245] *Ibid.*
[246] *Ibid.*
[247] *Ibid.*, p. 582.

histoire falsifiée, sans preuves et sans garant, et leurs auteurs des « Harpyes », « des bourreaux qui tordent le cou, les bras, & les jambes aux Faits Historiques, & même qui les coupent quelquefois en leur appliquant des postiches […][248] ». Si elle n'est pas sans conséquence, ainsi que nous le verrons, sur le statut esthétique de la satire, surtout dans sa version dramatique, cette conception para-historique du discours satirique explique à quel point la comédie d'Aristophane se lit avant tout dans son rapport, déformé ou non, à la réalité, et en particulier à la figure mémorable et réactivée de Socrate.

Plus largement, si sa condamnation éthique, de plus en plus répandue après *Les Philosophes*, repose sur des fondements semblables à ceux de la critique baylienne des libelles diffamatoires, c'est encore sur les arguments énoncés dans la *Dissertation* que se fonde sa réhabilitation. Contrairement au XIXe siècle, qui – on y reviendra – lui assigne en général un rôle politique d'opposition, que déterminent à la fois une pensée politique durablement modifiée par la Révolution et une réception esthétique modélisée par la rhétorique pamphlétaire journalistique, le siècle des Lumières, quand il défend le dramaturge, en fait l'allié mandaté du pouvoir, c'est-à-dire, pour redire les termes de Bayle, lui attribuent une autorité émanée de « ce droit du glaive, dont le bras des Souverains est armé pour le châtiment des méchans[249] ». C'est dans la figure du censeur, empruntée à l'histoire romaine, que le satiriste, missionné et non plus revanchard[250], va alors s'incarner. Ainsi se résout, pour Brumoy, le paradoxe politique de la comédie ancienne : Aristophane lui apparaît « moins comme un Comédien propre à amuser le peuple, que comme le censeur du gouvernement, l'homme gagé par l'État pour le réformer, & presque l'arbitre de la patrie[251] ». Même Marmontel, qui reste dans l'absolu un farouche adversaire de la satire personnelle[252], justifie la « sagesse » du peuple athénien autorisant le recours à la censure publique à travers la satire politique :

> La *satyre* politique attaque les vices du gouvernement : rien de plus juste & de plus salutaire dans un état démocratique ; & lorsqu'un peuple qui peut, ou se tromper, ou se laisser tromper ; qui peut s'amollir ou se corrompre, donner dans des travers ou tomber dans des vices qui lui seroient pernicieux ; il fait très bien d'autoriser des censeurs libres et séveres à lui dire ses vérités […][253].

Cette vision de la censure satirique à Athènes participe d'une lecture historique qui fusionne deux modèles politiques. La fin dernière du régime démocratique athénien, comme le rappelait Anne Dacier après Platonios, était la liberté. À la sauvegarde de cette essence supposée du régime se superpose une vision monarchique de la souveraineté dont toute autorité juridique, qu'elle soit strictement judiciaire ou ne

[248] *Ibid.*, p. 584.
[249] Pierre Bayle, « Dissertation sur les libelles diffamatoires », *loc. cit.*
[250] Pour reprendre une distinction de Sophie Duval et Marc Martinez, (*op. cit.*, p. 63-78).
[251] Pierre Brumoy, « Discours sur la comédie grecque », *in Théâtre des Grecs, op. cit.*, 1730, tome III, p. XV.
[252] *Cf* . article « Allusion » des *Éléments de littérature*, *op. cit.*
[253] Jean-François Marmontel, « Satyre », *in Supplément* à *L'Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 743.

concerne que le châtiment des infamies, doit nécessairement émaner. Le poète comique se retrouve ainsi dépositaire d'une autorité déléguée par le peuple souverain et qui fonctionne au bout du compte en complément des institutions censées assurer sa liberté. Tel est exactement le propos de Poinsinet de Sivry, dans l'avant-propos de sa traduction des *Nuées* de 1784 :

> La satyre théâtrale étoit alors l'une des principales sauve-gardes de la liberté d'Athènes. Les Poëtes comiques y foisoient réellement l'office de Censeurs & d'Enquêteurs ; ils dénonçoient au Gouvernement les abus en tout genre ; ils lui reveloient les malversations des particuliers, même celles de l'administration publique, intérieure & extérieure ; ils frappoient principalement sur les Chefs de brigues & de partis & dissipoient souvent une ligue dangereuse par quelque raillerie bien maligne […]. La satyre théâtrale étoit donc un moyen plus doux que l'Ostracisme, pour faire avorter tous les projets d'usurpation[254].

La comédie athénienne ou l'ostracisme… Ce que cette fonction de répression supplétive doit à une conception moderne de l'autorité comme à une vision thaumaturgique du ridicule apparaît bien dans les quelques lignes que, deux ans avant les *Philosophes*, Diderot consacrait à Aristophane dans le *Discours sur la poésie dramatique*, évoquant l'intérêt d'« un auteur de cette espèce » pour un gouvernement qui saurait l'employer :

> C'est à lui qu'il faut abandonner tous les enthousiastes qui troublent de temps en temps la Société. Si on les expose à la foire, on n'en remplira pas les prisons[255].

Dans cette optique politique, la lecture satirique de la comédie ancienne reste strictement personnelle. Il s'agit toujours de réprimer des individus, de leur faire subir l'ostracisme du ridicule. L'œuvre d'Aristophane devient ainsi le prototype d'une espèce dramatique de la satire personnelle, au point de fonder quelque chose comme un « genre » controversé, dont l'évaluation demeure longtemps subordonnée à un positionnement idéologique lié aux *Nuées* et à leur réactualisation antiphilosophique. Ce « genre dans lequel s'est immortalisé Aristophane », Poinsinet de Sivry, dans l'avant-propos sa première traduction de 1771, lointain prélude à l'intégrale de 1784, le nomme « *Comédie personnelle*[256] ». Or il ne s'agit rien de moins, du point de vue esthétique, que d'un oxymore.

[254] Poinsinet de Sivry, *Théâtre d'Aristophane*, *op. cit.*, t. I, p. 13-14.
[255] Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, *in Le Père de famille*, comédie en cinq actes et en prose […], Amsterdam [Paris], 1758, VI. « Du drame burlesque », cité d'après Diderot, *Œuvres*, t. 4, *Esthétique-Théâtre*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000, p. 1287.
[256] Poinsinet de Sivry, avant-propos du *Plutus*, *in Les Muses grecques*, *op. cit.*, p. V.

B. L'IMPOSSIBLE STATUT POÉTIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA COMÉDIE ANCIENNE

> On ne doit point donner Aristophane comme le modele de la comédie, mais seulement comme une preuve historique de l'état encore informe où elle étoit chez les grecs.
>
> Antoine Houdar de la Motte, *Réflexions sur la critique*, 1715.

Le statut générique et même esthétique d'une telle forme pose des difficultés insurmontables à la poétique classique. L'assimilation de l'œuvre aristophanienne à la satire réactive en effet les difficultés étymologiques et catégorielles liées historiquement à la forme satirique, coincée entre ses prototypes grecs et latins et, parallèlement, entre une définition strictement générique et une définition fonctionnelle et modale. Or, si l'entrée d'Aristophane au panthéon satirique signe, à la fin du XVIIIe siècle, la reconnaissance d'un mode dramatique de la satire, la forme personnelle que celui-ci prend chez le poète antique n'en est pas moins un défi à la poétique classique et néo-classique des genres. La satire théâtrale personnelle se définira ainsi négativement par opposition à la comédie. Mais cette exclusion poétique se double d'une forclusion esthétique : assimilée à la sous-esthétique du portrait, la comédie ancienne échappe non seulement au modèle dramatique, mais aussi au domaine de la mimesis. Les rares tentatives pour la rattacher à une esthétique burlesque et parodique de la charge se heurtent à des préceptes infrangibles.

1. Aristophane et l'ambiguïté générique de la satire

a) Satire, satyre et satire dramatique : la comédie ancienne ou le chaînon manquant

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, à partir des *Philosophes*, Aristophane accède, comme nous l'avons établi, au statut d'archétype et prend place dans le panthéon sulfureux des satiristes. Le XIXe siècle héritera de cette tradition, et fera souvent figurer l'auteur des *Nuées* dans le cortège dangereux des Archiloque et des Juvénal. Victor Hugo en est le meilleur exemple, qui ressentira toujours une certaine gêne à l'égard de l'adversaire de Socrate, et ne se mettra que tard au diapason de ses contemporains, reconnaissant finalement le génie de l'« immense Aristophane obscène[257] » :

[257] Victor Hugo, « Le poëte bat aux champs », *in Chansons des rues et des bois*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, cité d'après Victor Hugo, *Œuvres complètes.*

> Cette antipathie [d'Aristophane envers Socrate] a été hideuse ; le poëte a eu une allure de persécuteur ; il a prêté main-forte aux oppresseurs contre les opprimés, et sa comédie a commis des crimes. Aristophane, châtiment sombre, est resté devant la postérité à l'état de génie méchant[258].

L'auteur des *Nuées* rejoint ainsi, dans *Les Rayons et les Ombres*, la liste des satiristes des époques sombres où le sacerdoce poétique, en l'absence d'inspiration prophétique, se réduit à l'exercice des châtiments. Privé de l'horizon divin, ne pouvant guider les peuples vers des jours meilleurs, le poète, rêveur sacré, serait réduit à « jeter de la cendre / Aux quatre coins de l'horizon[259] » :

> Tels que l'autour dans les nuées,
> On entendrait rire, vainqueur
> Les noirs poètes des huées,
> Les Aristophanes moqueurs.
> Pour flétrir nos hontes sans nombre,
> Pétrone, réveillé dans l'ombre,
> Saisirait son stylet romain.
> Autour de notre infâme époque
> L'ïambe boiteux d'Archiloque
> Bondirait, le fouet à la main[260] !

Comme l'indique le pluriel, la référence au dramaturge est générique, et n'a rien de spécifiquement théâtral ; elle fonde une catégorie qui englobe aussi bien Pétrone et Archiloque. Théâtre, poème et récit, prose ou vers, la satire se définit ici non par des critères stylistiques ou poétiques, mais par sa fonctionnalité, le châtiment, et par ses moyens, la raillerie et l'invective, entendues, selon une métaphore classique que vient

---

Poésie, t. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 852. Cette gêne est très perceptible à la lecture de *William Shakespeare* et des notes préparatoires. Certainement perpétuée par la réception politique conservatrice d'Aristophane propre au XIXe, elle est héritée de la lecture antisocratique du XVIIIe siècle : même si la bibliothèque de Hauteville-House comporte la seconde édition de la traduction d'Artaud (J. Cassier, *Bibliographie Hugo*, en ligne, http://groupugo.div.jussieu.fr/Biblioth%E8que_Hugo/Interrogation_Bibliotheque_Hugo.htm, interrogée le 25/01/2004), Hugo a sans doute d'abord lu Aristophane dans la traduction de Poinsinet de Sivry, qu'il cite et ridiculise dans le fragment non publié de *William Shakespeare* sur les mauvais traducteurs (pp. 428 et 437 de l'édition Paris, Flammarion, 1973), et trouve qu'« il y a du Voltaire dans Socrate » (*William Shakespeare*, première partie, livre IV, VIII, *op. cit.*, p. 139) ! Aristophane y fait tantôt partie de la liste des génies, tantôt en est absent. C'est finalement Juvénal qui tiendra la place du génie satirique antique. La préface de *Cromwell*, on le sait, refuse de faire naître le grotesque dans l'Antiquité, Plaute et Aristophane y étant comptés pour peu de chose ; à mesure que grandit l'aura de l'auteur grec – et l'amitié d'Émile Deschanel, un de ses ardents défenseurs républicains, n'y est sans doute pas étrangère –, Hugo revient sur cette position, lui reconnaît le « souffle éperdu et tout-puissant » d'Eschyle en célébrant son « obscénité sacerdotale » (*William Shakespeare*, Première partie, Livre IV, VIII, *op. cit.*, p. 138). Aristophane devient alors le modèle d'un lyrisme faunesque que reflète le poème des *Chansons des rues et des bois* ; il s'insère, après Archiloque et avant les idylliques alexandrins (Asclépiade, Théocrite, Bion et Moschus), dans « le groupe des Idylles » de la deuxième série, publiée en 1877 (Paris, Calmann Lévy, 2 vol.) de la *Légende des siècles* (cf. Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie*, t. III, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 436-440).

[258] Victor Hugo, *William Shakespeare*, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864. Cité d'après l'édition Paris, Flammarion, 1973, p. 139.

[259] Victor Hugo, « Fonction du poète », *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Delloye, 1840. Cité d'après l'édition Gallimard, « NRF, *Poésie* », 1983, p. 246.

[260] *Ibid.*

varier le recours au « stylet », comme flagellation verbale. À peu près au même moment, Nodier creuse l'image traditionnelle, qui pense l'efficacité de la parole satirique sur le modèle de la blessure et de la marque :

> Le temps où nous vivons nous a cependant compté des jours dans lesquels Aristophane et Juvénal ne seraient pas de trop ; où cet effronté d'Archiloque décocherait peut-être inutilement son iambe insolent sur le triple airain dont le vice heureux est cuirassé ; où ce n'est pas assez de stigmatiser les fous et les méchants des pastels de l'esprit et des pochades de la fantaisie ; où ce serait peu, je le crains, de l'acide et du fer chaud […][261].

Si la lecture satirique de l'auteur des *Nuées* est ici valorisée, elle est encore fonctionnelle et transgénérique, et confine au cliché. Car si l'on en croit le *Grand Dictionnaire* de Larousse, « en littérature, le nom d'Aristophane est souvent cité par antonomase pour désigner un poëte, un écrivain qui attaque énergiquement et avec l'arme du ridicule, les travers, les vices de ses contemporains[262] ». La seule spécificité aristophanienne reste la légendaire cible du poète ; le nom, précise Larousse, constitue souvent « une expression de blâme à cause de la part, vraie ou fausse, que le grand comique a eue dans la condamnation de Socrate[263] ».

Aristophane est ainsi devenu une figure classique du discours satirique, entendu de manière transhistorique et transgénérique. C'est ainsi un modèle éternel, un répertoire de formes et de tropes qu'Eugène Fallex, traducteur florissant d'un *Plutus*[264] puis de *Scènes*[265] d'Aristophane en vers, fort expurgées, propose à ses lecteurs. Dans l'avant-propos du second ouvrage, il insiste sur le caractère exemplaire de l'œuvre du dramaturge :

> […] la satire, voilà ce que j'ai extrait d'une œuvre qui est la satire sous toutes ses formes. Je voudrais, avec ces épigrammes, ces sarcasmes, ironies, parodies, invectives, apostrophes, étrivières, coups de langue, coups de fouet ou de bâton assénés impitoyablement sur tous les dos, et qui ont fait rire les Athéniens du siècle de Périclès, je voudrais faire rire un peu les Français du XIXe siècle […][266].

La traduction de Fallex vise donc ainsi à une réactualisation de la part de satire éternelle dont Aristophane est plein. Mais cette visée généralisante est réductrice. Comme le précise Fallex dans l'avant-propos de la traduction du *Plutus*, l'œuvre de l'auteur grec comporte une part historique intransmissible dans son étrangeté ou son scandale :

---

[261] Charles Nodier, « Voyage pittoresque et industriel dans le Paraguay-Roux et la Palingénésie Australe », *Revue de Paris*, février 1836, cité d'après Charles Nodier, *Contes*, avec des textes et des documents inédits, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1979, p. 461-462.
[262] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1866-1876, t. 1, 1866, s. v. Aristophane.
[263] *Ibid.*
[264] Eugène Fallex, *Plutus ou la richesse*, comédie d'Aristophane traduite du grec en vers français, Paris, Furne et Perrotin, 1849.
[265] Eugène Fallex, *Scènes d'Aristophane*, traduites en vers français, Paris, Auguste Durand, 1859.
[266] *Ibid.*, avant-propos, p. 4.

> […] reste le style, c'est-à-dire la forme : elle est satirique comme toutes les comédies grecques, comme toutes celles sorties de la verve d'Aristophane. Le mot *satirique* doit être pris ici dans son acception primitive ; il ne désigne pas seulement la raillerie, l'épigramme badine ou sanglante, la médisance envenimée, il désigne aussi tous les propos et même les gestes hardis et cyniques de cette espèce d'hommes-boucs appelés *satyres*. Le satyre était né de l'imagination grecque, il dut passer dans la comédie grecque née de lui[267].

Fallex ne fait ici que réactiver une étymologie comme on le sait controversée, mais tenace, qui consiste à relier la figure du satyre grec et la satire latine. Dans l'optique propre au XIXe siècle, le satyre désigne ici la monstruosité primitive et mythique des origines, et sert à qualifier le « cynisme » et l'obscénité de la comédie aristophanienne, bref, pour reprendre l'expression de Hugo, son « antique impudeur sacrée[268] ». La décantation des âges – et c'est le propos de la traduction de Fallex – permet de faire ressortir de la satyrique satire d'Aristophane le substrat universel et civilisé, et d'y retrouver la forme plus policée de la satire telle que les Romains nous l'ont léguée. Mais la distinction de Fallex, qui oscille entre une définition transhistorique et transgénérique de la satire, définie par son objet et ses figures, et une définition historique qui pose l'épineuse question des origines, désigne en fait le point d'aboutissement d'un bon siècle de redéfinitions du rapport entre satyre et satire, dans lesquelles Aristophane et la comédie ancienne tiennent le premier rôle.

Traditionnellement, en effet, l'association entre satire et satyre, d'abord causée par une confusion lexicale, remontant au Bas-Empire, entre l'adjectif grec σατυρικός et le substantif latin *satura*, repose sur une fausse étymologie qui fait dériver le mot latin du mot grec et, indissociablement, sur une généalogie poétique affiliant la *satura lanx* au drame satyrique grec[269]. Cette généalogie, qui rend ainsi raison du caractère « capricant », désordonné et licencieux de la satire, permet aussi d'en asseoir une définition transgénérique en reliant une forme dramatique à une forme poétique. Elle s'enracine à la Renaissance, en particulier sous l'influence de Scaliger, et s'acclimate dans l'orthographe française qui confondra longtemps les deux formes dans la même graphie (« satyre ») et hésitera, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, à lui substituer la graphie latine de « satire ». Or l'apparition de cette graphie moderne, mentionnée comme une variante peu répandue dans la troisième édition (1740) du *Dictionnaire de l'Académie française*, correspond à un rétablissement de l'origine latine du terme, que défendait déjà, seul parmi les humanistes, Casaubon, démontrant, dans son essai *De Satyrica graecorum Poesi et Romanorum Satira Libri duo* de 1605, les différences fondamentales entre le drame satyrique grec étudié dans son seul exemple conservé, le *Cyclope* d'Euripide, et la *satura lanx* des Latins. Ce rétablissement, probablement lié à

[267] Eugène Fallex, *Plutus ou la Richesse*, *op. cit.*, avant-propos, p. 11.
[268] Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 138.
[269] Sur cette question, cf. J. W. Joliffre, « Satyre, Satyra, SATYROS. A study *in* confusion », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 18, 1956, p. 84-95. On pourra aussi consulter la mise au point de Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire*, *op. cit.*, p. 88-92.

une volonté de normalisation esthétique après la difficile accession au XVIIe siècle de la satire régulière, imitée d'Horace et de Juvénal, au statut de genre, s'assortit d'une réhabilitation des thèses de Casaubon.

En 1762, dans la quatrième édition, le *Dictionnaire de l'Académie*, qui reprend globalement les définitions antérieures du mot « satyre » (l'homme-bouc, la satire régulière ou en prose, et par extension tout discours piquant ou médisant), les répartit désormais sous deux entrées correspondant aux deux orthographes. Il y ajoute une nouvelle définition, celle du substantif féminin « satyre » (au sens du drame satyrique), qui nie toute relation avec l'homonyme latin :

> Ce nom désignoit, chez les Grecs certains Poèmes mordans, espèce de pastorales ainsi nommées, parce que les Satyres en étaient les principaux personnages : ces Poèmes n'avoient point de ressemblance avec ceux que nous appelons *Satire,* d'après les Romains[270].

Mais l'enjeu étymologique s'est déplacé. Car une fois la satire distinguée du drame satyrique, son champ d'extension générique se rétrécit et exclut explicitement la forme théâtrale, que la confusion orthographique laissait encore envisager. Une satire se définira donc comme un « ouvrage moral en prose ou en vers, fait pour reprendre, pour censurer les vices, les passions déréglées, les sottises, les impertinences des hommes, ou pour les tourner en ridicule[271] », à l'exemple d'Horace et de Juvénal, et par extension, elle signifie aussi « tout écrit ou discours piquant, médisant, contre quelqu'un[272] ». Sans avaliser encore la distinction orthographique, Louis de Jaucourt, dans l'article « satyres » de l'*Encyclopédie*, démêle les différentes acceptions du mot en prenant parti pour Casaubon. Il précise ainsi que les « satyres » romaines n'étaient, à la différence des « poëmes satyriques » grecs, « ni dramatiques, ni accompagnées de Satyres, de leurs équipages & de leurs danses, ni faites d'ailleurs dans le même but[273] ». Or cette distinction en entraîne une autre : Jaucourt refuse, après Brumoy[274], d'assimiler la comédie ancienne et le drame satyrique, différant par leurs fables, leurs personnages, et leurs finalités. La « satyre dramatique[275] » grecque n'est donc rien d'autre que le drame satyrique, qui perd jusqu'à la qualification de « mordant » et ne saurait renvoyer historiquement aux pièces d'Aristophane. La normalisation étymologique conclut donc à l'exclusion de la comédie ancienne, qui n'est ni une « satyre » grecque, ni une « satire ».

---

[270] *Dictionnaire de l'Académie Française*, 4e édition, *op. cit.*, s. v. « satyre ».
[271] *Ibid.*, s. v. « satire ». La sixième édition (1835) distinguera même la satire *stricto sensu*, en vers, et ses avatars en vers et prose mêlés, comme la *Satire Ménippée*.
[272] *Ibid.*
[273] Louis de Jaucourt, « Satyres », *in L'Encyclopédie*, t. 14, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765, p. 698.
[274] Le « Discours sur le *Cyclope* d'Euripide et sur le spectacle satyrique » qui introduit la présentation du drame satyrique d'Euripide, dans *Le Théâtre des Grecs*, reprend les thèses de Casaubon et distingue le drame satyrique et de la satire romaine et de la comédie ancienne (*op. cit.*, t. III, p. 327-329).
[275] Louis de Jaucourt, « Satyre dramatique », *in L'Encyclopédie*, t. 14, *op. cit.*, p. 702.

Or, dans le *Supplément* à *l'Encyclopédie* de 1777, Marmontel commence son article sur la « satyre » (corrigé en « satire » dans les *Éléments de littérature* de 1787), en distinguant deux modes d'expression satirique : le « simple discours » et l'« action ». Évacuée par l'histoire et l'étymologie, la satire dramatique revient donc en force dans la théorie littéraire, et s'entend, dans une approche typologique, comme un des modes d'une expression satirique définie par sa fonctionnalité, ses moyens et ses cibles. Or c'est la récente survenue au premier plan d'Aristophane et son association avec la satire personnelle qui impose ce nouveau réaménagement. L'auteur grec est devenu un monument incontournable de toute théorie générale de la satire.

Du coup, malgré les historiens et les dictionnaires, l'origine grecque de la satire garde ses partisans ; l'enjeu linguistique en cache en effet un autre, celui du modèle fondateur. L'auteur dramatique et écrivain Jean-Louis Laya, qui avait donné en 1793 une comédie satirique anti-montagnarde, *L'Ami des lois*, précisément comparée à la comédie ancienne[276], s'oppose encore, dans un *Essai sur la Satyre* de 1800, à Casaubon, pour faire dériver la satire latine de la satire grecque, quasiment identifiée à Aristophane :

> Chez les Grecs, la satyre fut presque toujours dialoguée. Le théâtre était l'atelier où elle forgeait ses traits. C'est de-là qu'Aristophane, devenu une PUISSANCE, faisait trembler, jusques dans leur cour, les Satrapes du *Grand-Roi*[277].

Ce qui permet de faire de la comédie grecque – et donc du théâtre – l'origine d'un « genre » :

> Ce genre de satyre, où excellait Aristophane, est ce qu'on appelle, chez nous, *la satyre théâtrale* ; genre que Molière, le premier des *satyriques*, parce qu'il est le premier des *moralistes*, a porté depuis à une perfection jusqu'à lui inconnue, et désespérante après lui[278].

Mais situer ainsi Aristophane aux origines de la satire théâtrale implique, dans une optique historique, de réévaluer les rapports entre satire et satyre. Deux options se présentent, qui placent toutes deux la comédie ancienne au carrefour entre les deux formes. L'Abbé Vatry, dès 1741, donnait la clé de la première version. S'appuyant sur Aristote[279], il assigne à la comédie ancienne une double origine : celle de la poésie

---

[276] Jean-Louis Laya, *L'Ami des lois*, comédie en 5 actes en vers, Paris, Maradan, 1793. Cette comédie politique, nouvelle réécriture des *Femmes savantes* créée le 2 janvier 1793 au Théâtre-français, fonctionne, comme les *Philosophes*, sur les personnalités. La *Chronique de Paris* (N° 4, vendredi 4 janvier 1793, p. 16) prend ainsi sa défense : « On fait craindre pour les représentations suivantes, on répand déjà que Forlis est tel anarchiste, Duricrâne tel journaliste. Il est impossible, il est vrai, de ne pas reconnoître quelques individus dans les pièces à caractère ; d'ailleurs, où seroit la liberté, si on ne pouvoit pas jouer, comme sur le théâtre de la Grèce, les hommes d'État et les orateurs populaires ? »

[277] Jean-Louis Laya, *Essai sur la Satyre*, Paris, imprimerie Demonville, an VIII, p. 12.

[278] *Ibid.*, p. 13.

[279] Aristote, *Poétique*, chapitre IV, 48b-49a.

ïambique, caractérisée par l'invective personnelle « mordante » voire mortifère (Archiloque et Hipponax !) et celle des chants phalliques, obscènes et indécents, débités à l'occasion des vendanges, « dans ces jours consacrés à Bacchus », par des paysans dont certains « se déguisaient en Satyres[280] ». La comédie ancienne tient donc des iambographes son caractère satirique, et de ses origines dionysiaques son lien avec les satyres. Ainsi, « par la satyre personnelle elle imita la poësie ïambique, & elle emprunta des poëtes phalliques les ordures dont elle amusa les spectateurs[281] ». Telle sera, *mutatis mutandis*, la version privilégiée du XIXe siècle, dont Fallex donne l'exemple ; le satirique, les ïambographes étant souvent oubliés, renvoie à l'attaque mordante d'une cible, le satyrique se fond dans la bacchanale et le *cômos*, dans lesquels s'origine l'obscénité primitive de l'ancienne comédie.

L'autre version, plus acrobatique, consiste à poser une essence de la satire et à la repérer dans les formes grecques et latines, en faisant de la comédie ancienne un chaînon manquant et en procédant à un maquillage historique qui restaure l'étymologie primitive en la dissociant de son référent grec habituel. C'est à quoi s'emploie subtilement, en 1821, l'auteur d'une étude sur les « spectacles satiriques » antiques, largement consacrée à Aristophane. Elle s'ouvre sur la généalogie suivante, véritable tour de passe-passe terminologique pour asseoir une définition transgénérique de la satire :

> Les drames satiriques, par cela même qu'ils étaient écrits avec une grande licence, devaient contenir un grand nombre de traits mordans. Ces traits finirent par les caractériser, au point qu'on en vint insensiblement à nommer pièces satiriques des pièces épigrammatiques où les Satyres ne figuraient même pas.
> C'est à cette modification qu'on doit, ce me semble, les comédies d'*Aristophane*. C'est d'elle aussi qu'est sorti ce genre de poème non dramatique, spécialement désigné par le nom de *satire*[282].

L'homophonie devenant synonymie, l'origine bachique de la comédie l'autorise à dériver du drame satyrique, lequel est pensé, en retour et par hypothèse, sur le mode satirique du « mordant ». Ce mode « caractéristique » suffit à fonder une catégorie transversale qui relie le drame satyrique au théâtre d'Aristophane, *bien qu'il ne comporte pas de Satyres*, puis à la satire latine, *bien qu'elle ne soit pas théâtrale* :

> Quand les graves inconvéniens qui résultaient de la représentation des drames satiriques eurent déterminé les magistrats d'Athènes, contre lesquels ils étaient souvent dirigés, à leur interdire l'accès du théâtre, la malice inventa une autre manière de médire ou de calomnier. Substituant l'épître au drame, les poètes adressèrent en leur propre nom au lecteur les déclamations qu'auparavant ils faisaient débiter sur la scène par des interlocuteurs ; et les poëmes où ils attaquèrent

[280] René Vatry, « Recherches sur l'origine et les progrès de la comédie grecque » [discours prononcé le 11 avril 1741], *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et des belles lettres*, t. XVI, 1751, p. 392.
[281] *Ibid.*
[282] A. V. A., « Biographie dramatique. Des spectacles satiriques. Comiques grecs, Aristophane, etc. », *Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts*, 11 octobre 1821, p. 2.

> les vices et les ridicules, retinrent la dénomination des drames dont elles reproduisaient le principal caractère[283].

La généalogie à rebours que cache ici l'étymologie répond à un double objectif. D'une part, en faisant dériver la comédie ancienne du drame satyrique, elle affirme hautement l'origine grecque de la satire. Du point de vue étymologique, la comédie d'Aristophane fonctionne comme plaque tournante, puisqu'en tant que forme dramatique, elle peut dériver à bon droit du drame satyrique, et qu'en tant que poème satirique, elle peut transmettre son étymologie à son successeur non dramatique. Mais d'autre part, sa dimension proprement satyrique disparaît totalement au profit d'une lecture synchronique qui définit la satire par sa visée agonistique, donnée comme son essence (son « principal caractère »). La comédie ancienne absorbe ainsi les pièces satyriques, et le « drame satirique », dont l'histoire se confond avec la sienne, évolue ensuite en une forme écrite et non dramatique. Le théâtre d'Aristophane est ainsi devenu l'origine de la satire.

b) Aristophane et les territoires de la satire à la fin du XVIIIe siècle

Ces reconfigurations historiques se résument finalement à des reconstitutions *a posteriori* dont l'enjeu consiste à justifier une théorie unifiante incluant la satire dramatique, quitte à minimiser la spécificité générique de cette dernière forme. C'est probablement l'article « satire » des *Éléments de littérature française*[284] de Marmontel qui donne la version la plus synthétique de cette théorie, telle que la fin du XVIIIe siècle l'a fixée. Or c'est aussi dans ce texte que le rôle fondamental de la lecture d'Aristophane dans l'ambiguïté générique de la satire se trouve le mieux illustré. À partir d'un postulat thématique classique, posant un objet général, la « peinture du vice ou du ridicule[285] », Marmontel tente une typologie exhaustive, qui combine une démarche architextuelle déductive et un repérage des formes effectives. La démarche déductive fait intervenir trois couples dichotomiques, portant respectivement sur le mode d'énonciation (dramatique ou non dramatique), le champ thématique, et l'extension du référent satiriques. La première dichotomie, la plus formelle, intervient dès la définition générale, signe de la reconnaissance de la satire dramatique : la satire est la « peinture du vice ou du ridicule, en simple discours, ou en action[286] ». Deux espèces de satire doivent être alors distinguées, la satire politique et satire morale, l'une

---

[283] *Ibid.*
[284] Nous choisissons cette version de préférence à la préoriginale du *Supplément* à l'*Encyclopédie* pour la graphie moderne du mot, qui ne laisse pas d'ambiguïté sur la dimension synchronique de la réflexion. La normalisation orthographique est d'ailleurs la seule modification notable.
[285] Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, article « satire ». Cité d'après les *Œuvres* de Marmontel, 7 vol., Paris, Belin, 1819-1820, t. V, 1820, p. 138.
[286] *Ibid.*

et l'autre pouvant être « ou générale, ou personnelle[287] ». À ce stade, huit possibilités sont donc virtuellement offertes, satire discursive politique personnelle, politique générale, morale générale, morale personnelle ; satire en action politique personnelle, politique générale, morale générale, morale personnelle.

Mode	Discours		Action	
Thématique / *Référents*	*personnelle*	*générale*	*personnelle*	*générale*
Politique	Forme 1	Forme 3	Forme 5	Forme 7
Morale	Forme 2	Forme 4	Forme 6	Forme 8

Or le corps de l'article et les exemples restreignent considérablement les formes actuelles, signe probable d'une tension entre la définition abstraite et l'horizon d'attente générique. Le déroulement de l'argumentation vaut d'être reconstitué. La satire politique est la première étudiée, qui « attaque les vices du gouvernement » ; justifiée, selon la théorie positive, dans un état démocratique, elle n'a été pratiquement en vigueur qu'à Athènes, qui « non-seulement […] avait permis à la comédie de censurer les mœurs publiques vaguement et en général, mais d'articuler en plein théâtre des faits répréhensibles, de nommer et de mettre en scène ceux qui en étaient accusés[288] ». C'est donc aussi une satire personnelle et une satire en action, exemplairement représentée par les *Chevaliers*. Marmontel ajoute que la satire politique est difficilement compatible avec un régime monarchique, et que, seule des nations modernes, l'Angleterre aurait pu la permettre sur son théâtre, mais a préféré « la petite guerre des papiers publics[289] ». Il en vient ensuite, passant à l'extension référentielle de la cible, à la satire personnelle, distinguée de la comédie dont le « caractère général est […] d'attaquer les vices et les ridicules, abstraction faite des personnes[290] » : or le seul exemple, à deux petites exceptions près, est celui d'Aristophane, donné en ce genre, on s'en souvient, comme « le premier des hommes […] sans contredit[291] », avec la réserve socratique qui s'impose et condamne définitivement le satiriste personnel au rôle infâme du bourreau, même si son combat est juste. La satire générale des mœurs, illustrée par Horace et Juvénal, « se rapproche de la comédie » mais s'en différencie par le mode d'énonciation (« Horace dit ce que fait l'avare ; Plaute et Molière chargent l'avare de nous apprendre ce qu'il fait[292] »). Quant à la satire de mœurs personnelle, elle n'est pas étudiée en tant que telle et ne transparaît que dans la condamnation des vaines attaques de Boileau

[287] *Ibid.*
[288] *Ibid.*
[289] *Ibid.*, p. 140.
[290] *Ibid.*
[291] *Ibid.*, p. 141.
[292] *Ibid.*

contre « quelques méchants écrivains[293] ». Le tableau déductif se remplit donc de la manière suivante :

Mode	Discours		Action	
Thématique / *Référents*	*personnelle*	*générale*	*personnelle*	*générale*
Politique	Papiers anglais ?	Papiers anglais ?	Aristophane	Ø
Morale	Ø (Boileau ?)	Horace, Juvénal	Aristophane ? Molière/Boileau, Palissot	Molière ?

Soit, pour ne garder que l'essentiel et en faisant des entrées thématiques des sous-espèces :

Mode	Discours		Action	
Référents / *Thématique*	*politique*	*morale*	*politique*	*morale*
Personnelle	Anglais ?	Ø	Aristophane	Ø
Générale	Anglais ?	Horace, Juvénal	Ø	Molière ?

Il résulte donc qu'Aristophane se retrouve le seul représentant reconnu de la satire politique – à une exception près – et de la satire en action (si l'on excepte une scène de Molière dictée par Boileau et un Aristophane moderne « sans aucun de ses talents[294] », dans lequel on reconnaît aisément Palissot), et qu'il est par ailleurs le seul exemple explicite de satire personnelle. Quant à Molière, il n'est pas, en dehors de la fameuse scène de l'abbé Cottin, explicitement donné comme un satiriste, mais comme un comique. On peut finalement résumer l'article par le tableau générique suivant :

Référents/ *Mode*	*Discours*	*Action*
Personnelle	Ø	Aristophane (politique)
Générale	Satire de mœurs	Comédie (mœurs)

Plusieurs remarques fondamentales s'imposent. Dans le rejet de la satire personnelle comme dans la valorisation de la satire politique athénienne, on retrouve les grands traits de la réception du siècle. Par ailleurs, les personnalités satiriques se résument déjà par antonomase, dès 1777, à Aristophane. Ce qui, conjugué à la quasi absence de satire personnelle discursive, pourrait justifier par avance la qualification, au siècle suivant, de certaines formes de satires personnelles discursives ou de satires discursives politiques

[293] *Ibid.*, p. 142.
[294] *Ibid.*, p. 141.

comme aristophanesques. De la même manière, la satire politique, tous modes confondus, se résume encore au dramaturge de la comédie ancienne, ce qui là encore est prémonitoire[295]. D'autre part, la comédie n'est à aucun moment qualifiée de satire : la catégorie de la satire en action n'a donc aucune justification structurale, sinon qu'elle permet de rendre raison des comédies d'Aristophane. Mais tout en opérant une reconnaissance générique, cette catégorie sert aussi à exclure l'œuvre du dramaturge du champ comique, et à séparer strictement comédie et satire.

Tout en effet conduit, dans la typologie déductive de Marmontel, à définir la comédie comme une espèce générale de satire morale. Or si la satire générale de mœurs est, en passant, donnée comme proche du genre comique, celui-ci n'est jamais explicitement donné comme satirique. Le présupposé de la hiérarchie des genres, qui met la comédie au-dessus de la satire, fût-elle générale, morale et d'Horace ne suffit pas à expliquer cette omission. Toute la visée argumentative de l'article consiste en effet, non dans un rapprochement, mais dans une opposition qui met aux prises la comédie avec la satire, et dont la finalité est d'exclure définitivement cette dernière du champ comique. L'argumentation est ici serrée, et met face à face deux modèles : Ménandre et Molière, poètes comiques d'un côté, Aristophane, poète satirique de l'autre. Si celui-ci a droit de cité dans une théorie de la satire, il est en revanche indésirable dans une théorie de la comédie. Or si l'argument initial, excluant les personnes du champ comique, reste lié à la condamnation éthique de la satire personnelle, les deux autres sont d'ordre poétique et esthétique, et synthétisent presque deux siècles de critique aristophanienne. Le premier, assez ambigu, concerne l'énonciation :

> Chaque ligne, dans Aristophane, est une insulte ou une allusion ; et ce n'est pas ainsi que doit invectiver la véritable comédie : elle met en scène et en situation le caractère qu'elle veut peindre, le fait agir comme il agirait, et lui fait parler son langage ; alors, c'est le vice personnifié, qui de lui même se rend méprisable et risible[296].

À l'autonomie du personnage comique, qui suppose une théorie des bienséances et du vraisemblable des caractères, s'oppose l'invective satirique qui, qu'elle soit directe ou indirecte, laisse transparaître une instance auctoriale. La satire théâtrale relèverait alors du modèle général de la communication satirique, lequel, pour la critique contemporaine, met en jeu trois actants : la cible, le destinataire et le satiriste[297]. La

[295] Alors que la ligne « générale » accueille des genres, on a gardé à dessein le seul nom d'Aristophane (Marmontel ne parle pas de « comédie ancienne ») pour la ligne « personnelle ». Ceci permet de bien comprendre en quoi la référence à Aristophane n'est pas seulement une référence intertextuelle, mais fonctionne comme une référence générique et pourquoi on pourra parler, au XIXe siècle, de genre et de formes aristophanesques (cf. *infra*, chapitre 3). Le tableau permet ainsi une déduction *a priori* de l'extension du qualificatif « aristophanesque » au siècle suivant : du passage à la satire discursive, par exemple, dès lors qu'elle serait personnelle et politique, voire purement personnelle ; mais aussi de la qualification d'aristophanesque de toute satire théâtrale mettant en jeu des personnalités, voire de toute satire politique, à la restriction près d'une certaine orientation idéologique.
[296] Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, *op. cit.*, p. 140.
[297] Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire*, *op. cit.*, p. 184.

comédie, impliquant l'effacement total du scripteur, déplacerait en quelque sorte l'instance satirisante pour la fondre avec la cible. L'argument, évidemment valable pour la satire discursive (« Horace dit ce que fait l'avare »), est beaucoup plus délicat en ce qui concerne les comédies d'Aristophane[298], et Marmontel est bien obligé de le reconnaître. L'opposition générique entre comique et satirique rebondit donc sur l'extension référentielle, « l'individualité ou la généralité du caractère[299] » exposé, et met à nouveau explicitement face à face la comédie et la satire personnelle :

> Traduire en ridicule un tel homme, Cléon, Lamachus, Démosthène, Euripide, ce n'est pas composer, c'est copier un caractère. La comédie invente, et la satire personnelle contrefait en exagérant : l'original de la comédie est le vice ; l'original de la satire personnelle est tel homme vicieux : tout homme atteint du même vice peut se reconnaître dans le tableau comique ; et dans le portrait satirique un seul homme se reconnaît : l'Avare de Molière ne ressemble précisément à aucun avare ; le Corroyeur d'Aristophane ne peut ressembler qu'à Cléon[300].

C'est très clairement à l'esthétique qu'il revient d'exclure les caractères individuels de la comédie. Une théorie de la ressemblance est appelée en renfort, analogie picturale à l'appui, supposant une homologie entre l'extension référentielle du modèle et celle de la reconnaissance du spectateur. Entre ces deux termes, l'opération créatrice est départie entre le paradigme comique valorisé de l'invention et de la composition, et le sous-modèle satirique de la copie et de la contrefaçon. Toute une théorie de la mimesis est donc en jeu, que recouvre la distinction entre portrait et tableau.

2. Les écueils mimétiques des portraits aristophaniens

a) La limitation référentielle de la comédie personnelle

Les distinctions esthétiques de Marmontel recouvrent en fait une série d'arguments théoriques qui, depuis le XVIIe siècle, assignent à la comédie le domaine du général et lui interdisent le particulier, réservé au genre rejeté de la satire dramatique personnelle. La critique esthétique qui vise alors la comédie ancienne concerne le caractère déterminé de son référent, qui la rend illisible hors de son contexte et, supposant une détermination symétrique du destinataire, contrevient au dogme de l'universalité poétique. Une page savoureuse et bientôt fort controversée[301] de La Harpe, à l'extrême

[298] Non pas que les intrusions d'auteur en soient absentes, à commencer par la parabase, qui construit une *persona* satirique et pourrait donner un appui de poids à l'argument de Marmontel. Mais, comme on le verra, la parabase est ignorée à l'époque et ne sera redécouverte qu'au XIXe siècle.
[299] Jean-François Marmontel, *op. cit.*, p. 141.
[300] *Ibid.*
[301] L'incompréhension assez obtuse de son auteur en ce qui concerne Aristophane et ses nombreuses erreurs d'érudition feront l'objet de vives critiques au XIXe siècle. Lemercier, en réponse au dialogue sur les *Chevaliers*, fera dialoguer un Athénien, puis Aristophane lui-même avec La Harpe (*Cours analytique de littérature générale*, 2 vol., Paris, Nepveu, 1817, t. 2, quinzième séance); Émile Egger lui répondra

fin du XVIIIe siècle, le démontre par l'exemple, en opposant Térence, lequel, en véritable comique comme Ménandre, « a peint l'homme », à Aristophane, qui « n'était qu'un satirique » et « n'a peint que des individus[302] ». La Harpe se « suppose » d'abord dans l'ancienne Rome, assistant à une pièce de Térence dont la première réplique lui permet immédiatement de reconnaître « un jeune homme bien amoureux[303] » qui monologue ses tourments. Il s'identifie ensuite à un Grec non athénien assistant à la représentation des *Chevaliers* :

> Je vois paraître deux esclaves, et j'entends dire : Ah ! voilà Démosthène, voilà Nicias. – Que dites-vous donc ? Ce sont deux esclaves ; ils en ont l'habit, et Démosthène et Nicias sont deux de vos généraux, de braves gens dont j'ai beaucoup entendu parler. – Oui, mais voyez ces masques : c'est la figure de Nicias et de Démosthène. – Mais pourquoi ces figures de généraux d'armée avec ces habits d'esclaves ? – C'est une allégorie. Vous allez voir. – Ah ! fort bien ; mais j'étais venu pour voir une comédie, et je ne croyais pas avoir à deviner des énigmes[304].

L'étonnement et l'incompréhension du malheureux spectateur – double transparent du lecteur moderne, c'est-à-dire de La Harpe lui-même – ne cesse de croître devant cette « suite de farces grotesques, où tout le monde paraît entendre finesse, et qui sont pour [lui] un mystère impénétrable[305] », tant que son interlocuteur ne les a pas décodées pour lui :

> J'écoute pourtant jusqu'à la fin, et toujours sans rien comprendre. Tout est aussi obscur, aussi indéchiffrable pour moi que le commencement[306].

« Singulier spectacle[307] » ! La fable narrée par le spectateur étranger est en effet littéralement incompréhensible sans la compétence propre au spectateur athénien, elle se présente comme un « emblème[308] », nécessitant une explicitation, à laquelle le voisin se prêtera volontiers. Or l'exégèse renvoie à des personnages et à un contexte singuliers :

> Mais vous n'avez donc rien compris à la pièce ? – Pas grand'chose, et, sur tout ce que vous me dites, je vous avoue que je n'y ai pas trop de regret. – Vous avez perdu beaucoup. Elle est pleine de traits piquans : chaque mot fait allusion à quelque endroit de la vie de Cléon. […] – Oui, je conçois que cela puisse vous amuser. Vous savez votre Cléon par cœur […][309].

---

aussi par un autre dialogue (*L'Hellénisme en France, Leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises*, 2 vol., Paris, Didier, 1869, t. 2, 30e leçon).

[302] Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 16 vol., Paris, H. Agasse, 1798-1804, livre premier, chapitre 6, « De la comédie ancienne ». Cité d'après l'édition Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1825, 16 vol., t. 2, p. 6. La Harpe professa au Lycée de 1786 à 1788.

[303] *Ibidem.*, p. 7.

[304] *Ibid.*, p. 7-8.

[305] *Ibid.*, p. 10-11.

[306] *Ibid.*, p. 10.

[307] *Ibid.*, p. 11.

[308] *Ibid.*, p. 12.

[309] *Ibid.*, p. 14.

L'allégorie aristophanienne n'est pas généralisable, puisqu'elle renvoie à un référent contingent, que l'implicitation de l'allusion empêche de saisir dans le texte lui-même. La limitation référentielle ainsi dénoncée est redoublée par la déformation satirique de la cible. Or cette limitation ne peut renvoyer qu'à une autre singularité, celle du satiriste. La comédie *personnelle* s'envisage à partir de motifs individuels, et l'on retrouve le lieu commun des haines d'Aristophane, qui étonnent le spectateur étranger :

> Mais que lui a fait Euripide ? – C'est un disciple d'Anaxagore, un ami de Socrate ; et Aristophane les hait également tous les trois, parce qu'ils méprisent ses comédies, qu'ils n'y viennent jamais, et disent tout haut que ce sont des farces scandaleuses[310].

La Harpe ne fait ici que reprendre une paraphrase courante d'Élien. Loin d'être anecdotiques, les griefs personnels de l'auteur constituent la première explication globale que donne le spectateur athénien :

> Alors je prie mon voisin […] de m'expliquer charitablement ce que signifie ce singulier spectacle, où je n'ai pas trouvé le mot pour rire. – Rien n'est plus simple […]. L'auteur de la pièce est ennemi mortel de Cléon, qui lui a contesté les droits de bourgeoisie, et qui n'avait pas grand tort ; car on ne sait au juste de quel pays est Aristophane. Il a eu beaucoup de peine à s'en tirer, et s'est bien promis de prendre sa revanche, en se servant de ses armes ordinaires, c'est-à-dire en mettant Cléon sur la scène, comme il y a déjà mis Socrate[311].

Si formellement la pièce se lit comme un emblème à déchiffrer, à un niveau plus général le spectacle n'est qu'une revanche individuelle, une affaire personnelle entre le satiriste et sa cible. Tel est le sens véritable de l'affaire du masque de Cléon :

> Oh ! c'est un brave citoyen, que cet Aristophane. Savez-vous que c'est lui qui a joué sous le masque de Cléon ? […] comme aucun comédien n'a osé se charger du rôle de Cléon, ni s'attirer un ennemi si puissant, il a pris le parti de jouer lui-même. Ne conviendrez-vous pas que c'est là ce qui s'appelle aimer sa patrie ? – C'est au moins haïr beaucoup Cléon[312].

La lecture patriotique du courage d'Aristophane, pour le spectateur étranger, n'est pas de mise ; l'enjeu du spectacle ne saurait résider dans des valeurs universelles dont le poète serait le porte-parole. Le spectacle part de motivations individuelles et s'attaque à un individu. La « méchanceté » du poète est donc l'équivalent éthique, au plan du projet du scripteur, de la singularité du référent du spectacle, et c'est ce que traduit symboliquement la fusion des figures du satiriste et du satirisé que constitue la présence

[310] *Ibid.*, p. 13.
[311] *Ibid.*, p. 11. L'Athénien de La Harpe a quelques difficultés avec la chronologie. *Les Cavaliers* (425 av. J- C.) précédèrent *Les Nuées* d'un an.
[312] *Ibid.*, p. 12-13.

de l'auteur sous le masque de sa victime[313]. Quant au caractère cryptique de la fable, il renvoie à la singularité des destinataires :

> Mais que m'importe, à moi, tout le mal qu'on dit de Cléon ? Et pourquoi voulez-vous que je me mette l'esprit à la torture pour comprendre les sarcasmes énigmatiques de votre Aristophane ! – Mais aussi ce n'est pas pour vous qu'il a écrit. À qui voulez-vous donc qu'un poëte dramatique cherche à plaire, si ce n'est à ses juges naturels, à ses concitoyens ? – Mais quand il ferait en sorte de plaire à d'autres […] peut-être n'en vaudrait-il que mieux.[314]

La lecture de La Harpe, qui fait fonctionner de manière restrictive la triade actantielle du mode satirique, dont les trois termes, cible, destinataire et satiriste, sont envisagés sous l'angle du particulier, constitue finalement la définition la plus englobante de la « comédie personnelle » d'Aristophane. L'écueil principal qu'elle rencontre tient ainsi à la contingence de son référent, « dont l'à-propos et l'intérêt [tiennent] au moment[315] », et qui mobilise pour le destinataire une compétence encyclopédique forcément limitée dans le temps. Ainsi, « pour saisir l'esprit d'Aristophane, il faudrait avoir dans sa mémoire tous les faits, tous les détails de l'histoire de son temps ; et connaître les principaux personnages d'Athènes, comme nous connaissons ceux de nos jours[316]. » C'est ici que l'on retrouve la comparaison du portrait qui caractérisait, pour Marmontel, la satire :

> Regarderai-je longtemps le portrait d'un homme que je n'ai jamais connu, d'un homme mort il y a cent ans […] ? Non, assurément ; mais une peinture où je verrai des caractères, des situations, de l'âme, aura toujours de quoi m'attacher, quand même je n'aurais jamais connu un seul des personnages. Voilà le principe des beaux-arts[317].

C'est donc bien à un dogme esthétique que renvoie l'analogie picturale, qui oppose ici le portrait non plus au tableau, mais à la peinture. Cette analogie s'inscrit dans la tradition critique bien connue qui, depuis d'Aubignac, pratique une théorie globale de l'imitation fondée sur des homologies entre la hiérarchie des genres littéraires et celle des beaux-arts, selon le principe horatien de l'*ut pictura poesis*[318]. La relative dévalorisation du portrait dans la hiérarchie picturale explique ainsi son utilisation analogique pour désigner la satire, mais aussi la volonté de renvoyer la comédie au modèle plus valorisé du tableau ou de la peinture. Le recours à l'analogie picturale

---

[313] Significativement, La Harpe semble oublier que, selon la légende, pourtant bien connue au XVIIIe siècle (cf. par ex. le *Discours* de Coyer, *op. cit.*, p. 63), Aristophane aurait joué Cléon sans masque. Le texte des *Cavaliers* (v. 230-232) affirme que, sous l'effet de la peur, aucun fabriquant de masques n'osa rendre le Paphlagonien ressemblant (à Cléon). L'auteur du premier argument, le scholiaste, les biographes antiques ajoutent tous qu'Aristophane se chargea lui-même du rôle, après s'être barbouillé le visage de lie.

[314] Jean-François de La Harpe, *op. cit.*, p. 14.

[315] *Ibid.*, p. 6.

[316] *Ibid.*, p. 5.

[317] *Ibid.*, p. 6-7.

[318] Sur l'application de cette homologie à l'art dramatique, cf. la thèse d'Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

permet ainsi de saisir au mieux les enjeux proprement mimétiques impliqués par la comédie aristophanienne.

b) Portrait ou peinture : les enjeux d'une métaphore

> Le principal personnage d'une comédie doit […] représenter un grand nombre d'hommes. Si, par hasard, on lui donnait une physionomie particulière, qu'il n'y eût dans la société qu'un seul individu qui lui ressemblât, la comédie retournerait à son enfance, et dégénérerait en satire.
>
> Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel*, 1757.

La première opposition que recouvre la distinction entre tableau (ou la peinture) et le portrait concerne, comme on l'a compris, l'extension référentielle. L'abbé Coyer la met encore en œuvre à propos des *Philosophes*. Selon lui, Molière avait cette supériorité sur Palissot qu'il « avoit généralisé les traits » de ses modèles concrets « pour faire un grand tableau » : « Il savoit trop les régles de son Art pour s'amuser à peindre des Particuliers ; petits portraits de famille qui ne passent point à la postérité[319]. » Le portrait se définirait donc par sa fonction mnémonique privée et éphémère, par opposition à la fonction artistique publique et durable du tableau. Cette limitation fonctionnelle, reconnue par la théorie des beaux-arts, explique sans doute la place du portrait dans la hiérarchie classique des genres picturaux, après la peinture d'histoire et la peinture de genre, c'est-à-dire en dernière position dans les genres centrés sur des personnages[320]. Elle suppose une équivalence entre la notoriété du modèle et l'intérêt du spectateur, équivalence dont l'abbé Dubos en donnait en 1733 une formulation générale :

> […] un sujet peut être interessant en deux manieres. En premier lieu il est interessant de lui-même, et parce que ses circonstances sont telles qu'elles doivent toucher les hommes en general. En second lieu il est interessant par rapport à certaines personnes seulement, c'est-à-dire que tel sujet qui n'est capable que de s'attirer une attention mediocre du commun des hommes, s'attire cependant une attention très-serieuse de la part de certaines personnes. Par exemple, un portrait est un tableau assez indifferent pour ceux qui ne connoissent pas la personne qu'il répresente ; mais ce portrait est un tableau précieux pour ceux qui aiment la personne dont il est le portrait[321].

On reconnaît ici le « principe des beaux-arts » auquel se référera La Harpe. Mais l'opposition entre portrait et peinture se double chez ce dernier d'une autre distinction,

---

[319] [Gabriel-François Coyer], *Discours sur la satyre contre les Philosophes*, *op. cit.* , p. 12-13.

[320] Les trois genres suivants, dans l'ordre descendant de la hiérarchie, sont la peinture animalière, le paysage et la nature morte.

[321] Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Mariette, 1733, p. 72-73.

qui instaure une analogie explicite entre spectacle et représentation picturale et met en jeu rien moins que leur statut mimétique. Le portrait, représenté par Aristophane, renvoie pour La Harpe au mime, la peinture, inaugurée par Térence, au comédien :

> Il y a entre eux [Aristophane et Térence] la même différence qu'entre un mime et un comédien, entre celui qui ne sait que contrefaire, et celui qui a le talent d'imiter. Et quelle distance il y a entre ces deux arts ! Celui qui contrefait prend un masque ; il ne peut vous amuser qu'autant que vous connaissez le modèle ; encore ne vous amuse-t-il pas longtemps : celui qui sait imiter vous présente un tableau qui peut plaire toujours, parce que le modèle est la nature, et que tout le monde en est juge[322].

La supériorité du modèle « naturel » sur le modèle « réel » renvoie ici très classiquement à l'opposition entre vrai et vraisemblable et à la théorie de la belle nature, qui relève de l'abstraction universalisante[323]. Mais la distinction entre contrefaire et imiter éclaire de façon radicale le statut de la copie et de la contrefaçon auxquelles Marmontel associait les portraits satiriques aristophaniens. La dichotomie est ici poussée jusqu'à un apparent paradoxe, si l'on se place par exemple d'un point de vue platonicien. Car le mime, à ce compte, n'imite pas. La copie ne relève pas de la mimesis. En tant que portrait-copie, la satire dramatique personnelle se verrait donc exclue esthétiquement, comme non mimétique.

Ce paradoxe de la copie est constitutif de la théorie de l'imitation classique. *Les Beaux-arts réduits à un même principe* de l'abbé Batteux en donnent une version qui mêle dans une définition de la belle nature Platon, Aristote et une théorie du goût. L'imitation, fondement de l'art, s'y définit d'abord platoniquement comme *copie* d'une nature définie en termes pseudo-aristotéliciens :

> Imiter, c'est copier un modèle. Ce terme contient deux idées. 1 le prototype qui porte les traits qu'on veut imiter. 2 la copie qui les représente. La nature, c'est-à-dire tout ce qui est, ou que nous concevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modèle des arts[324].

Le premier des deux termes, le prototype, est borné par l'observation de la nature. Le deuxième, la copie, comporte une transposition dans un langage (pictural, verbal, etc.) qui implique la facticité des imitations, lesquelles ne sont que « des ressemblances qui ne sont point la nature, mais qui paroissent l'être[325] ». C'est cette définition néo-platonicienne de la copie comme simulacre qui fonde la vraisemblance : « la matière des beaux-arts n'est point le vrai, mais seulement le vrai-semblable[326]. » L'imitation, caractérisée par le caractère fictif de la forme, peut ainsi se penser en termes de

[322] Jean-François de La Harpe, *op. cit.*, p. 6.
[323] Sur cette question bien connue, cf. par exemple René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Hachette, 1927.
[324] Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 12.
[325] *Ibid.*, p. 14.
[326] *Ibidem.*

ressemblance avec le modèle, et par là-même semble relever de la copie. Mais, par un glissement qui interprète le vraisemblable, dans sa version aristotélicienne cette fois, qui l'oppose à la réalité historique, selon les critères de la théorie du goût, l'objet de l'imitation se voit soumis à une redéfinition qui garde intact le précepte de la ressemblance en faisant porter la valorisation esthétique sur le modèle. D'où le célèbre axiome selon lequel « le génie ne doit point imiter la nature telle qu'elle est[327] », qui exclut finalement la simple copie du domaine de l'art :

> […] si les arts sont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation sage et éclairée, qui ne la copie pas servilement ; mais qui choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles[328].

Ce qui va donc permettre de passer du portrait, entendu comme copie, à la peinture en tant qu'art d'imitation, c'est la *composition* du sujet par montage artificiel de traits réels. Batteux en donne comme exemple la célèbre anecdote de Zeuxis, que raconte Pline l'Ancien[329] :

> Que fit Zeuxis quand il voulut peindre une beauté parfaite ? Fit-il le portrait de quelque beauté particuliere, dont sa peinture fût l'histoire ? Non : il rassembla les traits séparés de plusieurs beautés existantes. Il se forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis : et cette idée fut le prototype, ou le modéle de son tableau, qui fut vraisemblable et poëtique dans sa totalité, et ne fut vrai et historique que dans ses parties prises séparément[330].

La définition de la comédie comme peinture participe du même principe. L'Abbé Batteux poursuit sa démonstration en mettant en strict parallèle avec Zeuxis la « peinture d'Alceste[331] » par Molière:

> Quand Moliere voulut peindre la misantropie [*sic*], il ne chercha point dans Paris un original, dont sa piéce fût une copie exacte : il n'eût fait qu'une histoire, qu'un portrait […]. Mais il recueillit tous les traits d'humeur noire qu'il pouvoit avoir remarqués dans les hommes : il y ajouta tout ce que l'effort de son génie put lui fournir dans le même genre ; et de tous ces traits rapprochés et assortis, il en figura un caractere unique, qui ne fut pas la représentation du vrai, mais celle du vraisemblable[332].

C'est donc finalement l'extension référentielle du type qui fait de la comédie une peinture, que ce soit des mœurs, des caractères ou des ridicules. La composition du personnage permet ainsi de passer du portrait-copie au portrait idéal[333], et de faire

---

[327] C'est le titre du 3e chapitre du premier livre, où est définie la « belle nature » (*Ibid.*, p. 24).
[328] *Ibid.*, p. 24.
[329] Pline, *Histoires naturelles*, livre 35, XXXVI.
[330] Charles Batteux, *op. cit.*, p. 24-25.
[331] *Ibidem*, p. 26.
[332] *Ibid.*, p. 25.
[333] À la « peinture d'Alceste » équivaut, dans le texte de Batteux, le « portrait d'un Harpagon idéal » (p. 16).

figurer la comédie à sa juste place dans la hiérarchie des genres dramatiques, par analogie avec celle des beaux-arts. Tel est le sens de la distinction suivante de Marmontel :

> La tragédie est un tableau d'histoire ; la comédie est un portrait : non le portrait d'un seul homme, comme la satyre, mais d'une espèce d'hommes répandus dans la société, dont les traits les plus marqués sont réunis dans une même figure[334].

Mais si le tableau ou, plus souvent, la peinture servent généralement de modèle analogique à la définition de la comédie[335], cette analogie ne renvoie pas uniquement à la composition du personnage, que la généralité du référent soit justifiée par sa nécessaire universalité, comme chez Dubos ou La Harpe, ou par un principe de perfection, comme chez Batteux. Elle peut aussi fonctionner aussi sur le plan de la construction formelle et désigner un autre défaut de composition. On retrouve ainsi chez d'Aubignac, à propos de l'ancienne et de la nouvelle comédie, l'opposition entre peinture et portrait envisagée non plus du seul point de vue de l'extension de leur référent, mais aussi de l'« art » et des règles. Les satires d'Aristophane, assimilées par l'auteur de la *Pratique du théâtre*, on s'en souvient, à « des libelles diffamatoires » contenant jusqu'aux « portraits visibles de ceux que le poëte entreprenoit », n'ont d'« autre conduitte que son caprice et sa hayne », et ne sauraient donc être considérées comme « des ouvrages d'esprit reduits sous un genre de poësie raisonnable et reglée par art[336] ». Les portraits aristophaniens ressortiraient ainsi à la poétique aberrante et purement singulière du « caprice ». À l'opposé la comédie nouvelle de Ménandre, cantonnée dans les sujets fictifs, est tout à la fois un art régulier *et* une peinture, c'est-à-dire une imitation :

> De sorte que la comedie n'estant plus qu'une production de l'esprit, receut des regles sur le modelle de la tragedie, et devint la peinture et l'imitation des actions de la vie commune[337].

On sait que le motif de la peinture est central dans le discours normatif de la *Pratique du théâtre*. Le modèle pictural y revient régulièrement comme pivot d'une argumentation analogique, prenant au pied de la lettre le principe de l'*ut pictura poesis*. C'est lui qui fonde en particulier les prescriptions dramaturgiques de l'unité de lieu et

---

[334] Jean-François Marmontel, *Poétique françoise*, Paris, Lesclapart, 1763, chapitre 15, « De la comédie », p. 372. Il s'agit en fait d'un article paru en 1753 dans le troisième tome de l'*Encyclopédie*.

[335] L'analogie s'affirme particulièrement au XVIIIe siècle, avec le développement de la comédie de mœurs. Voltaire définit « la bonne comédie » comme « la peinture parlante des ridicules d'une nation » (*Lettres philosophiques*, Amsterdam, Lucas [Rouen, Jore], 1734, Lettre 19 ; cité d'après l'édition Gallimard, « Folio », 1986, p. 133). On trouve une définition semblable (« la comédie est la peinture des mœurs ») sous la plume de Restif de la Bretonne (*La Paysanne pervertie*, *ou Les Dangers de la ville*, La Haie, Paris, Vve Duchesne, 1784, p. 296). Le terme de portrait est aussi utilisé à propos de la comédie de caractère, par exemple par Boileau (*Art poétique*, chant III, *op. cit.*, v. 355-358, p. 249), mais il ne désigne pas la représentation d'un individu singulier ; il renvoie au motif moliéresque du « miroir public » qui ne frappe « les personnes que par réflexion » (*La Critique de l'École des Femmes*, 1663, sc. 6).

[336] François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 47.

[337] *Ibid.*

de l'unité d'action. Or une des constantes de la réception de la comédie aristophanienne, qui perdurera jusqu'au début du XXe siècle[338], réside précisément dans l'impossibilité d'y décrire une construction dramatique cohérente, autrement dit une intrigue. Dans une véhémente critique contre madame Dacier, Houdar de la Motte soutient, avec toute son époque, qu'« on ne doit point donner Aristophane comme le modele de la comédie, mais seulement comme une preuve historique de l'état encore informe où elle étoit chez les grecs[339] ». D'Aubignac reproche à l'auteur antique de s'être « entierement abandonné aux desordres de la vieille et moyenne comédie[340] » ; le père Rapin lui fait grief de n'être « point exact dans l'ordonnance de ses fables[341] ». Même Fontenelle, qui trouve par ailleurs Aristophane « plaisant » et porte sur lui un jugement dénué d'*a priori*, note que la plupart de ses pièces sont « sans art », qu'« elles n'ont ni nœud ni dénouement », et que leur auteur « ne connoissoit point ce que nous appelons intrigue » : « La Comédie, explique Fontenelle, étoit alors bien imparfaite[342]. » Comme l'écrit La Harpe, « il ne faut pas s'imaginer qu'il soit question de plan, d'action, d'intrigue, d'intérêt, d'ordonnance dramatique, d'aucune des bienséances théâtrales ; de situation ou de caractères comiques : rien de tout cela[343]. » Raoul-Rochette, dans la dernière édition du *Théâtre des Grecs*, n'est pas plus indulgent, en 1820, pour l'art de ces « comédies si célèbres » :

> Toute la science de ce poète se réduit à présenter successivement des tableaux qui ne tiennent que par un fil négligemment tissu à l'action principale. Du reste, aucun soin des vraisemblances théâtrales ; aucun respect des convenances dramatiques. Le lieu de la scène change perpétuellement, ainsi que le caractère de la fable[344].

Henri Becque ne fera qu'ajouter, à la toute fin du XIXe siècle, le point de vue autorisé du professionnel, à une longue tradition de critique de l'absence de structure dramatique :

> […] une pièce de théâtre se reconnaît surtout à ceci, qu'elle est une composition qui a un commencement, un milieu et une fin.
> Eh bien, cette composition, c'est justement ce qui manque à Aristophane. Des scènes, des saynètes, des dialogues, si spirituels qu'ils soient […], ne constituent pas une comédie[345].

---

[338] Cf. *infra*, chapitres II et V. Le XIXe siècle repèrera un embryon de composition, de type rhétorique, dans la comédie aristophanienne ; il faut attendre le début du XXe pour voir proposer une structure typique de la comédie ancienne.
[339] Antoine Houdar de la Motte, *Réflexions sur la critique*, Paris, Du Puis, 1715, cité d'après l'édition Paris, Du Puis, 1716, p. 90.
[340] François Hédelin, abbé d'Aubignac, *op. cit.*, p. 57.
[341] René Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes*, Paris, F. Muguet, 1674, p. 211.
[342] Fontenelle, *Remarques sur quelques comédies d'Aristophane, sur le théâtre grec, etc.*, *Œuvres* de Monsieur de Fontenelle […], nouvelle édition, 10 vol, tome IX, Paris, Brunet, 1758, p. 416.
[343] Jean-François de La Harpe, *op. cit.*, p. 131.
[344] [Désiré-Raoul, dit] Raoul-Rochette dit, « Observations nouvelles sur l'origine de la tragédie et de la comédie grecques », *Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, t. 1, 1820, p. 296.
[345] Henri Becque, « Aristophane : *Plutus* », *in Œuvres complètes*, 7 vol., Paris, Grès et Cie, 1924-26, t. VII, p. 90-91.

Témoignage indirect de la continuité entre la *Poétique* d'Aristote et le modèle omniprésent de la pièce bien faite[346], ce jugement résume bien l'impression dominante longtemps causée par la non-conformité de la comédie ancienne au canon dramatique aristotélicien, non-conformité qu'achève de marquer Jules Janin, en faisant du « hasard […] le fabricateur de cette œuvre sans nom[347] ». Face à la logique narrative de la mise en intrigue, la comédie aristophanienne n'offre donc qu'une structure épisodique sans autre lien qu'une succession apparemment aléatoire. Or celle-ci peut précisément se lire comme une succession de portraits. C'est très exactement l'argument avancé par Palissot et ses défenseurs, pour répondre au reproche de l'absence d'intrigue dans les *Philosophes*. Ainsi La Marche-Courmont :

> Les Nuées n'ont aucune intrigue. Les Grecs pensaient sans doute avec raison que l'intrigue n'est point essentielle dans une Piéce de caractère […].[…] il suffit dans une Piéce de caractère que les scènes soient amenées & dessinées. On ne demande dans ces sortes de Piéces que des tableaux vrais & peints avec goût ; elles n'ont besoin, ni de nœuds, ni de dénouemens frappans […][348].

Palissot, dans l'*Examen* des *Philosophes*, dit à peu près la même chose :

> Ce grand Poëte s'occupait faiblement de sa Fable […]. Ce qu'il regardait comme important, & ce qui est véritablement le plus grand mérite de la Comédie, c'était de peindre ses caractères avec assez de vérité, pour que la charge théâtrale, dont il abusait quelquefois, ne pût en altérer la ressemblance[349].

Quoiqu'il soit ici question de tableaux et de charges, et non littéralement de portraits, le modèle pictural qui remplace l'intrigue s'oppose bien à celui de la peinture tel que l'entendait d'Aubignac, dans la mesure où il fait primer l'*ethos* sur le *mythos*. Une des analogies entre la peinture et l'art dramatique dans l'esthétique classique repose en effet sur l'intégration logique des motifs narratifs. Celle-ci consiste, pour la peinture, dans l'intelligibilité du point de vue perspectif (appelé précisément, à la suite d'Alberti, *istoria*[350]), et, pour le théâtre, dans la liaison causale des incidents. Si bien que d'Aubignac peut établir analogiquement la nécessaire unité de l'action principale et la subordination logique des actions secondaires par un strict parallèle avec la peinture[351],

---

[346] L'exigence d'une action formant un tout, avec un commencement, un milieu et une fin est formulée au chapitre VII (50b23-34) et au chapitre XXIII (18-21) de la *Poétique*.

[347] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, 6 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1853-1858, t. 2, 1853, p. 326. Aristote (*Poétique*, VII, 50b32-34) récuse précisément l'intervention du hasard (ὁπόθεν ἔτυχεν) dans le choix d'un commencement ou d'une fin.

[348] Ignace de La Marche-Courmont, *Réponse aux différens écrits publiés contre la comédie des Philosophes*, *op. cit.*, p. 58-60.

[349] Charles Palissot de Montenoy, *Examen* (1763) des *Philosophes*, *op. cit.*, 1779, tome second, p. 264-266.

[350] Alberti, *De pictura*, 1435, 30 et 35 (*De la peinture*, préface, traduction et notes par Jean-Louis Scheffer, introduction par S. Deswart-Rosa, Paris, Macula, 1992). Sur cette question, cf. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 152-158.

[351] François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.* Livre 2, chapitre 3, p. 83-88. Les deux termes de l'analogie, peinture et théâtre, sont déployés symétriquement dans une véritable fusion

et que réciproquement Le Brun peut décrire *La Manne dans le désert* de Poussin selon la grille dramatique de l'exposition, du nœud et du dénouement[352]. Or, si cette analogie fonctionne surtout à propos de la tragédie, mise en parallèle avec la peinture d'histoire, dont le modèle ne renvoie pas au genre comique, souvent davantage défini par la vraisemblance des caractères que par celle de l'action, il n'en demeure pas moins que les préceptes de composition tragique restent valables pour la comédie, témoin par exemple Boileau :

> Que son nœud bien formé se dénoue aisément ;
> Que l'action, marchant où la raison la guide
> Ne se perde jamais dans une scène vide […][353].

La nature de l'action comique, « plus familière que celle de la tragédie[354] » supposerait même pour la comédie, à en croire Marmontel, une observance encore plus stricte des règles fondatrices de la vraisemblance. La composition comique implique donc « unité », « simplicité dans le tissu de l'intrigue », « art de cacher l'art même dans l'enchaînement des situations[355] ».

Ainsi que le révèle le contre-modèle de la peinture, l'esthétique du portrait satirique que représente classiquement Aristophane contrevient donc à une double règle de composition. Par l'irrégularité de la fable, dont l'intrigue relève de la fragmentation propre à la satire[356], elle échappe au modèle dramatique ; par la réalité, contingente et singulière, de ses personnages-cibles, elle participe du modèle dévalorisé de la copie et devient un mime non mimétique, exclu du domaine de l'imitation. *Mimesis* peut alors se traduire, selon une proposition relayée par Genette, par « fiction[357] ».

3. L'autonomie de la fiction ou Aristote revisité

Les arguments justifiant la distinction entre imitation et copie aboutissent en effet à l'affirmation d'une nécessaire autonomie de la fiction comique. C'est finalement tout le processus de référentialité satirique que rejette dans la comédie ancienne la critique

---

lexicale, le peintre cherchant par exemple à « faire un tableau de quelque histoire » en donnant « l'image de quelque action » (p. 83), le dramaturge choisissant en écho un « point d'histoire éclatant […] dans lequel il puisse comprendre le reste comme en abrégé, et par la représentation d'une seule partie faire tout repasser adroitement devant les yeux du spectateur » (p. 84). Le tableau qui sert d'exemple est un sujet de tragédie, « l'histoire d'Iphigénie ».

[352] Cf. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture*, XVe-XVIIIe siècles, trad. et mis à jour par Maurice Brock, [Paris], Macula, 1991, p. 64-66. L'abbé Dubos donne un très bon résumé de cette lecture théâtrale de la peinture, comprise en termes d'unité d'action, dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (*op. cit.*, p. 267).

[353] Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant III, *op. cit.*, v. 406-408, p. 250.

[354] Jean-François Marmontel, *Poétique françoise*, *op. cit.*, p. 376.

[355] *Ibid.*, p. 377.

[356] Sur le caractère fragmentaire et la structure épisodique de l'intrigue satirique, cf. Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire*, *op. cit.*, p. 231-240.

[357] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, p. 17.

classique et néo-classique. Le modèle du tableau ou de la peinture qui définit analogiquement la comédie renvoie à l'exclusion de tout référent extra-théâtral déterminé. La présence massive du réel dans la comédie aristophanienne contrevient à l'essence même de la fiction dramatique, dont l'univers se comprend, du point de vue de la théorie classique, comme autonome, fermé et complet, bref, indépendant de l'univers déterminé des spectateurs. Retrouvée dans la généalogie historique de la comédie, qui lui donne une forme légale, cette affirmation de la nécessaire autonomie de la fiction comique reçoit aussi le parrainage suprême d'Aristote, dont l'exégèse et les traductions corroborent la distinction radicale entre comédie et satire.

a) Les lois de la fiction comique

Si l'universalisme classique explique cette méfiance envers le contingent et le transitoire, le refus des portraits touche plus profondément à la sauvegarde du statut même de la comédie comme œuvre. Comble de la référentialité satirique, les personnalités aristophaniennes, en ce qu'elles touchent à la qualité fictive même des personnages déniée jusque dans leurs *noms*, transgressent le contrat fictionnel en opérant un effet de métalepse. La perturbation radicale que subit alors l'énonciation théâtrale, troublant l'homogénéité de l'univers purement vraisemblable de la comédie, met en péril l'illusion qui la maintient comme monde imité. Tel est le sens profond de l'obsession avec laquelle un d'Aubignac insiste sur la nécessaire séparation de la fiction et de la représentation, dans le premier livre de *La Pratique du théâtre*.

Le précepte infrangible que d'Aubignac veut démontrer, avec son radicalisme coutumier, dans le chapitre sept, est en effet « qu'il ne faut jamais méler ensemble ce qui concerne la representation d'un poëme avec l'action véritable de l'histoire representée[358] ». C'est tout d'abord la coupure entre fiction et performance théâtrales que vise cette défense. La « verité de l'action theatrale » désigne en effet « l'histoire du poëme dramatique, entant [*sic*] qu'elle est considerée comme veritable, et que toutes les choses qui s'y passent sont regardées comme estant veritablement arrivées, ou ayant deu arriver[359] ». L'histoire de Cinna, considérée selon la vraisemblance, constitue ainsi la vérité de l'action de la tragédie de Corneille, tandis que les décors, la qualité du jeu de Floridor, etc., relèvent de la représentation. Le mélange des deux dimensions consisterait par exemple dans le fait que Floridor, jouant Cinna, fasse référence à ses propres affaires, ou qu'« en recitant la harangue de Cinna aux conjurez, il adressast sa parole et ses réflexions aux parisiens qui l'écoutent[360] ». Mais progressivement, la « représentation » se met à inclure son destinataire et à désigner par extension l'univers des spectateurs : un Floridor mêlant représentation et vérité de l'action ferait ainsi, « en

[358] François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 45.
[359] *Ibid.*, p. 43.
[360] *Ibid.*, p. 45.

examinant la hayne et la fierté d'Émilie, […] quelque rapport avec la douceur de nos dames[361] ». La méprise énonciative tourne donc à la confusion anachronique des mondes, et l'on « ne souffriroit pas » que l'acteur « confondist la ville de Rome avec celle de Paris, des actions si éloignées avec nos advantures presentes[362] ». Mais ce n'est pas tant le respect de la distance historique qui est en cause, que l'imperméabilité de la frontière entre les univers de la fable et de la représentation. Car le pire exemple de confusion, selon d'Aubignac, est précisément la comédie ancienne :

> En ce temps la representation étoit fort meslée avec la verité de l'action, elles estoient presque une mesme chose : car ce qu'on disoit contre le Socrate representé, s'addressoit au Socrate veritable, qui estoit présent. Il ne faut que lire les premieres comedies d'Aristophane, et vous verrez qu'il confond les interests des acteurs avec ceux des spectateurs, mesme l'histoire representée avec les affaires publiques, qu'il fonde les railleries de son theatre sur la vie de ceux qu'il veut dechirer[363].

L'exemple des *Nuées* est emblématique. Le « Socrate véritable » est celui qui est dans les gradins, non celui qui est représenté. Jouée devant le « véritable » Socrate et adressée à lui, l'« action véritable » ne peut plus passer que pour imposture. La fiction dramatique ne peut plus se donner pour vérité à partir du moment où elle fait face à son modèle. Tout le processus mimétique fondé sur la vraisemblance s'écroule. Dans les personnalités de la comédie ancienne, la salle fait irruption sur la scène et toute frontière est abolie entre l'univers de la fable et celui de ses destinataires.

L'avènement de la nouvelle comédie n'intervient donc qu'une fois les poètes réduits « à la necessité d'inventer non seulement les noms, mais aussi les avantures de leur theatre[364] » ; ce nouvel âge de l'invention voit l'instauration d'une coupure principielle entre le monde de la diégèse et celui des spectateurs :

> Alors la representation en fut entierement separée, et tout ce qui se faisoit sur le theatre, estoit considéré comme une histoire veritable, à laquelle ny la republique, ny les spectateurs n'avoient aucune part. On choisissoit des avantures que l'on supposoit estre arrivées dans des pays fort éloignés, avec lesquels la ville, où se faisoit la representation, n'avoit rien de commun. On prenoit un temps auquel les spectateurs n'avoient pû estre, les personnages ne prenoient aucun interest dans les affaires de ceux qui les venoient voir, ny dans la societé publique, et paroissoient agir seulement par la consideration des choses dont le theatre portoit l'image. Ainsi l'action theatrale et la representation n'estoient plus confondues, parce qu'elles n'avoient plus rien de commun[365].

Ce déplacement spatio-temporel romanesque de la comédie nouvelle, tel que d'Aubignac peut le retrouver chez un Térence, ne fait que pousser à l'extrême le rapport

[361] *Ibid.*
[362] *Ibid.*
[363] *Ibid.*, p. 46.
[364] *Ibid.*, p. 47.
[365] *Ibid.*, p. 47-48.

à la référence d'une fiction comique qui se veut la « peinture et imitation de la vie commune[366] ». La mimesis comique se fonde sur la séparation, et la visée référentielle de la satire, que la comédie personnelle d'Aristophane porte à son comble, porte avec elle la menace d'une transgression. Privée par définition de la distance historique qu'induit l'antériorité de la fable tragique, et qui distingue la Rome de Cinna du Paris de 1657, la comédie ne tient sa loi mimétique que de la stricte autonomie référentielle de sa fiction.

Or l'historiographie antique de la comédie grecque vient au secours de la théorie pour faire intervenir, dans la fondation de cette autonomie, un dispositif légal. On se souvient qu'un Frischlin, à la suite d'Horace et de nombreux grammairiens grecs, attribue à un décret athénien l'interdiction des attaques nominatives et le passage progressif, après l'intermède d'une moyenne comédie parodique, à la nouvelle comédie dont les personnages relèvent de la fiction. La critique classique opte précisément pour une autre interprétation de la moyenne comédie, qui en fait un avatar déguisé de l'ancienne. Si le traité de Platonios et les biographes anciens définissent en effet la comédie moyenne comme une parodie des Tragiques et d'Homère, en revanche, selon la version la plus répandue dans les textes grecs qui nous sont parvenus, cette forme intermédiaire continue de railler les personnalités officielles, sous une forme non plus nominative mais allusive et allégorique. C'est cette version que retient unanimement l'époque classique ; parallèlement, elle fait presque systématiquement référence à un second décret redoublant le premier en interdisant le recours à l'allusion. Or la tradition antique est muette, ou peu s'en faut, sur cette seconde interdiction visant les attaques « énigmatiques[367] ».

Le choix historique des critiques classiques vise en fait à établir une généalogie poétique de la comédie comme genre qui établisse progressivement son autonomie référentielle et lui attribue, grâce à des impositions légales qui fonctionnent comme des règles, un statut purement fictif. La première étape, celle de la comédie ancienne, se présente comme le degré zéro de la fiction : « tout, écrit Adrien Baillet, y étoit véritable & réel, tant les sujets que les personnes qui y étoient représentées par les noms & les qualités qui servoient à les faire connoître dans le monde », et les poètes « ne feignoient

[366] *Ibid.*, p. 46.

[367] On la trouve chez un scholiaste de Denys de Thrace (voir Fr. Dübner, *Scholia in Aristophanem*, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », IXb, p. XXI, 60-64). Les deux seuls textes référant à des décrets précis sont des scholies des *Acharniens* (v. 67) et des *Oiseaux* (v. 1297). Il semble en ressortir qu'un premier décret, de 440/439, aboli trois ans plus tard, interdit de ridiculiser sur scène, et que vers 415 le décret de Syracosios interdit aux Comiques de « jouer les gens nommément » (μὴ κωμῳδεῖσθαι ὀνομαστὶ τινά, *schol. Oiseaux*, v. 1297). La portée de ce dernier décret, longtemps très discutée, est généralement relativisée au XXe siècle. Cf. par exemple Maurice Croiset, *Histoire de la Littérature grecque*, troisième édition, t. III, 1913, p. 483-484 et 617-618, ou Jean-Claude Carrière, *Le Carnaval et la Politique*, *op. cit.*, p. 43-46.

rien[368] ». La comédie moyenne est une version mixte, dans lesquels ils « prenoient des sujets réels, c'est-à-dire, quelques faits véritablement arrivés & connus souvent du Public, mais les personnes étoient feintes, c'est-à-dire que les Auteurs véritables de ces faits étoient joués sous des personnages inventés[369] ». Les poètes de la nouvelle comédie, enfin, « feignoient toute choses[370] ». Les deux « révolutions[371] » sont donc généralement attribuées à des restrictions légales, la première interdisant les noms réels, la seconde y ajoutant les « actions » (d'Aubignac), les « sujets véritables » (Coyer), « les actions vraies ou connues » (La Harpe)[372]. Dans la version de Marmontel, qui correspond davantage au texte ancien qui y fait référence, le deuxième décret bannit « toute imitation personnelle », mais aboutit tout de même à borner la comédie « à la peinture générale des mœurs[373] ». Mais cette version s'explique aussi par une interprétation totalement satirique de la moyenne comédie, dans laquelle « la ressemblance des masques, des vêtemens, de l'action, désignerent si bien les personnages, qu'on les nommoit en les voyant[374] ». Ce qui permet de dire que « la comédie nouvelle cessa d'être une satyre[375] ».

De fait, la fondation de la nouvelle comédie obéit à trois critères équivalents, dont Ménandre devient l'emblème et qui définissent le genre comme imitation : autonomie de la fiction, disparition du caractère satirique, généralité. Or l'équivalence de ces trois termes n'a rien d'historique, et participe d'une reconstitution *a posteriori* sur la base d'une esthétique propre à l'âge classique. À bien lire les textes grecs, il n'est dit nulle part que la nouvelle comédie relève du général à l'exclusion des deux formes qui l'ont précédée, et encore moins qu'elle est la seule à relever de la mimesis poétique. Le *Tractatus Coislinianus*, continuation tardive et schématique de la *Poétique* consacrée à la comédie, la définit comme « imitation (*mimesis*) d'une action comique et dépourvue de grandeur[376] », et inclut l'ancienne comme la nouvelle comédies dans sa typologie. C'est en fait sur une interprétation orientée d'Aristote, confondant généralité et fiction et assimilant abusivement l'iambe à la satire, que se fonde la forclusion d'Aristophane.

---

[368] Adrien Baillet, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, *op. cit.*, t. III, s.v. « Aristophane », p. 130.
[369] *Ibid.*
[370] *Ibid.*
[371] Jean-François Marmontel, *Poétique françoise*, *op. cit.*, p. 380.
[372] D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, *op. cit.*, p. 47 ; Coyer, *Discours sur la Satyre contre les Philosophes*, *loc. cit.* ; La Harpe, *op. cit.*, t. 2, p. 2.
[373] Jean-François Marmontel, *op. cit.*, p. 386.
[374] *Ibid.*, p. 382
[375] *Ibid.*, p. 386.
[376] Fr. Dübner, *Scholia in Aristophanem*, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », Xd, p. XXVI (« Κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίου καὶ ἀμοίρου μεγέθους »). Sur ce texte, parfois considéré comme un résumé de la deuxième partie, perdue, de la *Poétique* d'Aristote, cf. Aristote, *Poetics I (with) the Tractatus Coislinianus* […], transl. with notes by Richard Janko, Indianapolis, Hackett, 1987. Cf. aussi la bibliographie d'Omert J. Schrier, *The 'Poetics' of Aristotle and the 'Tractatus Coislinianus' : a bibliography from about 900 till 1996*, Leiden, K. Brill, 1996.

b) Aristote, de l'iambe à la satire

Parmi les silences du Stagirite, qui, comme l'écrivait Rapin et comme on le déplore depuis longtemps, « n'a rien dit de la comédie[377] », celui qui entoure Aristophane pose des problèmes complexes. Le poète est cité dans la *Poétique*, en regard de Sophocle, comme représentant emblématique du mode dramatique de l'imitation appliquée à des objets bas[378]. Mais les rares passages qui permettent d'esquisser une théorie de la mimesis comique semblent, au moins à première vue, assez mal cadrer avec les caractéristiques de la comédie ancienne[379]. Cette incompatibilité apparente est particulièrement sensible en ce qui concerne la question de la référence. Le chapitre IX, qui traite du particulier, du général, du nécessaire et du vraisemblable, semble impliquer une définition de la comédie mettant à l'écart l'auteur des *Nuées* :

> Les poètes [comiques] construisent leur histoire à l'aide de faits vraisemblables, puis ils lui donnent pour support des noms pris au hasard, au lieu de composer leurs poèmes, comme les poètes iambiques, sur un individu particulier[380].

Un tel passage est-il applicable à la comédie aristophanienne ? Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot reviennent sur la question dans les notes de leur traduction, se demandant « dans quelle mesure Aristote considérait qu'Aristophane, qui s'en prenait dans ses comédies à Socrate, Cléon, Euripide, etc., ridiculisait en eux des types plutôt que des individus et s'élevait ainsi, malgré les apparences, au général[381] ». Résumons les pièces du dossier, en partant de la traduction moderne. La genèse de la comédie est d'abord liée, pour Aristote, à l'abandon du blâme et de l'invective. Homère, dans le *Margitès*, a « esquissé les traits principaux de la comédie en donnant forme dramatique non à un blâme [*psogon*] mais au comique [*geloion*][382] ». Les poètes comiques, après l'apparition de la comédie, sont donnés comme les successeurs des iambographes[383]. La véritable naissance de la comédie est due aux Siciliens Épicharme et Phormis, les premiers à avoir eu « l'idée de composer des histoires [*mythous poiein*][384] », et, à Athènes, à Cratès « qui le premier abandonna la forme de l'invective [*iambikès ideas*] et traita en s'élevant au général des sujets en forme d'histoire [*logous kai mythous*][385] ». Le genre

---

[377] René Rapin, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote* […], *op. cit.*, p. 203.
[378] Aristote, *Poétique*, III, 48a 27.
[379] Sur cette question largement et longtemps débattue, cf. pour des points de vues récents et opposés, Hellmut Flashar, « Aristoteles, Das Lachen und die Alte Komödie », *in* Siegfried Jäkel & Asko Timonen, *Laughter down the centuries*, vol. I, Turku, Turky Yliopisto, 1994, p. 59-70, et Malcolm Heath, « Aristotelian Comedy », *Classical Quaterly* 39, 1989, p. 344-354.
[380] Aristote, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, p. 65 (51b 12-15 : « συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ᾽ ἕκαστον ποιοῦσιν. »)
[381] *Ibid.*, p. 182 (note 4 du chapitre V, qui fait le point sur la comédie dans la *Poétique*).
[382] *Ibid.*, p. 45 (IV, 48b 36-38 : « τὸ τῆς κωμῳδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας »).
[383] *Ibid.*, 49a 3-4.
[384] *Ibid.*, p. 49 (V, 49b 5-6 : « τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις »).
[385] *Ibid.*, p. 49 (V, 49b 7-9 : « πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους »).

comique, si l'on résume, se fonde d'une part sur l'abandon de la forme iambique, et d'autre part sur la généralité et le *mythos*, ici traduit dans le sens de « mise en intrigue ». Cratès appartenant bien à la comédie ancienne, on pourrait à bon droit inclure Aristophane dans cette définition. C'est là qu'intervient le chapitre IX.

Dans ce chapitre, on le sait, Aristote met en place sa fameuse distinction entre la poésie et l'histoire (traduite par « chronique » chez Dupont-Roc et Lallot), attribuant pour domaine à l'une la réalité, à l'autre le vraisemblable : « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire[386] ». Cette opposition en entraîne une autre, selon laquelle « la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier », le particulier étant par exemple « ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé[387] ». C'est pourquoi la poésie « attribu[e] des noms aux personnages[388] ». Et c'est ici que l'on retrouve la comédie, qui est justement le meilleur exemple de recherche du vraisemblable et d'invention des noms. Mais cette imposition des noms n'est pas, à lire la suite du chapitre, la condition nécessaire de la poésie, puisque les tragiques « s'en tiennent aux noms d'hommes réellement attestés[389] ». La condition nécessaire est en fait le *mythos* (« il ressort clairement de tout cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres[390] »), fondement de la *mimesis*, et à supposer qu'on compose un poème sur des événements réellement arrivés, rien n'empêche qu'ils ne soient arrivés selon l'ordre du vraisemblable. On peut, au bout du compte, et moyennant une difficulté résiduelle à propos des « noms pris au hasard » de la comédie, attribuer par analogie une généralité mimétique aux comédies d'Aristophane en supposant une vraisemblance comique dont par ailleurs la *Poétique* ne parle pas.

La traduction française classique d'André Dacier, publiée en 1692[391], rend beaucoup plus difficile cette hypothèse, quoique paradoxalement son auteur, par ailleurs époux de la traductrice du *Plutus* et des *Nuées* et grand défenseur d'Aristophane[392], s'emploie délibérément dans ses notes à inclure, contre presque toute son époque, la comédie ancienne et les œuvres de l'auteur antique dans le giron de la généralité mimétique. Dacier, pour commencer, traduit généralement « *iambikos* » par « satyrique », et

---

[386] *Ibid.*, p. 65 (IX, 51a 36-38 : « οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον »).
[387] *Ibid.* (51b 6-7 ; 10-11 : « ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. […] τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί' Αλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν »).
[388] *Ibid.* (51b 10 : « ὀνόματα ἐπιτιθεμένη »).
[389] *Ibid.* (51b 15-16 : « τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται »).
[390] *Ibid.*, p. 67 (51b 27-28 : « δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων »).
[391] [André Dacier], *La Poétique d'Aristote*, traduite en français avec des remarques, Paris, Barbin, 1692. Il s'agit de la deuxième traduction française, la première, due à de Norville (Paris, T. Moette), fut publiée en 1671.
[392] Il évoque ainsi l'« extrême plaisir » avec lequel on lit ses pièces (p. 62), et affirme qu'avec elles, la comédie « passa presque tout d'un coup à sa dernière perfection » (p. 64).

toujours « *mythos* » par « sujet ». Ce qui peut faire du passage sur la comédie cité plus haut l'expression parfaite du dogme fictionnel comique classique, y compris dans son opposition avec la satire, et par voie de conséquence accréditer la mise au ban satirique d'Aristophane :

> […] les Poëtes comiques, après avoir dressé leur sujet [*mython*] sur la vraysemblance, imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plaît, & n'imitent pas les Poëtes satyriques [*oi iambopoioi*], qui ne s'attachent qu'aux choses particulieres[393].

La définition purement fictive de la comédie par Batteux, qui vient précisément, dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, après le rappel de la distinction aristotélicienne entre général et particulier, apparaît ainsi, à l'exception de la visée correctrice qui s'y exprime, comme une simple glose de ce début du neuvième chapitre :

> On définit la comédie : une action feinte, dans laquelle on représente le ridicule à dessein de le corriger. L'action tragique tient le plus souvent à quelque chose de vrai. Les noms, au moins, sont historiques ; mais dans la comédie, tout y est feint. Le poëte pose pour fondement la vraisemblance : cela suffit […][394].

Or Dacier, dans ses « remarques », défend bec et ongles une autre lecture du passage, à seule fin nous semble-t-il de réhabiliter Aristophane et une poétique comique qui ne soit pas purement fictive : « On pourrait croire, commente-t-il, qu'[Aristote] ne parle ni de la vieille Comedie, car elle inventait aussi peu ses sujets, que les noms des personnages ; ni de la moyenne, Car si elle inventoit les noms, elle n'inventait pas les sujets, & qu'il parle de la nouvelle Comedie, qui seule étoit en usage de son temps[395]. » À cette objection le traducteur répond en invoquant un deuxième sens du mot *mythos* et en glissant du sens diégétique du mot sujet à son sens structurel :

> […] je suis persuadé qu'il parle de la Comedie en general, car quoyque la vieille & la moyenne Comedie missent sur la Scene, les véritables avantures des principaux Citoyens, & que la vieille les produisit sous leur véritable nom, il ne laisse pas d'être toujours vray que le Poëte inventoit le plan & la disposition de son sujet […]. Quand Aristophane nomme ses Acteurs Socrate, Euripide, Cléon, Hyperbolus, Lamachos, qui sont tous de véritables noms, cela ne fait pas que le sujet de la pièce change de nature, c'est toûjours un sujet feint, quoiqu'il y ait quelque chose de vray, & toûjours une chose generale et universelle[396].

La remarque suivante insiste encore en précisant la différence entre les « faiseurs d'ïambes » que Dacier traduit par « poètes satyriques », et les « Poëtes comiques » : « Les uns & les autres sont mordans ; mais les Poëtes comiques s'attachent aux choses

[393] [André Dacier], *La Poétique d'Aristote*, traduite en français avec des remarques, *op. cit.*, p. 126.
[394] Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, *op. cit.*, p. 219.
[395] [André Dacier], *op. cit.*, p. 134.
[396] *Ibid.*

générales, & les satyriques aux choses particulières[397] ». La généralité comique est donc clairement distinguée de la particularité satirique que représentent les iambographes, à l'exemple d'Archiloque, qui, voulant « déchirer Lycambe », « se renferme uniquement dans ce que Lycambe a fait, ou suppose qu'il a fait, & n'a aucune autre veuë[398] ».

Le caractère paradoxal, à l'époque, d'une telle position se dégage nettement des « remarques » commentant les passages du chapitre V qui portent sur la contribution décisive d'Épicharme et de Cratès à la constitution de la comédie comme genre. Dacier, qui traduit globalement *poiein logous kai mythous* (« composer des sujets en forme d'histoire » dans la traduction moderne) par « former des sujets », précise que cette expression « ne peut signifier autre chose que *disposer*, *arranger des sujets*[399] » et récuse, en rappelant l'appartenance des deux auteurs à l'ancienne comédie, le sens généralement admis par les « Interpretes » de « *feindre des avantures pour en faire des sujets de Comédie*[400] ». Ainsi se retrouve mise en cause l'interprétation habituelle, selon laquelle « les sujets feints » auraient « succedé aux railleries grossières de la première Comédie[401] ». Interprétation grâce à laquelle Aristote anticipe le schéma classique du passage de la satire à la comédie de Ménandre.

Les efforts de Dacier font nettement apparaître *a contrario* comment la lecture classique d'Aristote débouche sur une théorie purement fictionnelle de la comédie. La traduction et les commentaires que publie de la *Poétique*, en 1771, l'abbé Batteux, en donnent un magistral exemple, en parfaite cohérence avec les thèses des *Beaux-arts réduits à un même principe*. La distinction aristotélicienne entre poètes iambiques et poètes comiques est réinterprétée, que ce soit dans les traductions ou dans l'appareil paratextuel, dans le sens d'une opposition entre la satire, vue sous l'angle du particulier, et la comédie, assimilée à la généralité fictive.

Dès le chapitre IV, la distinction opérée par Aristote entre les deux types de poètes archaïques, ceux qui, comme le traduisait Dacier, « faisaient des vers héroïques » et ceux qui composaient « des vers ïambes[402] » devient une opposition entre poètes « Héroïques » et poètes « Satyriques[403] ». Le second terme, que Batteux emploie aussi bien pour traduire l'iambe, le drame satyrique, ou les chants phalliques, recouvre de fait la définition la plus étendue possible de la satire, avec les confusions étymologiques

[397] *Ibid.*, p. 134-135.
[398] *Ibid.*, p. 135.
[399] *Ibid.*, p. 64.
[400] *Ibid.*, p. 63.
[401] *Ibid.*, p. 64.
[402] *Ibid.*, p. 32 (48b 32-33: « καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί »).
[403] Charles Batteux, *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, avec les traductions et des remarques, 2 vol., Paris, Saillant et Nyon, 1771, t. I, p. 35.

afférentes[404]. Mais Batteux abandonne un moment cette traduction de l'iambe en satire, pour mieux mettre en avant l'opposition entre particulier et général. Ainsi la disparition, chez Cratès, de la forme iambique se transforme-t-elle en une assomption de la généralité poétique : « Cratès fut le premier qui abandonna les actions personnelles [*tès iambikès ideas*], & qui traita les choses dans le général[405]. »

Le commentaire que Batteux fait de ce passage constitue peut-être l'expression la plus pure de l'annexion d'Aristote à la vulgate poético-historique sur les origines de la comédie moderne. Non seulement Cratès y occupe explicitement la place de Ménandre, mais l'équivalence de l'iambe, de la satire personnelle et de la comédie ancienne s'y proclame sans ambiguïté :

> Aristote ajoute que Cratès, Athénien, fut le premier qui traita cette action dans le général & non en personnalités. On distingue chez les anciens trois sortes de Comédies : la Vieille Comédie, qui étoit une satire personnelle, dont le sujet étoit une aventure vraie, présentée au public avec les noms vrais de ceux à qui elle étoit arrivée, c'est ce qu'Aristote appelle *la forme ïambique* : la Moyenne, qui jouoit des aventures vraies, avec des noms feints : la Nouvelle, qui joua des aventures feintes ou générales, sous des noms feints. Cratès fut le premier qui donna l'exemple de cette dernière espece de comédie[406].

Ainsi, par l'assimilation du paradigme satirique à ce qu'Aristote appelle l'iambe, et d'autre part par l'application de la généralité et de la vraisemblance poétiques au « sujet » entendu non pas dans le sens d'une mise en forme d'un donné événementiel, mais dans celui de la diégèse elle-même, la lecture classique d'Aristote se trouve mise en conformité avec une poétique générale qui distingue strictement satire et comédie et aboutit à la forclusion esthétique de la comédie ancienne. N'inventant pas ses noms, ne choisissant pas de sujets comiques vraisemblables, c'est-à-dire fictifs, Aristophane vise le particulier, comme Archiloque, et se retrouve, avec tous les satiriques, exclu de la poésie et relégué à la périphérie de l'Histoire[407]. Bayle ne faisait que suivre Aristote. Enfin, grâce à la loi, Ménandre vint et, dit La Harpe, « c'est à cette époque qu'il faut placer la naissance de la véritable comédie : ce qui l'avait précédée n'en méritait pas le nom[408]. »

---

[404] La réédition de 1822 (Brest, Imprimerie de Michel, 1822, p. 17) note justement à propos de ce passage : *« Sous les noms de satiriques, nous comprenons les poésies mordantes ἴαμβοι, les obscènes φαλλικά, et les drames satiriques σάτυροι »*.
[405] Charles Batteux, *op. cit.*, p. 42 (chapitre V, 49b 5-9, *loc. cit.*).
[406] *Ibid.*, p. 151.
[407] Sur cette question des noms des personnages et de la généralité poétique, et sur le rôle qu'y jouent l'exégèse d'Aristote et l'exemple d'Aristophane, la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing (51e soirée, articles 88 à 93, 1768, trad. d'Ed. de Suckau, rev. et annotée par L. Crouslé, Paris, Didier, 1873, p. 401-421), donne une interprétation diamétralement opposée à celle qui domine à la même époque en France.
[408] Jean-François de La Harpe, *op. cit.*, t. 2, p. 2-3.

4. Fiction, parodie, charge : les difficultés d'une esthétique burlesque

La défense d'Aristophane par Dacier, qui reposait sur la dissociation entre mimesis comique et fiction, se heurtait de toute façon à l'impossibilité de faire cadrer la dramaturgie aristophanienne dans le moule régulier de la composition classique. C'est une autre voie que choisit, en plein XVIIIe siècle, l'abbé Vatry pour tenter de rendre son lustre à l'auteur antique et d'établir la prééminence de la vieille comédie sur la nouvelle, dont l'avènement s'explique, selon lui, par l'effet de la contrainte légale et non par la nécessité d'un perfectionnement poétique[409]. C'est la prédominance du modèle comique moderne, fondé sur l'« intrigue plaisante » et « les peintures fidèles des mœurs et des caractères des hommes » qui rend illisible au lecteur non averti une comédie aux « sujets bizarres et extravagans », dans laquelle il n'aperçoit « ni suite, ni plan, ni liaisons » et où il peut trouver à son étonnement « des chœurs dans une farce[410] ». La réévaluation de la comédie aristophanienne à laquelle procède Vatry s'attache donc à retrouver ses principes poétiques et esthétiques propres. Or ceux-ci renvoient en fait à la catégorie du burlesque. C'est en effet un principe parodique qui rend raison de la structure formelle de la comédie ancienne, mais aussi de sa dimension esthétique, permettant par là de réintroduire la notion de fiction. Au modèle du portrait se substitue ainsi celui de la charge.

Le point d'ancrage de la description de Vatry est le modèle tragique. C'est en effet par rapport à la tragédie que va se constituer, pour lui, la poétique de l'ancienne comédie.

> Lorsque la Tragédie fut parvenue à ce point de perfection où la portèrent à l'envi un grand nombre d'excellents Poëtes, […] d'autres Poëtes, dont le génie étoit porté à la plaisanterie & à la satyre, entreprirent de donner un spectacle dans lequel tout ce que les tragiques avoient imaginé pour exciter l'admiration, la terreur & la pitié, fut employé à faire rire les spectateurs, & à avilir & à rendre méprisables & ridicules tous ceux qu'il leur plut d'attaquer[411].

L'invention de la comédie grecque se résume donc à un décalque inversé de la tragédie. Prenant au pied de la lettre Aristote, selon lequel la tragédie « représente les hommes meilleurs » et la comédie « les représente plus méchans[412] », Vatry assigne à cette dernière une fonction qui renverse exactement la catharsis tragique, à laquelle il adjoint pour les besoins de la cause le ressort cornélien de l'admiration, antithèse commode du « mépris » induit par les personnalités satiriques[413]. À la symétrie de la fonction

---

[409] René Vatry, « Recherches sur la vieille Comédie », *Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions*, tome XXI, 1754, p. 146.
[410] *Ibid.*
[411] *Ibid.*, p. 146-147.
[412] Aristote, *Poétique*, II, 48a, traduction Dacier, *op. cit.*, p. 17 (« ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν »).
[413] Vatry suit probablement le début du *Tractatus Coislinianus* (Fr. Dübner, *Scholia in Aristophanem*, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », Xd, p. XXVI), qui comporte une définition de ce type – à

esthétique, il ajoute celle des moyens poétiques. Ceci va permettre de décrire une structure de la comédie, qui emprunte à la tragédie toutes ses parties et en suit toutes les règles, partageant la pièce « en scènes & en intermèdes », employant « le vers ïambe » et faisant « usage de toutes les autres espèces de vers que les Tragiques avoient adoptés[414] ». Mais surtout, se met en place une poétique de l'écart qui repose entièrement sur un principe parodique. Les anciennes comédies, selon l'abbé, n'étaient « à proprement parler, que des Parodies continuelles des Tragédies les plus estimées[415] ». Le terme de parodie s'entend d'abord dans une acception stylistique, au sens restreint de citation détournée, ou plus large de pastiche, dans une posture héroï-comique. Les auteurs donnent ainsi souvent « à leurs vers la pompe & la magnificence des vers des Tragédies […], employant les expressions les plus sublimes & les plus majestueuses pour dire les choses les plus basses & les plus bouffonnes[416] ». Mais au-delà du principe héroï-comique, c'est toute une poétique burlesque qui découle du renversement du modèle tragique :

> La Tragédie cherchoit, par toutes sortes de moyens, à relever & ennoblir les sujets ; la Comédie au contraire employait les mêmes moyens pour avilir & rendre odieux & ridicules les personnes qu'elles attaquoit[417].

Ainsi s'expliquent les « bouffonneries, souvent les plus indécentes & les plus obscènes », les « satyres amères & outrées contre les plus grands hommes de la République[418] », « l'invention des personnages du chœur[419] » : le triomphe du grotesque mime la réévaluation stylistique tragique. Du coup, c'est une poétique parodique de l'« exagération[420] » qui se fait jour. Or celle-ci va permettre de retrouver la fiction que menaçait radicalement, pour les critiques classiques, la « vérité » des personnages :

> Le fond des vieilles Comédies étoit de pures fictions, mais dont les personnages étoient des noms connus, & pour la pluspart véritables […][421].

Contrairement à ce qu'implique l'esthétique du portrait, pour laquelle la réalité est exclusive de la fiction, Vatry risque un oxymore qui oblige à prendre en compte un décalage entre la fable littérale, totalement fictive et extravagante, et le référent réel

---

l'exception de la dimension satirique, ajout de l'abbé – calquée sur celle du VIe chapitre de la *Poétique* (49b24-28).

[414] René Vatry, art.cit., p. 150.

[415] *Ibid.*, p. 147.

[416] *Ibid.*, p. 149.

[417] *Ibid.*, p. 155-156. Aubignac, rendant à la tragi-comédie le sens étymologique que lui donne Plaute (« une véritable comédie, dans laquelle les personnes illustres estoient introduites pour bouffonner, et rendre leur propre grandeur ridicule »), ajoute : « et dans ce sens l'on pourrait dire, que la plus grande part des comédies d'Aristophane sont des tragi-comédies, car presqu'en toutes, les dieux ou les personnes de condition y viennent en trivelins, et joüent du pair avec les esclaves et les bouffons » (*La Pratique du théâtre*, Livre II, chapitre 10, éd. cit, p. 153).

[418] *Ibid.*, p. 147.

[419] *Ibid.*, p. 150.

[420] *Ibid.*, p. 152.

[421] *Ibid.*, p. 155.

auquel renvoient les personnages. Cet oxymore implique une redéfinition de l'activité poétique. La fiction renvoie désormais à la création de formes artificielles, sans référence à une visée imitative. Tel est d'ailleurs le sens fréquent et parfois péjoratif du terme au XVIIe siècle, celui-là même que donne le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694[422]. C'est d'ailleurs bien dans ce sens, la dimension péjorative en moins, que l'emploie Vatry, établissant implicitement un couple antinomique fiction/imitation :

> [La comédie ancienne] se permettoit toutes sortes de fictions ; les plus bizarres & les plus hardes étoient celles qui lui plaisoient le plus ; elle employoit les expressions les plus relevées & les plus poétiques, au lieu que la nouvelle Comédie se borna à l'imitation fidèle de la vie des hommes[423].

Le lieu de la fiction se définit donc par opposition à la « fidélité » de la peinture. Il renvoie à un écart esthétique (bizarrerie, obscénité) et stylistique qui établit la ressemblance dans la distorsion. De sorte qu'au modèle du tableau comique, portrait idéal donc fictif par ressemblance générale et composée, à celui du portrait satirique lu classiquement comme ressemblance non fictive car réelle et contingente, se substitue le modèle de la charge, portrait fictif par distorsion et ressemblant par référence à un modèle :

> On peut fort bien comparer les caractères peints dans les comédies d'Aristophane, à ces portraits que les Peintres appellent *des charges*, dont le but est d'attraper la ressemblance, mais en augmentant & en chargeant beaucoup les traits de l'original. Tout défiguré que soit Socrate dans *les Nuées*, on le reconnoît pour le même Socrate qui parle dans Platon, c'est son tour d'esprit, c'est sa manière de raisonner & de converser. […] Il en est de même de tous ceux que ce Poëte a mis sur la scène ; c'est ce qui a fait dire à Aristote que le propre de la Comédie étoit de peindre les hommes pires qu'ils ne sont[424].

L'axiome aristotélicien ne renvoie donc pas à la qualité des personnages ou à leur ridicule intrinsèque. Il renvoie à la poétique burlesque de la distorsion et à l'esthétique de la charge. Il va de soi que les arguments de Vatry ne pouvaient guère être entendus, et que la critique classique se reconnaît bien davantage dans ceux qui conduisaient Plutarque à comparer la muse d'Aristophane à « une putain passee, qui veult contrefaire la femme de bien mariee[425] ». Critiquant le mélange des genres, « la tissure de ses paroles » où se mêlent « du tragique & du comicque, du haut & puis du bas, de l'obscur & puis du familier, de l'enflé & eslevé, & puis du babil & de la causerie basse &

---

[422] « Fiction. S.f. Invention fabuleuse. *Fiction poétique. Ce poëme est rempli de belles fictions. Il y a des fictions qui touchent plus que la vérité. La fiction est quelquefois plus agréable que la vérité même.*
Il se prend aussi pour Mensonge, dissimulation, déguisement de la vérité. » (*Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris, Coignard, 1694, s. v.). Batteux s'efforce (*Les Beaux-arts* […], *op. cit.*, première partie, chapitre 2) de rétablir le sens antique du mot, qui désigne selon lui l'artificialité de l'imitation.

[423] René Vatry, art. cit., p. 156.

[424] *Ibidem*.

[425] Plutarque, *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre*, 854a, traduction Jacques Amyot (*Les Œuvres morales et meslées* de Plutarque, 3e édition, Paris, Valcofan, 1575, p. 504 : « ὥσπερ ἑταίρας τῆς ποιήσεως παρηκμακυίας, εἶτα μιμουμένης γαμετήν » (texte grec cité d'après *Œuvres morales*, t. XII-[1], texte établi et traduit par Guy Lachenaud, Paris, Les Belles Lettres, 1981).

fade[426] », le texte de Plutarque s'en prend parallèlement à l'absence de bienséance – pour employer les termes de l'esthétique classique – dans la caractérisation verbale des personnages :

> […] il ne sçait pas attribuer à chasque personne ce qui luy appartient & qui luy est propre & bien-seant : j'entens, comme à un Roy la parole enflee, à un Orateur le langage rusé, à une femme, simple, à un homme sans lettres bas, à un marchand fascheux & importun[427].

Or la mobilisation d'une esthétique parodique de la charge pour justifier l'écriture aristophanienne, ne fait guère que mettre l'accent sur l'inobservance aristophanienne des bienséances. Brumoy, qui s'attache, après Frischlin, à réfuter les critiques de Plutarque, reconnaît que « la mascarade éternelle qui regne dans les Comédies d'Aristophane[428] » est le principal reproche qu'on puisse adresser au poète : « vainement dirois-je, ajoute-t-il, qu'Aristophane écrivoit pour un siecle qui vouloit du spectacle, du saillant & du grotesque dans les peintures satyriques[429]. » Outre les bienséances externes mises à mal par les obscénités, le *decorum* classique tout comme les théories dramatiques du XVIIIe siècle, tolèrent tout aussi peu, comme on le sait, la disconvenance burlesque, confondue avec la parodie. La théorie du comique français, telle que la développe longuement Marmontel[430], exclut par exemple le travestissement grotesque tout autant que la grossièreté. Marmontel distingue trois genres de comique, le haut comique ou comique noble, le comique bourgeois et le comique bas. Ces distinctions stylistiques sont inséparables d'une typologie des personnages. Le premier genre « peint les mœurs des grands[431] », le second « les mœurs bourgeoises[432] », le comique bas « imite les mœurs du bas peuple[433] ». Cette imitation suppose l'adaptation du style aux personnages : « le choix des objets et la vérité de la peinture, caractérisent la bonne comédie[434] ». Du coup se trouve exclue la farce, qui « est l'insipide exagération, ou l'imitation grossière d'une nature indigne d'être présentée aux yeux des honnêtes gens[435] ». On ne saurait donc comprendre dans une typologie normative du comique « ni ce comique obscène, qui n'est plus souffert sur notre théâtre que par une sorte de prescription, et auquel les honnêtes gens ne peuvent rire sans rougir ; ni cette

---

[426] *Ibid.*, 853c-d, (*op. cit.*, p. 504) : « Ἔνεστι μὲν οὖν ἐν τῇ κατασκευῇ τῶν ὀνομάτων αὐτῷ τὸ τραγικὸν τὸ κωμικὸν, τὸ σοβαρὸν τὸ πεζὸν, ἀσάφεια κοινότης, ὄγκος καὶ δίαρμα, σπερμολογία καὶ φλυαρία ναυτιώδης. »
[427] *Ibid.*, 853d (*op. cit.*, p. 505) : « ἡ λέξις οὐδὲ τὸ πρέπον ἑκάστῳ καὶ οἰκεῖον ἀποδίδωσιν · οἷον λέγω βασιλεῖ τὸν ὄγκον, ῥήτορι τὴν δεινότητα, γυναικὶ τὸ ἁπλοῦν, ἰδιώτῃ τὸ πεζὸν, ἀγοραίῳ τὸ φορτικόν ».
[428] Pierre Brumoy, « Discours sur la comédie grecque », *in Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, 1730, t. III, p. XXXIII.
[429] *Ibid.*
[430] Dans le chapitre 15 de sa *Poétique françoise*, *op. cit.*, p. 294 *sq.*
[431] Jean-François Marmontel, *op. cit.*, p. 395.
[432] *Ibid.*, p. 398.
[433] *Ibid.*, p. 399.
[434] *Ibid.*, p. 398.
[435] *Ibid.*

espèce de travestissement, où le parodiste se traîne après l'original pour avilir par une imitation burlesque, l'action la plus noble et la plus touchante : genre méprisable, dont Aristophane est l'auteur[436] ».

De sorte que le Gilles d'Athènes, comme l'appelle Voltaire[437], n'aurait même pas sa place sur le Théâtre de la foire : « cette horrible mascarade, celle des grenouilles formant un chœur, celle de l'escarbot volant, et cent autres, sont des monstres sur la scène, et ne seraient pas tolérés sur nos derniers tréteaux[438] ». Quant aux théoriciens du drame bourgeois, s'ils font évoluer le système dramatique, ils n'en étendent pas davantage les bornes. Le principe naturel de l'imitation, en s'infléchissant vers le réalisme, écarte d'autant plus « le monde imaginaire » et les « chimères » : « Le burlesque et le merveilleux sont également hors de la nature ; on n'en peut rien emprunter qui ne gâte[439] », affirme Dorval dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*. Quant l'*adaequatio rei et imaginis*, elle demeure pour Diderot un principe mimétique infrangible :

> Les beautés ont, dans les arts, le même fondement que les vérités dans la philosophie. Qu'est-ce que la vérité ? La conformité de nos jugements avec les êtres. Qu'est-ce que la beauté d'imitation ? La conformité de l'image avec la chose[440].

Du coup, à l'instar du merveilleux, le grotesque se trouve exclu de la poésie, au nom du principe selon lequel « le genre burlesque et le genre merveilleux n'ont point de poétique, et n'en peuvent avoir[441] ». De sorte que, comme chez Marmontel, « chassé du système de la nature et du genre dramatique[442] », le burlesque se retrouve exclu du champ du comique, dont « toutes les nuances […] sont comprises entre ce genre-même et le genre sérieux[443] ». La qualité de genre ne saurait donc lui être attribuée qu'abusivement, et la typologie proposée par Diderot le marque clairement :

> Je vous entends : Le burlesque… Le genre comique… Le genre sérieux… Le genre tragique… Le merveilleux[444].

---

[436] *Ibid.*, p. 405.
[437] « Je ne crois pas que la comédie des nuées approche des opéras comiques de la foire. Je crois Favart et Vadé fort supérieurs au Gilles d'Athènes, quoi qu'en dise madame Dacier […] », écrit-il à d'Alembert peu avant la première des *Philosophes* (Lettre du 25 avril 1760 (D 8872), *in Correspondence and related documents*, XXI, 1759-1760, *The Complete works of Voltaire*, *op. cit.,* vol. 105, p. 258).
[438] Jean-François de La Harpe, *op. cit.*, t. 2, p. 29. Les deux exemples sont tirés des *Grenouilles* et de la *Paix*.
[439] Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *in Le Fils naturel ou Les Épreuves de la vertu*, suivi de l'histoire véritable de la pièce, [Amsterdam (Paris)], 1757, troisième entretien, *op. cit.*, p. 1166.
[440] *Ibidem*, p. 177-178.
[441] *Ibid.*, p. 173.
[442] *Ibid.*
[443] *Ibid.*, p. 156.
[444] *Ibid.*

La charge ne saurait donc être, pour le XVIIIe siècle, un modèle assimilable pour la réception d'Aristophane, pour des raisons finalement paradoxales. En tant que portrait, elle renvoie à une esthétique des personnalités dont le réalisme littéral échappe à la mimesis ; comédie pas assez fictive, en quelque sorte, pour atteindre à la généralité. Mais en tant qu'exagération bouffonne, elle relève aussi du burlesque, c'est-à-dire au bout du compte qu'elle est trop fictive. La définition de Vatry (une pure fiction dont les personnages étaient des noms connus et pour la plupart véritables) pointe très exactement l'irrecevabilité d'une telle poétique à une époque où « presque toutes les régles du poëme dramatique concourent à rapprocher par la vraisemblance la fiction de la réalité[445] ». Et ce n'est pas du côté de l'Histoire, dans l'orbite de laquelle la particularité de son objet relègue la comédie aristophanienne, que peut venir le secours. Car si l'on en croit Bayle, la muse historique, entre les mains de la satire, se prostitue à une esclave[446] ; à l'instar de Bussy-Rabutin, transformant dans ses Mémoires ce qui aurait dû être une « Histoire » en « Roman satirique », par le recours à l'« Invention », les satiristes « assaisonnent de mille fables leurs récits, ils imaginent des Avantures singulieres, ils feignent des Conversations[447] ». L'Histoire exclut l'invention fictive et la satire, quoiqu'elle vise le réel, se nourrit de fictions.

[445] Jean-François Marmontel, *Poétique françoise*, *op. cit.*, p. 376.
[446] Pierre Bayle, « Dissertation sur les libelles diffamatoires », *op. cit.*, t. IV, p. 584.
[447] *Ibid.*, p. 587.

CHAPITRE II

LE PAMPHLET CARICATURAL OU LA RÉHABILITATION ESTHÉTIQUE D'ARISTOPHANE AU XIXe SIÈCLE

Le rejet d'Aristophane au XVIIe et surtout au XVIIIe siècle résulte essentiellement de l'assimilation de son œuvre à la satire personnelle, dont le statut éthique comme esthétique façonne de part en part sa précompréhension. Le scandale des *Philosophes* y ajoute une composante idéologique, en suscitant une lecture assimilatrice qui range l'auteur des *Nuées* du côté de la lutte contre les Lumières. Inscription dans un horizon d'attente générique et recontextualisation analogique se mêlent à partir de 1760 pour constituer une réception très négative dont La Harpe est le dernier, et le plus extrême représentant. Seuls les traducteurs, comme Anne Dacier ou le père Brumoy, et quelques hellénistes tentent de revaloriser l'œuvre dans son versant politique et pour ses qualités stylistiques et poétiques, sans réussir pour autant à échapper au modèle personnel. La comédie aristophanienne revêt finalement un statut à la fois originel et négatif et devient l'anti-modèle historique d'une comédie qui se définit par l'autonomie de la fiction, la composition mimétique et le refus de la disconvenance burlesque.

Le siècle suivant est celui d'une réhabilitation progressive, quoique ambiguë. L' « effrayante licence[448] » des personnalités agit encore comme un épouvantail : *Les Nuées* restent longtemps sulfureuses et Jules Janin trouve encore nécessaire, en 1844, de consacrer quelques colonnes à décharger leur auteur des « accusations de meurtre[449] ». Le sage *Plutus* est presque le seul à bénéficier d'éditions séparées. Mais, à partir de la traduction d'Artaud, en 1830, de Musset à Auguste Barbier, de Banville à Paul de Saint-Victor, de Maurice Bouchor à Laurent Tailhade, « l'immense, le sacro-saint, l'incomparable Aristophane[450] », selon l'expression de Flaubert, se voit célébré à l'égal des plus grands. L'œuvre a entre-temps été traduite quatre fois dans son intégralité, a intégré les programmes scolaires et a fini par accéder à la scène, quoique difficilement

---

[448] Claude-Joseph Drioux, *Précis de l'histoire ancienne renfermant l'histoire de tous les peuples de l'antiquité jusqu'à Jésus-Christ*, 4e éd., Paris, Belin, 1851, p. 297.

[449] Jules Janin, « Feuilleton du *Journal des Débats*. Théâtre de l'Odéon. *Les Nuées* d'Aristophane », *Journal des Débats*, 4 novembre 1844. Texte repris dans *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. 2, p. 326.

[450] Gustave Flaubert, Lettre à George Sand, 28 février 1874, *in Correspondance*, nouvelle édition augmentée, septième série (1873-1876), Paris, L. Conard, 1930, p. 123.

et tardivement. Cette fortune littéraire a une histoire sinueuse et Aristophane suscite des avatars contradictoires, du précurseur du mélange des genres célébré par Musset au patron de l'ironie grotesque révéré par Flaubert, du lyrique ailé des Parnassiens au pamphlétaire aristocratique des Goncourt. Mais elle se fonde sur une réception esthétique qui s'établit progressivement au début du siècle, se précise et se stabilise ensuite, pour dégénérer en cliché. Le modèle satirique se voit en effet remplacé par un paradigme plus complexe – bientôt consacré par la qualification d'« aristophanesque » – qui rend possible et détermine *a minima* la lecture de l'auteur. C'est à la constitution et à la description de ce modèle, en continuité et par opposition avec l'anti-modèle classique, que l'étude va maintenant principalement s'attacher.

Dans la réhabilitation esthétique de l'œuvre de l'auteur grec, Louis-Népomucène Lemercier remplit un rôle-charnière. Tentant de renverser les apories énoncées par la critique classique, il restitue à la comédie ancienne sa généralité en systématisant une lecture allégorique. Cette approche lui permet de réévaluer le grotesque aristophanien en le reliant à la caricature, qui devient, au XIXe siècle, le mode d'expression privilégié de la satire. Bénéficiant d'une diffusion et d'une popularité croissantes, accédant à la reconnaissance artistique, cette forme se voit progressivement dotée d'une fonction de modèle pictural analogique qui permet de rendre compte de l'esthétique satirique d'Aristophane. Mais, parallèlement, une autre analogie intervient, qui permet de donner un statut à la référentialité déterminée de la comédie d'actualité : le journalisme. À la lecture satirique purement personnelle se substitue ainsi une lecture rhétorique et pamphlétaire, qui fait du poète un orateur politique et non plus un censeur. La parabase devient alors, avec les personnalités caricaturales, l'emblème d'une comédie qui trouve sa lisibilité historique dans un parallèle entre la démocratie athénienne et les régimes politiques contemporains, dans un siècle marqué par les révolutions et les réactions.

Ainsi déterminée par ce nouveau modèle de précompréhension, la canonisation d'Aristophane reste malgré tout paradoxale. Œuvres-limites, les comédies aristophaniennes tirent une grande part de leur attrait de leur statut d'idéal impraticable, et la question de leur réception se pose aussi sous l'angle utopique de leur éventuelle résurrection. Théâtre impossible, l'œuvre est aussi, dans sa littéralité, illisible et intraduisible : son obscénité relève, au siècle de la pudibonderie, du scandale. La diffusion croissante du texte, dans l'enseignement comme dans les traductions, va donc de pair avec une censure qui déploie, de l'expurgation à l'édulcoration, une stratégie graduée.

A. LE MODÈLE CARICATURAL

1. Du portrait à la caricature : histoire d'une assimilation

Sortant, selon la lecture classique, de la fiction par l'omniprésence de la personnalité, quand elle ne la fait pas extravaguer dans les enfers du burlesque, la comédie grecque court le risque d'être tout simplement exclue du champ de l'art. La réhabiliter esthétiquement suppose de restaurer sa dimension créatrice, comme essayait déjà de le faire l'abbé Vatry, tout en assurant à cette fiction nouvellement entendue le caractère généralisable dont dépend exclusivement sa postérité. C'est à Louis-Népomucène Lemercier, répondant, dans plusieurs textes, à La Harpe, qu'il revient de proposer le premier une vision structurelle de la comédie d'Aristophane qui réponde à ce programme. Alors que toute la critique du XVIIIe siècle rejetait la satire en action ou en dialogue hors de la sphère comique, son *Cours analytique de littérature générale*, dans sa tentative de taxinomie totalisante des formes littéraires, fait significativement de la comédie grecque la première des six espèces du genre comédie. Son appellation reprend la forme classique de « satyre dialoguée » en lui adjoignant l'adjectif « allégorique[451] ».

Cette adjonction, capitale, touche au statut fictionnel même de la comédie aristophanienne, et, par contrecoup, à celui de la comédie domestique qui lui succéda. Dans l'avant-propos de ses *Comédies historiques*, Lemercier renverse en effet totalement la taxinomie classique, affirmant que les Grecs « eurent aussi leur comédie politique, mais très-différente de la nôtre, puisque celle-ci n'a jamais qu'un fonds réel, et qu'Aristophane nous montra la leur, toute fictive et allégorique[452] ». Contrairement à ce qui se passait dans le dialogue de La Harpe sur les *Chevaliers*, l'allégorie ici n'exclut pas la fiction ; bien au contraire, c'est elle qui semble l'induire, comme le burlesque chez Vatry. Mais, pour la première fois, le travestissement allégorique s'assortit d'une certaine généralité :

> Il est faux que son succès ne tint qu'aux allusions du moment ; c'est se méprendre que de réduire à un effet passager l'ingénieux tableau des grandes choses qu'Aristophane travestit, ou ne montre que du côté vicieux et risible. On y retrouve la vivacité, l'étendue, les formes idéales, et le feu de l'imagination athénienne[453].

Le terme de tableau n'est évidemment pas là au hasard. Répondant à deux siècles de dévalorisation des portraits satiriques, il implique une idéalité que la lecture personnelle de la comédie grecque lui déniait. Cette idéalité est inséparable d'un intérêt retrouvé du référent, qui ne se résume plus à des individus particuliers, mais à de « grandes choses ». Une double réévaluation est donc à l'œuvre : l'imagination créatrice de la déformation grotesque et satirique, valorisée, rencontre un objet dont l'extension

[451] Louis-Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, 2 vol., Paris, Nepveu, 1817, t.I, p. 26. Il s'agit de la publication du texte de conférences données à l'Athénée de 1810 à 1811.
[452] Louis-Népomucène Lemercier, *Comédies historiques*, *op. cit.*, Avant-propos, p. VII.
[453] Louis-Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, *op. cit.*, t. I, p. 125.

référentielle cesse d'être particulière. Comme l'écrira en 1862 Karl Hillebrand, les « travers » que raille Aristophane sont athéniens, et « tout ce qui vient de là a le privilège d'intéresser éternellement l'humanité tout entière »[454]. L'expérience de la Révolution – on y reviendra – a donné à l'histoire politique athénienne un caractère exemplaire et confère par là-même une lisibilité nouvelle à la comédie aristophanienne, dont l'intérêt général prend le pas sur la dimension personnelle. Cette satire politique a en même temps trouvé un langage : celui de l'allégorie grotesque. La nouvelle dignité de cette forme, et Lemercier est le premier témoin de ce passage, se réalise dans la caricature, dont l'accession au statut artistique, fût-il mineur, fournit enfin à la réception de la comédie aristophanienne un modèle esthétique positif.

a) Fictions allégoriques : les personnifications de Louis-Népomucène Lemercier

Aristophane revient souvent dans l'œuvre de ce « premier novateur[455] » assez vite oublié que fut Louis-Népomucène Lemercier, fertile en idées mais peu fécond en réalisations durables, ouvrant la voie au romantisme mais incapable de le reconnaître. Évoqué dans quelques poésies de jeunesse, l'auteur antique fournit la matière de quelques allusions – on s'en souvient – à un essai de *Comédie grecque* tardivement publié, mais aussi quelques pages d'un cours de littérature qui fut le premier à appeler à sa réhabilitation[456], ainsi que la caution d'une illisible satire politique publiée en 1832. Ces deux dernières œuvres constituent en fait, en théorie puis en pratique, le premier système général d'une esthétique aristophanienne fondée sur le modèle caricatural[457]. Or ce système, ce qui n'étonne guère dans une œuvre littéraire et critique qui assume l'héritage classique tout en cherchant de nouvelles voies formelles[458], reste prisonnier de la dimension normative de ses prédécesseurs. La réhabilitation de la comédie aristophanienne qui s'y opère se coule donc dans le moule et le vocabulaire de la critique antérieure. Elle en reprend le paradoxe principal, qui oppose la non-fiction des personnalités à l'excès de fiction du burlesque, pour tenter de lui conférer une dimension positive.

---

[454] Karl Hillebrand, *Des conditions de la bonne comédie*, Paris, A. Durand, 1863, p. 22.
[455] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. IV, 1854, p. 428.
[456] Cf. René Canat, *La Renaissance de la Grèce antique*, Paris, Hachette, 1911, p. 80.
[457] Esthétique aristophanienne, mais aussi, dans la mesure où Lemercier, comme on va le voir, la met en œuvre lui-même, aristophanesque (ou plus précisément, « aristophanique »).
[458] Malgré la faible réussite littéraire de Lemercier, « un de ces hommes rares à qui il n'a manqué qu'un peu de génie pour faire de grandes choses » (Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. 4, 1854, p. 283) on s'accorde à voir par exemple dans *Pinto ou la Journée d'une conspiration* (1800) le prototype de la comédie historique (cf. par exemple Pierre Frantz, « Théâtre et fêtes de la Révolution » *in* Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, [1983], Paris, Le livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui » 1993, p. 521). *Christophe Colomb* (1807) s'attaque aux unités. Le *Cours analytique de littérature*, quant à lui, pousse à l'extrême le souci taxinomique des traités néo-classiques, tout en tentant d'ouvrir la voie à de nouvelles formes. Sur Louis-Népomucène Lemercier, on pourra consulter la monographie de G. Vauthier, *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemercier*, Toulouse, A. Chauvin, 1886.

La première présentation de la comédie grecque ancienne, dans le *Cours analytique de littérature générale*, commence précisément par disjoindre les deux termes du paradoxe ; assez curieusement, Lemercier y distingue deux époques, qui correspondent *grosso modo* aux étapes traditionnelles de l'ancienne et de la moyenne comédies : celle d'Aristophane, « où les choses et les personnes étaient traduites au théâtre sous leurs noms véritables et livrées sans déguisement à la dérision populaire », et celle de Magnès, « où les objets critiqués n'étaient que désignés sous les formes de la parodie allégorique[459] ». Quel que soit son fondement historique[460], la distinction recouvre exactement la dichotomie classique entre burlesque et personnalités : « les dieux de la fable n'y sont pas plus épargnés que les hommes de l'histoire[461] ». Mais elle n'est posée qu'à titre provisoire, pour lever d'emblée la critique classique et plutarquienne de l'absence de *decorum* : « on lui reproche de ne point distinguer les conditions, les traits, les physionomies des individus, par la diversité du langage et des habitudes : mais ce n'est pas là son but[462] ». La finalité qu'attribue Lemercier à la comédie ancienne va permettre en effet de réconcilier allégorie et réalité référentielle des personnages :

> Elle ne peint point les mœurs des originaux d'une ville, ni tels ou tels personnages de la société : c'est la cité elle-même qu'elle personnifie sous ses emblèmes bouffons ; c'est le masque d'Athènes toute [*sic*] entière : son gouvernement, sa politique, ses abus, ses sophismes, s'y caractérisent par la licence, en des portraits effrontés[463].

Cette définition porte en germe tout le raisonnement de Lemercier. Loin de mimer un individu singulier, le masque imite un modèle doté d'une certaine généralité. Il semble bien s'agir d'une imitation, dans la mesure où les moyens formels, « portraits effrontés » ou « emblèmes bouffons », servent à la caractérisation politique et sociale d'Athènes. De sorte que la distinction entre les charges personnelles et les chimères grotesques ne tient plus : les unes et les autres, le Paphlagonien-Cléon comme le chœur des *Guêpes*, relèvent d'un fonctionnement allégorique et sont englobés sous la dénomination commune de *personnifications*. Juger, comme le fait La Harpe, de la comédie d'Aristophane « suivant les règles de la comédie domestique » conduit à une totale erreur de perspective : « cette autre comédie grecque, prenant tout en général, ne trace pas […] les figures individuelles, mais les faces ridicules de la chose publique[464] ». Tout l'effort de Lemercier va donc consister à unifier la dimension

[459] Louis-Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, *op. cit.*, tome premier, p. 124.
[460] Lemercier les présente à rebours de la chronologie, Magnès étant cité dans les *Chevaliers* comme un vieillard chenu (v. 520). L'évocation qu'en fait Aristophane (v. 521-526), qui permet de reconstituer quelques-uns des titres de ses comédies, est à peu près la seule source fiable le concernant. Le caractère fantastique de ces titres conduit généralement à le classer du côté de la fiction allégorique plutôt que de celui de la satire personnelle. Cf. par ex. Jacques Denis, *La Comédie grecque*, 2 vol., Paris, Hachette, 1886, t. 1, chapitre III, ou Maurice Croiset, *op. cit.*, t. III, p. 493-494.
[461] Louis-Népomucène Lemercier, *op. cit.*, t. 1, p. 124.
[462] *Ibid.*
[463] *Ibid.*
[464] *Ibid.*, p. 125.

fantastique et la dimension satirique de la comédie aristophanienne en veillant à lui restituer la portée générale que la lecture personnelle et l'esthétique du portrait lui déniaient. Ainsi se met en place un jeu complexe d'oppositions entre la comédie antique et la comédie moderne :

> […] la nôtre représente fidèlement les hommes et leurs mœurs ; la leur représentait des êtres de raison et des corporations entières individualisées : la nôtre touche proprement les vices de la société ; la leur atteint figurément les vices de l'administration publique : la nôtre ne frappe que les ridicules ; la leur désigne les personnes, et les nomme : la nôtre a pour fondement le vrai et le vraisemblable ; la leur bâtit des fables sur la bouffonnerie idéale et sur une invraisemblable parodie : la nôtre parle un langage direct ; la leur ne parle qu'à double sens et ne se fait entendre que par allusion[465].

C'est donc dans un véritable « système allégorique[466] » que la comédie ancienne trouve sa cohérence esthétique, fondée sur la concordance de ses moyens avec sa fin, l'objectif avoué de la démonstration étant d'attribuer « une sorte de vraisemblance suffisante[467] », définie comme « une coordonnance régulière de folies idéales », à tout un « ensemble de chimères risiblement extravagantes, que rien ne démentira dans la composition ni dans l'exécution[468] ». Ce système se décline en « sept conditions spéciales[469] » :

> 1° Son but philosophique, comme nous l'avons dit, est de corriger les corporations, les factions et les sectes, êtres qui ne sont réels que collectivement ou qu'en idée ; 2° elle les personnifie en individus fictifs et sous des figures imaginaires ; 3° les actions de ces personnages chimériques sont invraisemblables comme eux et malignement bouffonnes, parce qu'elles sont la parodie d'actions folles ou méchantes ; 4° la fable offrira continuellement un double aspect ; un direct au sujet exposé sur la scène, et un indirect à l'objet allégoriquement raillé ; 5° conséquemment les discours auront deux sens, dont l'un s'appliquera aux passions du personnage théâtral, et l'autre aux vices ridiculisés des personnages ou des choses que l'on critique ; 6° les traits du dialogue seront comiquement outrés pour s'accorder avec l'exagération des masques ; 7° les caractères seront chargés pour se conformer au ridicule excessif des figures agissantes […][470].

C'est bien en effet un système qui nous est présenté, dans lequel le dualisme et la clôture sémantique de l'allégorie permettent de rendre raison de toutes les irrégularités aristophaniennes selon la critique classique, et de leur réattribuer une visée mimétique. La nature abstraite du comparé (1°) met à distance le réel que les personnalités faisaient surgir dans son irréductible singularité ; celles-ci deviennent des personnifications (2°), c'est-à-dire qu'elles se laissent traduire en termes abstraits (4° et 5°). Le grotesque généralisé (3°, 6°, 7°) redonne par ailleurs, comme c'était déjà le cas chez l'abbé Vatry,

---

[465] *Ibid.*, t. 2, p. 56.
[466] *Ibid.*, p. 49.
[467] *Ibid.*, p. 58-59. D'Aubignac était déjà de cet avis en ce qui concerne l'invention du chœur aristophanien, « imaginations certes tres-ridicules, mais comiques, et où la vray-semblance est bien gardée » (*op. cit.*, p. 200).
[468] *Ibid.*, p. 58.
[469] *Ibid.*, p. 59.
[470] *Ibid.*, p. 58.

une autonomie fictive à l'univers dramatique. Mais cette autonomie ne va pas jusqu'à l'« extravagance » reprochée par les classiques ; le burlesque est en effet pensé, dans l'application bijective de l'allégorie, en termes de relations avec le référent abstrait (3°) : c'est la folie ou la méchanceté des actions critiquées qui déterminent l'invraisemblance maligne et bouffonne des actions fictives. Le mode de la relation est donc univoque : génériquement identifié à la parodie, il consiste esthétiquement dans la déformation de l'outrance, de l'exagération et de la charge.

La réhabilitation de la poétique aristophanienne est donc inséparable d'une réévaluation du fantastique et du grotesque. Cette réévaluation, comme on le sait, est caractéristique de l'histoire littéraire du XIXe siècle ; elle constitue un des chevaux de bataille du romantisme, de la *Préface* de *Cromwell* aux *Grotesques* de Théophile Gautier, et le réalisme y voit aussi plus tard, pour d'autres raisons, un enjeu fondamental. Or la caricature, qui constitue un des modes d'expression privilégié du grotesque s'impose, à la faveur de sa diffusion et de son accession au statut artistique, comme une forme centrale de la réflexion esthétique sur cette catégorie. Avant les *Histoires de la caricature* de Champfleury[471], qui sont aussi à bien des égards une histoire du grotesque, Baudelaire, comme on le sait, donne avec Banville et Vitu un *Salon caricatural*[472] et consacre une partie de ses essais esthétiques à « Quelques caricaturistes français et étrangers »[473]. « L'Essence du rire », qui théorise le grotesque, se présente d'abord comme une réflexion sur les « éléments constitutifs de la caricature », dont il s'agit de penser, dans les productions qui se haussent au-dessus du simple témoignage historique, « cet élément insaisissable du beau » introduit « dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique[474] ». À la fin du siècle, son statut artistique relève de l'évidence, comme en témoignent par exemple Arsène Alexandre, qui publie en 1890 une histoire générale du genre sous le titre éloquent de *L'Art du rire et de la caricature*[475], ou Léo Claretie, évoquant, dans la monumentale *Histoire de la langue et de la littérature française* de Petit de Julleville, les revues satiriques du milieu du siècle, « ces pamphlets illustrés où Daumier

[471] Jules Husson, dit Champfleury, le promoteur du réalisme, consacra plusieurs volumes, tous publiés chez Dentu, à l'histoire du dessin caricatural : l'*Histoire de la caricature antique* [1865], *Histoire de la caricature moderne* [1865], *Histoire de la caricature au moyen*-âge [1870] (réed. augmentée *Histoire de la caricature au moyen-âge et sous la Renaissance* [1875]), *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration* (*idem*, [1874]), *Histoire de la Caricature sous la Réforme et la Ligue* [1880].

[472] *Le Salon caricatural. Critique en vers et contre tous illustrée de soixante caricatures dessinées sur bois. Première année*, Paris, Charpentier, 1846, *in* Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.

[473] Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », *Le Présent*, 1er octobre 1857 ; « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 15 octobre 1857. Ces deux essais font suite à la reprise de l'« Essence du rire » dans le même périodique (1er septembre 1857).

[474] Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Le Portefeuille*, 8 juillet 1855. Cité d'après l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, 1976, p. 526. Les trois articles, qui formaient une sorte d'ensemble, furent recueillis par Banville et Asselineau dans le deuxième tome des *Œuvres complètes* de 1868, intitulé par eux *Curiosités esthétiques*.

[475] Arsène Alexandre, *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, Quantin, 1892.

prodiguait ses silhouettes inoubliables, où André Gill, Bertall, Cham, Moloch, Le Petit, Gavarni, haussaient la charge à la hauteur d'un art[476] ».

L'essor de la caricature est largement lié à l'extension massive de sa diffusion grâce aux perfectionnements techniques de la lithographie. Importé d'Allemagne en France au tout début du siècle, le procédé bénéficie, en 1818, d'un appui gouvernemental important qui assure ainsi à la reproduction des dessins caricaturaux un développement sans précédent[477]. Ce progrès de la diffusion se lie, après les journées de juillet 1830, à une liberté retrouvée de la presse, bridée depuis la Révolution, pour donner lieu à une explosion de la production de caricatures politiques, en particulier dans des journaux satiriques spécialisés comme la *Caricature*, créée en 1830, puis le *Charivari* (1832). Baudelaire évoque ainsi cette période de « fièvre caricaturale » dans les pages de « Quelques caricaturistes français » qu'il consacre à Daumier :

> Dans cette guerre acharnée contre le gouvernement, et particulièrement contre le roi, on était tout cœur, tout feu. C'est véritablement une œuvre curieuse à contempler aujourd'hui que cette vaste série de bouffonneries historiques qu'on appelait la *Caricature* […]. C'est un tohu-bohu, un capharnaüm, une prodigieuse comédie satanique, tantôt bouffonne, tantôt sanglante, où défilent, affublées des costumes variés et grotesques, toutes les honorabilités politiques[478].

Or, ce modèle de la caricature politique va fournir à Lemercier l'analogie picturale permettant par équivalence de penser le grotesque aristophanien que son *Cours analytique* met au premier plan. C'est précisément dans ce contexte, en 1832, qu'il choisit de publier, assez confidentiellement[479], une sorte de « comédie épique », à la portée littéraire fort limitée, mais qui présente l'immense intérêt de mettre en application une lecture caricaturale de l'esthétique aristophanienne établie dans le *Cours analytique*, tout en la théorisant à l'aide d'un large appareil paratextuel. Sous-titrée *Le Spectacle infernal du dix-neuvième siècle*, le texte se présente comme la *Suite de la Panhypocrisiade*[480]. La première *Panhypocrisiade*, ou *Le Spectacle infernal du seizième*

---

[476] Léo Claretie, « La Presse au XIXe siècle », *in Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, publ. sous la dir. de L. Petit de Julleville, 8 vol., Paris, A. Colin, 1896-1899, t. VIII, 1896, p. 391.

[477] Cf. John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 117 sq.

[478] Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », cité d'après *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, 1976, p. 549.

[479] D'après Fernand Drujon (*Les Livres à clef*, 2 vol., Paris, E. Rouveyre, 1885-1888, t. 2, p. 740), le texte ne fut pas mis en vente.

[480] Louis-Népomunène Lemercier, *Suite de la Panhypocrisiade, ou Le Spectacle infernal du dix-neuvième siècle*, Paris, G. Doyen, 1832. Le texte est publié en 1832, mais une note au début du chant I en fait remonter la période de composition aux années 1814-1815, ce qui semble corroboré par une précision dans le texte lui-même (p. 14), qui date l'écriture du chant I d'une époque où Napoléon gouvernait encore, soit 1814. La présence de Fusillaron (Napoléon) parmi les spectres infernaux s'explique alors par le fait que « son esprit d'avance habite dans l'enfer ». Mais l'important pour Lemercier est moins la date de la rédaction que celle de la présentation. La « Deuxième Lettre à Dante Alighieri » insiste sur le fait que les événements, et les hommes, appartiennent au passé, et, échappant au reproche de personnalité,

siècle, donnée en 1819 et dédiée à Dante, se présentait comme la publication d'un vieux manuscrit dû à « un poëte nommé *Mimopeste*, c'est-à-dire, fatal aux mimes[481] ». Il s'agissait d'une sorte d'« épopée théâtrale[482] » en seize chants, relatant un spectacle donné aux enfers, mêlant récit et dialogues, et évoquant sous une forme allégorique les hypocrisies du siècle. On y voyait apparaître les grandes figures politiques, scientifiques, religieuses et artistiques de la Renaissance, Copernic dialoguer avec la Terre, François Premier avec la Conscience et la Monarchie, Michel-Ange avec l'Hypocrisie, Luther avec le Diable, etc. La *Suite de la Panhypocrisiade*, elle, se présente comme le doublet plus nettement satirique de la première, et se consacre à l'histoire politique récente, de la Révolution au début de la Restauration. S'il en est encore le dédicataire, Dante n'est plus la référence intertextuelle principale, comme le lui expose Lemercier dans sa « Lettre » liminaire :

> [Le] souvenir [de la *Panhypocrisiade*] m'encourage à t'offrir la suite de mes chants infernaux. Ceux-ci te sembleront moins empreints de ton coloris sombre que des teintes vives et caustiques d'Aristophane. À son exemple, j'ai voulu traduire en scènes *les hypocrisies* de nos factions sous les formes dont il revêtit les impostures des factions athéniennes[483].

Le texte se présente donc explicitement comme une réactualisation de l'esthétique aristophanienne. De fait, la pièce « méchamment toute aristophanique[484] » dont le poème lui-même relate la représentation infernale prend comme matrice le noyau de la fable des *Chevaliers*, qu'elle exploite à l'envi, et qu'indique d'ailleurs dès l'incipit une réécriture de son exposition :

DYNASTIARQUE

Allons, Féodalie ! Inquisitine, allons !
Pleurons, pleurons ensemble, et tous trois exhalons
De soupirs et d'hélas un concert lamentable.

ENSEMBLE

Mù, mù, mù, mù, mù, mù ! Quel accord pitoyable !

FÉODALIE

Papa Dynastiarque, en doyen de céans,
Rappelez la vertu de vos treize cents ans.
À quoi bon soupirer comme trois cornemuses ?

---

sont en quelque sorte « tombés dans le domaine de la libre critique offerte à la postérité » (*op. cit.*, p. VIII).

[481] Louis-Népomucène Lemercier, *La Panhypocrisiade ou Le Spectacle infernal du seizième siècle*, comédie épique, Paris, Firmin-Didot, 1819, « Épître à Dante Alighieri », p. VI.

[482] *Ibid.*, p. X.

[483] Louis-Népomucène Lemercier, *Suite de la Panhypocrisiade, ou Le Spectacle infernal du dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, « Deuxième lettre à Dante Alighieri », p. II.

[484] *Ibid.*, p. 3 (chant XVIIe).

INQUISITINE

Forgeons quelques ressorts, inventons quelques ruses
Pour fuir de cet hôtel[485].

Dynastiarque (le pouvoir royal) et Féodalie (l'aristocratie) pleurent avec Inquisitine (le Clergé) la décision de Lutessote (la France) qui vient de renvoyer son ancien régisseur (Dynastiarque lui-même), tandis que Démagogueule, « fille de son faubourg[486] », lui cherche « un nouvel intendant[487] ». Lutessote finit par accepter le candidat de Démagogueule, l'« incorruptible[488] » Tigrispierre, « un charlatan de place, escroc des plus pervers[489] », qui la métamorphose en la coiffant d'un bonnet rouge[490]. Tigrispierre déchu, Lutessote confie sa « régie » à « un corps quitumviral[491] » avant que survienne, « en caporal / De tous les charlatans un charlatan rival[492] », le dénommé Fusillaron qui lui fait miroiter des chasses « sur les terres lointaines[493] » : Lutessote le nomme « surintendant et de plus grand-veneur[494] ». Suite logique de la succession des régimes, le dénouement voit bien entendu Dynastiarque, « rajeuni de mœurs et de costume[495] », en habit constitutionnel, restauré dans ses fonctions initiales de régisseur. Si le principe de la fable provient des *Chevaliers*, il se résume en fait à son motif principal, à savoir le détrônement d'un intendant malfaisant par une canaille pire encore ; les oracles dérobés par le premier serviteur au Paphlagonien dans la pièce d'Aristophane, qui énumèrent, dans une gradation vers le pire, les marchands appelés à se succéder à l'administration de Démos, du marchand d'étoupes (Eucratès) au marchand de boudin qui doit supplanter le Paphlagonien (Cléon) en canaillerie[496], fournissent la base de la transposition diégétique opérée par Lemercier. Quant au dénouement, s'il est calqué sur l'épiphanie proposée par l'hypotexte, qui s'achève par l'apothéose de Démos rajeuni, il fait l'objet d'une transvalorisation négative et se

[485] *Ibid.*, p. 4-5 (chant XVIIe). Ces répliques condensent et adaptent les v. 8 à 26 des *Chevaliers*, citant textuellement les onomatopées du v. 10.
[486] *Ibid.*, p. 5.
[487] *Ibid.*, p. 6. Rappelons que le Paphlagonien représentant Cléon est, dans les *Cavaliers*, l'esclave intendant de Démos. Le nom de Lutessote (Lutte-sotte ou encore Lutèce-sotte – ce qui justifie le « faubourg ») est, par ailleurs, un mot-valise conforme aux caractéristiques habituelles de l'onomastique des héros aristophaniens (Dicéopolis, Pisthétairos, Praxagora, Lysistrata…).
[488] *Ibid.*, p. 14.
[489] *Ibid.*, p. 12. Le marchand de boudin qui finit par détrôner le Paphlagonien se nomme Agoracrite, car il a été « élevé dans la place aux jugemens » (« ἐν τἀγορᾷ γὰρ κρινόμενος ἐβοσκόμην », v. 1257, trad. Brottier, *op. cit.*, t. XII, 1822, p. 303).
[490] *Ibid.*, p. 12-13. À la fin des *Cavaliers*, Démos, miraculeusement rajeuni par Agoracritos, réapparaît avec une cigale dorée dans les cheveux (v. 1331).
[491] *Ibid.*, p. 27.
[492] *Ibid.*, p. 28. Cf. *Cavaliers*, v. 684-685 : ηὗρε δ' ὁ πανοῦργος ἕτερον πολὺ πανουργίαις / μείζοσι κεκασμένον (« Ce fourbe de Paphlagonien en a trouvé un autre bien plus riche que lui en fourberies », trad. Brottier, *ibid*, p. 255).
[493] *Ibid.*, p. 30.
[494] *Ibid.*
[495] *Ibid.*, p. 82.
[496] Aristophane, *Cavaliers*, v. 128-146.

retrouve ironiquement détourné dans le dysphorique rajeunissement du vieux Dynastiarque.

Mais au-delà de l'intertextualité, le caractère évidemment allégorique des personnages, qui, tout en renvoyant à des référents historiques, font systématiquement fonctionner une onomastique abstraite, illustre exactement les théories du *Cours analytique* sur Aristophane. Or la longue lettre à Dante Alighieri initiale en reprend justement – sous une forme moins systématisée – les arguments essentiels et place l'entreprise de l'auteur, non dissimulé cette fois sous le masque de Mimopeste, sous le patronage du dramaturge de la comédie ancienne. Et l'ensemble constitue un petit traité d'esthétique caricaturale, dont le texte lui-même fournira la parfaite illustration.

Cette esthétique revendique tout d'abord l'universalité des référents, loin de toute satire personnelle. Dans ses « satires allégoriques et dialoguées[497] », Aristophane, redit Lemercier, « s'attache aux vices publics, frappe les généralités pernicieuses[498] » :

> Ses personnages ne sont pas seulement des hommes, des êtres réels ; mais des êtres collectifs et fictifs, qu'il couvre de masques allégoriquement imaginaires. Les traits qu'il lance n'atteignent guère directement, mais par allusion perçante. S'il produit un acteur sous le nom personnel de tel citoyen, de tel chef d'état, il le travestit de figure, de langage, de rang et de costume. Il s'attaque aux corporations administratives et judiciaires, aux magistratures suprêmes, aux sectes, aux partis entiers, qu'il personnifie et qu'il anime en interlocuteurs burlesques[499].

C'est la même généralisation – c'est-à-dire la même fictionnalisation – allégorique que le lecteur retrouvera dans la satire de Lemercier :

> Ainsi qu'Aristophane j'écarte les personnalités directes, et ne m'en prends fictivement qu'aux choses, aux doctrines, aux systèmes généralisés. […] Je fais agir et parler la monarchie, l'église, la noblesse, la démagogie, l'empire, la police, la littérature et la coalition des puissances européennes, sans désigner nommément ni tel roi, ni tel tribun, ni tel chef, ni tel ministre, ni tel écrivain, ni tel potentat. Les allusions sont mes armes, l'allégorie mon bouclier[500].

De même donc que Socrate représentait l'« école des sophistes rêveurs, bavards, obscurs et dangereux métaphysiciens, qui s'autorisaient du titre de socratiques[501] », de même Tigrispierre figurera la Convention, « et ce personnage n'est pas réellement Robespierre, mais le *robespiérisme niveleur*[502] ». Quant au « dominateur arbitraire[503] » de l'Empire, dont le nom de Fusillaron ne renvoie même plus guère au signifiant historique que par une vague homophonie, il « n'est pas réellement le grand capitaine

[497] *Suite de la Panhypocrisiade*, op. cit., « Deuxième lettre à Dante Alighieri », p. IV.
[498] *Ibid.*, p. II.
[499] *Ibid.*, p. II-III.
[500] *Ibid.*, p. VI.
[501] *Ibid.*
[502] *Ibid.*, p. VIII.
[503] *Ibid.*

Bonaparte ; mais le *napoléonisme impérial*[504] ». L'allusion permet ainsi d'éviter la confusion complète entre l'individu contingent et l'abstraction politique qu'il personnifie. On aura donc affaire, dans ces « acteurs fantastiques, non à des « portraits individuels », mais aux « représentants d'un ensemble de gouvernements[505] ».

Quant au grotesque, il renvoie, comme dans le *Cours analytique*, à une emblématique parodique toujours liée à la signification allégorique : le lecteur de la *Suite de la Panhypocrisiade* ne saurait donc chercher « le sel des plaisanteries dans la vérité », mais « dans le fantastique emblématiquement appliqué aux chimériques principes, aux extravagances homicides de nos révolutions passées[506] ». De la même manière, quand Aristophane « transforme les corps de judicature en guêpes, les académies des écrivains et les rhéteurs du portique en grenouilles, les villes en chouettes […] », le spectateur, « amusé par leurs coups de griffe, de becs et d'aiguillons sanglants, reconnaît à leurs combats multipliés, à leurs cris, les rivalités jalouses et les luttes des généraux d'armée, des amiraux, et des juges de l'aréopage, livrés à la moquerie sous les emblêmes [*sic*] de mille animaux caractéristiques acharnés les uns contre les autres[507] ». Or le modèle esthétique sous-jacent à cette emblématique grotesque, non spécifié dans le *Cours*, s'appelle ici, ainsi que l'explique la lettre-préface à Dante, caricature :

> Ta muse, si âpre et impitoyable envers les crimes de l'ambition, ne me blâmera pas d'avoir outré à dessein les expressions du ridicule, à l'instar du comique grec, qui m'instruisit à exagérer les peintures des choses funestes afin de les caricaturer plus ostensiblement[508].

Sur le modèle des « caricatures satiriques[509] » d'Aristophane, Lemercier définit explicitement les personnages de la *Suite* par référence au dessin caricatural : Dynastiarque, « vieillard de plus de treize cents ans », est ainsi la « caricature du pouvoir royal » ; Féodalie et Inquisitine sont les « caricatures de la noblesse et de l'Église[510] ». Loin de constituer une simple métaphore, cette définition intermédiale des personnages participe du fonctionnement général de la *Suite de la Panhypocrisiade*, qu'informe de part en part l'esthétique de la caricature de l'époque.

[504] *Ibid.*, p. VIII-IX.
[505] *Ibid.*, p. VIII.
[506] *Ibid.*, p. IX.
[507] *Ibid.*, p. IV.
[508] *Ibid.*, p. IX.
[509] *Ibid.*, p. IV.
[510] *Ibid.*, « Sommaire du XVIIe chant », p. 2.

b) Lemercier éclairé par Grandville : une esthétique intermédiale

Une des vingt-quatre doubles planches de l'« association mensuelle lithographique », dont la vente servait le plus souvent à financer le paiement des amendes auxquelles était astreint le *Charivari*, éclaire remarquablement l'esthétique caricaturale à l'œuvre dans la *Suite de la Panhypocrisiade*. Signée Grandville et Desperet, publiée en 1833, elle célèbre, trois ans après, la mémoire des journées de Juillet 1830 sous la forme allégorique et grotesque d'une parodie de tournoi médiéval[511].

La différence temporelle fondamentale entre la gravure, dont le caractère tabulaire induit une vision synoptique immédiate, et le poème qui se saisit dans la linéarité d'une lecture, est réduite dans la *Suite* par la théâtralisation du récit, ou plus exactement par la narrativisation de la forme dialoguée. La fiction du spectacle infernal, en alternant le récit et le dialogue, permet de mettre en avant le caractère visuel des apparitions scéniques, que prend en charge un discours descriptif et non, comme dans un texte dramatique, les prescriptions des didascalies. De nombreux intermèdes non dialogués visent ainsi à l'hypotypose et présentent un tableau explicité, comme dans la caricature, par une légende :

> Cette farce hideuse en ses progrès s'anime :
> Son jeu sans dialogue éclate en pantomime.
> On y voit Tigrispierre, inquiet de ses droits,
> Les faire confirmer sur un autel de bois,
> Grossier échafaudage, où sa folle rentière,
> Le nommant curateur de sa fortune entière,
> S'engage par serment envers ce régisseur
> À ne plus retourner vers son prédécesseur[512].

La spectacularité de l'ensemble, sans cesse rappelée par tout un lexique théâtral (planches, tréteaux, acteurs, bateleurs…) est fréquemment thématisée par la référence à des formes paradramatiques. Les conquêtes et le couronnement de Fusillaron défilent ainsi sous les yeux de Lutessote au moyen d'une lanterne magique, accompagnées du commentaire choral de l'écrivain officiel :

> Tel du chœur de Thespis un coryphée acteur,
> Tel Plumebec, héraut du fier opérateur,
> Explique à Lutessote, en un grossier programme,
> Et les gestes du mime et les masques du drame[513].

---

[511] [Jean-Ignace-Isidore Gérard, dit] Grandville, et Desperet, *Comme quoi le grand Chevalier du soleil de Juillet défit en un combat singulier le Chevalier de la triste Figure qui voulait lui ravir sa liberté*, 12e dessin de l'association mensuelle, juillet 1832. Cf. annexe iconographique, fig. 1.
[512] *Ibid.*, chant XVIIe, p. 25-26.
[513] *Ibid.*, chant XVIIIe, p. 48.

Une autre machine à illusions médiatise le mariage impérial, présenté par le même maître de cérémonie, doté cette fois d'un instrument à vent :

> Bientôt, nouveau spectacle, ô ! mère des badauds !
> Du grand cosmorama redresse les tréteaux :
> Sa cornemuse en main, de ton prince empyrique
> Plumebec vient rouvrir le théâtre mimique,
> Et tes pantins royaux sont prêts à se mouvoir[514].

La spectacularisation à l'œuvre dans la « comédie épique » de Lemercier se retrouve dans la forte théâtralisation de la planche de Grandville. Le combat est un spectacle donné devant l'Hôtel de ville, aussi central que l'est, dans le texte, le logis de Lutessote. La joute, saisie à son moment décisif, oppose, dans une arène de bois, un pauvre hère montant un lion à cru, à un gros bonhomme en uniforme, avec casque et écu, juché sur un coq sellé. De tous côtés, des spectateurs : un peuple peu différencié autour des barrières, deux « factions » dans les loges latérales, idéologiquement opposées par des oriflammes, et placées chacune du côté de leur champion. Face au spectateur réel, et positionnés tout aussi clairement, dûment munis de leur instrument de héraut, les groupes de « Plumebec » alliés à l'un ou l'autre des deux camps. Le sens général de la scène est donné par la légende, qui permet d'identifier le vainqueur comme personnification des révolutionnaires de Juillet et caractérise négativement le perdant, que l'inscription « charte » lisible sur sa large ceinture laissait reconnaître, comme « Chevalier de la triste Figure ». Mais la légende, elle-même allégorique, n'assure qu'une explicitation minimale. Ce sont la plupart du temps les attributs qui identifient les personnages et assurent la compréhension allégorique. La caractérisation des hérauts mêle à saturation les deux registres : leur identité nominative est donnée, sur leur costume, par les titres écrits des journaux qu'ils représentent, leur fonction idéologique par une série d'attributs conventionnels.

Plus que l'action, immédiatement saisie dans la clarté d'une orientation idéologique que matérialise la division de l'espace, c'est en effet l'emblématique qui triomphe dans cette planche, chargée, comme le dit Baudelaire de Hogarth qu'il compare à Grandville, « de détails allégoriques et allusionnels, dont la fonction […] est de compléter et d'élucider sa pensée[515] », et dont la réception, essentiellement analytique, consiste en un travail de décryptage qui revient à identifier les personnages. Le titre lui-même semble commenter ce mouvement ; à l'évidence de l'ostension (« comme quoi ») succède la curiosité du déchiffrage (« comme quoi ? »), de même qu'à l'hypotypose thématisée par la lanterne magique, fait place l'« explication » du Plumebec de la *Suite*, qui met en

[514] *Ibid.*, p. 59.
[515] Charles Baudelaire, « Quelques caricaturistes étrangers », cité d'après l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 564.

abyme le travail exégétique auquel est convié le lecteur devant la profusion des attributs allégoriques.

Or, comme les personnages de Lemercier, les figures de Grandville renvoient non pas à des personnes, mais à des abstractions dont la caractérisation est assurée par une série de « signes abréviatifs », selon la formule de Balzac[516], attributs conventionnels condensant une idée ou un personnage dans un signe visuel métonymique ou métaphorique, et non directement iconique à l'inverse du portrait-charge. La poire, emblème non *ressemblant*[517], évoque ainsi, à travers Louis-Philippe, la monarchie constitutionnelle, faisant face au soleil de Juillet qu'identifient immédiatement les chiffres de l'oriflamme, marquant les dates des trois journées révolutionnaires. Elle se retrouve sur le plastron des deux hérauts dont elle désigne l'appartenance partisane. Le lion, en tant qu'emblème des libéraux, relève de la caractérisation symbolique. Les quatre figures de journaux sont constituées d'un empilement d'attributs métonymiques, comme leur *une* imprimée, ou métaphoriques et conventionnels, comme les couvre-chefs, poire du *Moniteur* et bonnet à pointes et à plumes de la *Caricature*[518], et les divers ustensiles bruyants, à commencer par les grelots, qui distinguent le *Charivari*. Le même jeu d'attributions conventionnelles est systématiquement à l'œuvre dans la *Suite de la Panhypocrisiade*. On peut par exemple y suivre les avatars des couvre-chefs politiques. Le bonnet rouge dont Tigrispierre coiffe Lutessote se transforme une première fois dans l'« attirail magique » du chasseur Fusillaron :

FUSILLARON

Regarde mes grelots, mes hochets, mes rubans,
Mon cor et mon mousquet, ce sont mes talismans.

LUTESSOTE

À quoi te servira cet attirail magique ?

FUSILLARON

À métamorphoser toute ta république.
Tiens, j'en ai fait moi-même un essai singulier.
Quand tomba Tigrispierre au fond de son bourbier,
Je pris son bonnet rouge, et, par mon artifice,
Le retappai moi-même en bonnet de milice […][519].

[516] Citée par Ségolène Le Men, « Daumier et l'estampe », *in Daumier*, *1808-1879*, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 11 juin-6 septembre 1999 ; Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 5 octobre 1999-3 janvier 2000 ; The Phillips Collection, Washington, 19 février-14 mai 2000, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1999, p. 40.
[517] L'histoire en est célèbre. Inventée par Philippon, directeur de la *Caricature*, puis du *Charivari*, à partir d'une analogie géométrique supposée avec le visage du souverain constitutionnel, elle en devient immédiatement le symbole. Lors du procès intenté contre lui, Philippon montra, crayon à la main, que le fruit, obtenu par une série de dérivations géométriques, n'avait plus aucun rapport de ressemblance avec son prétendu modèle. « Le symbole avait été trouvé par une analogie complaisante. Le symbole dès lors suffisait. » (Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », *op. cit.*, p. 550).
[518] C'est l'emblème que porte le personnage des cartouches du périodique.
[519] Louis-Népomucène Lemercier, *op. cit.*, chant XVIIe, p. 30-31.

Un peu plus tard, Fusillaron fait revenir Féodalie et Inquisitine pour des travaux d'aiguille :

FUSILLARON

Tenez, sur cette coiffe essayez-vous un peu :
C'était le bonnet rouge, et je l'ai teint en bleu,
Pour en changer l'aspect, dont toujours on frissonne,
Il faut que votre aiguille y tresse une couronne[520].

L'empilement des couvre-chefs militaire et royal sur le bonnet révolutionnaire, passé de la tête de Lutessote à celle de l'escamoteur napoléoniste, renvoie clairement à la monstruosité de cette alliance des contraires que représente ici l'Empire, réconciliant « la noblesse et la démagogie[521] » dans une funeste volonté d'expansion territoriale.

Comme dans la lithographie, où le tournoi lui-même, avec ses combattants et ses hérauts, malgré l'empilement hétéroclite des attributs allégoriques, constitue un monde scénique homogène, distinct de celui des spectateurs, le spectacle de la *Suite de la Panhypocrisiade* tente de dérouler devant son public infernal, par-delà la profusion des emblèmes, un univers grotesque cohérent. La chasse menée par le grand veneur Fusillaron fournit ainsi, dans les épisodes napoléoniens, une isotopie largement exploitée. Collatéral à l'espace domestique de la maison de Lutessote, se développe un univers cynégétique. Celui-ci fait appel à un bestiaire qui utilise, ou crée, une héraldique, comme le montre cette fanfaronnade de l'impérial chasseur :

Je ne suis pas au bout : dans quelque adroite embûche
Mes rêts [*sic*] feront tomber l'impériale autruche ;
Et j'atteindrai du nord les rennes et les ours.
Je veux où bon me semble ainsi chasser toujours :
Et sans le bras de mer, à franchir difficile,
Qui sépare de moi Londrine dans son île,
Mon fusil abattrait ses maudits léopards.
Au commerce elle et moi nous voulons mêmes parts :
Moi, sous ma gibecière ; elle, traînant sa nasse ;
Elle usurpe la pêche, et j'envahis la chasse[522].

Dans ce partage des hégémonies terrestre et maritime, la géopolitique se fait zoomorphe ; au léopard anglais s'ajoutent des mascottes septentrionales et, par la grâce d'une paronomase, l'autruche autrichienne. L'allégorie caricaturale, qu'Ute Gerhard définit « comme un produit intertextuel, autrement dit, par référence à J. Kristeva, comme 'une mosaïque de citations'[523] », donne ici cohérence à des éléments composites

[520] *Ibid.*, chant XVIIIe, p. 41.
[521] *Ibid.*, p. 46.
[522] *Ibid.*, p. 51.
[523] Ute Gerhard, « Procédés littéraires de la caricature en Allemagne (1848-1849) », *in* Philippe Régnier (dir.), *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996 p. 262.

et fait jouer une tension paradoxale entre l'hétérogénéité de ses attributs, renvoyant plus ou moins arbitrairement à leurs référents, et l'homogénéité postulée de l'ensemble assurée, selon un procédé classique de rabaissement burlesque, par l'animalisation des actants. Le portrait de la chimère qui caricature, dans le dernier chant, la Sainte Alliance victorieuse de Napoléon pousse à fond cette logique :

> CHIMÈRE L'ALLIANCE, aux quatre fronts hautains,
> Griffes à ses huit piés [*sic*], griffes à ses huit mains,
> Une tête de loup, teinte du bleu prussique,
> Une de léopard, une d'ourse taurique,
> Une d'autruche avide ; et cela sur un corps
> Tout ordure au-dedans et splendeur au-dehors,
> Corps dont la longue queue, infecte, incendiaire,
> Balaye en circulant le château, la chaumière,
> Moulins, bois, et guérêts, et bercail, et pasteurs,
> Souillant tout, brisant tout de ses coups destructeurs.
> Chimère l'Alliance amène sur sa croupe
> Le bon Dynastiarque, et ses sœurs, et leur troupe :
> On lit sur tous ses fronts, *paix, magnanimité,*
> Désintéressement, et générosité[524].

Très clairement inspirée par les procédés de la caricature politique, comme le montre la comparaison avec la planche de Grandville et Desperet, *La Suite de la Panhypocrisiade* donne en même temps corps aux analyses théoriques de l'esthétique « aristophanique » que propose Lemercier. Tout se passe donc comme si la satire graphique donnait corps au grotesque allégorique aristophanien. Cette définition intermédiale de la comédie d'Aristophane, saisie ici à l'œuvre dans ses premiers tâtonnements, va bénéficier, dans les décennies suivantes, d'une fortune remarquable.

2. Une « comédie de caricature » ? Fortune et limites d'une définition

> Le théâtre comique et la caricature ne font qu'un seul et même art chez les anciens.
>
> Édouard Fournier, cité par Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, 2e éd., 1867.

À mesure que l'on avance dans le siècle et que croît sa diffusion, la caricature s'impose en effet comme la forme plastique adéquate pour rendre compte de l'esthétique aristophanienne. Tout un jeu de comparaisons et d'équivalences se met en place entre la comédie ancienne et le dessin caricatural, dont les différents modes éclairent largement la poétique. Si elle fournit une assise figurative au fantastique allégorique aristophanien, la caricature, prenant le relais du modèle satirique, donne

[524] Louis-Népomucène Lemercier, *op. cit.*, chant XXe, p. 108.

aussi, à travers le genre du portrait-charge, une nouvelle lisibilité à la question des personnalités. La comédie ancienne en arrive même à apparaître comme une sorte de prototype théâtral de l'art de la caricature. Mais s'il apporte avec lui la théâtralité d'un spectacle, le modèle caricatural ne suffit pas à résoudre la question de la forme dramatique. C'est dans son organisation discursive, pensée sous l'angle de la rhétorique, que l'on va désormais chercher la cohérence structurelle de la comédie aristophanienne.

a) « Un grand caricaturiste en poésie » : pertinence du modèle caricatural

> Tout en voulant rester suffisamment vrais, les poëtes comiques surtout n'entendaient nullement reproduire comme des daguerréotypes des portraits de grandeur naturelle, mais créer des caricatures bien exagérées et bien amusantes ; pour eux le fabuleusement laid était le beau idéal, et la meilleure ressemblance, une charge très-ridicule.
>
> Édélestand du Méril, *Histoire de la comédie*, t. 1, 1864.

Dans l'introduction de sa traduction nouvelle, en 1860, Constant Poyard retrouvait le raisonnement de Lemercier en rattachant le primat de l'allégorie et de la personnification chez Aristophane à une esthétique caricaturale :

> Une des formes dont il revêt le plus volontiers ses conceptions, c'est l'allégorie ; on peut dire que le théâtre d'Aristophane est une série de caricatures où toute idée a pris corps, et se produit sous des traits humains. Personnifier l'idée abstraite, la travestir en un être animé, afin qu'elle soit mieux comprise du peuple, c'est en effet un procédé en harmonie parfaite avec les habitudes de la comédie ancienne […][525].

De fait, à partir des années 1840, cette comparaison plastique revient presque automatiquement sous la plume des critiques. Charles Magnin, dans un article sur « la mise en scène chez les anciens », affirmait déjà que « dans le genre bouffon, les formes si spirituellement grotesques sous lesquelles la puissante imagination d'Aristophane se plut à présenter les Athéniens, travestis en guêpes, en oiseaux, en grenouilles, ont placé ce poëte au nombre des plus hardis et des plus ingénieux caricaturistes[526] ». L'équivalence se banalise sous le second Empire, qu'il s'agisse par exemple d'évoquer la « jolie caricature de la démocratie » que le dramaturge « crayonna à l'usage du peuple souverain d'Athènes[527] » dans les *Chevaliers* ou la flagellation des vices politiques à

[525] Constant Poyard, *Aristophane*, traduction nouvelle, avec une introduction et des notes, Paris, L. Hachette, 1860, Introduction. Cité d'après la cinquième édition, Paris, Hachette et Cie, 1875, p. IX.
[526] Charles Magnin, « De la mise en scène chez les anciens », *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1840, p. 255. L'article constitue la deuxième livraison d'une étude qui en compte trois (les deux autres étant publiées respectivement dans les numéros du 1er septembre 1839 et du 1er novembre 1840).
[527] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, Paris, Hachette et Cie, 1867, p. 31.

laquelle il se livre en ombrant « avec colère de grosses caricatures au crayon rouge[528] ». À la toute fin du siècle, l'analogie est à tel point devenue un lieu commun qu'on la retrouve dans la littérature scolaire ; l'introduction d'extraits d'Aristophane en français publiés en 1895 à l'usage des lycées affirme ainsi péremptoirement que l'auteur et ses contemporains « se servent de la scène pour y exhiber les caricatures du jour[529] ».

Signe de son évidence, l'association est réversible. Quand les Goncourt évoquent, dans leur *Histoire de la société française pendant la Révolution*, la pauvreté de la caricature révolutionnaire française, plus proche à leurs yeux de l'épigramme que de la charge, ils réactivent la classique opposition entre Aristophane et Térence :

> Le génie de la France n'est point caricatural. La France aime mieux sourire que rire, et elle est plus près de sentir le sel menu et délicat de Térence que les images fortement grotesques d'Aristophane. Le monstrueux, l'hyperbolique du comique lui répugne ; et elle s'arrête au plaisant, timide devant la farce grandiose[530].

De fait, la référence au comique grec est fréquente dans les écrits sur la caricature. Dans une « Histoire de la caricature en Europe[531] » recueillie en volume en 1869, Philarète Chasles recourt aux *Nuées* pour établir la foncière malignité du genre :

> Il n'y a pas de caricature innocente. Aristophane, montrant Socrate dans un panier, au milieu des nuages, parce que ce philosophe s'élevait jusqu'au monde des idées, est un grand caricaturiste en poésie[532].

Et quelques pages plus loin, Gillray se retrouve qualifié d'« Aristophane peintre[533] » ; comparaison que l'on retrouve, inversée, outre-Manche, dans l'*Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art* de Thomas Wright, pour qui les pièces conservées de l'auteur grec « nous peignent l'hostilité des partis politiques et sociaux de son temps aussi vigoureusement et l'on peut même ajouter plus minutieusement que ne le font les caricatures de Gillray pour le règne du roi d'Angleterre George III[534] ». À la même époque, une analogie similaire fait de Daumier, chez le chantre du réalisme et grand spécialiste français de la caricature, Champfleury, l'Aristophane du genre :

---

[528] Édélestand du Méril, *Histoire de la comédie*, 2 vol, t. 1, *Période primitive. Comédie des peuples sauvages, théâtre asiatique, origines de la comédie grecque*, Paris, Didier et Cie, 1864, p. 356.
[529] Georges Ferté, *Aristophane, pièces choisies (extraits)*, avec une introduction, un index et des notes, Paris, G. Masson, collection Lantoine, s. d. [1894], Introduction, p. 11.
[530] Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Dentu, 1854, chapitre X. Cité d'après l'édition Didier et Cie, 1864, p. 253.
[531] Philarète Chasles, « Histoire de la caricature en Europe », *in Encore sur les contemporains, leurs œuvres et leur mœurs*, Paris, Amyot, 1869, p. 51-84.
[532] *Ibid.*, p. 60.
[533] *Ibid.*, p. 68.
[534] Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art* [*A History of Caricature and Grotesque in literature and art*, London, Virtue Brother, 1865], traduction française, traduite avec l'approbation de l'auteur par Octave Sachot, Paris, au bureau de la *Revue britannique*, 1867. Cité d'après la 2e édition, Paris, A. Delahays, 1875, p. 12.

> Denis, tyran de Syracuse, désireux de connaître les lois et les mœurs des Athéniens, Platon lui envoya les comédies d'Aristophane.
>
> Qui veut se rendre compte aujourd'hui de l'époque de Louis-Philippe doit consulter l'œuvre de Daumier[535].

Les modèles caricaturaux

La fortune de la référence à la caricature dans la définition de la comédie aristophanienne peut aisément s'expliquer par la forte productivité du modèle caricatural. La variété des genres caricaturaux permet en effet de rendre compte des diverses modalités du grotesque aristophanien. On peut, sans entrer dans les débats théoriques, distinguer en gros trois types d'expression caricaturale : le portrait-charge, la scène de mœurs et le croquis politique[536]. Judith Wechsler repère ainsi, pour le XIXe siècle, trois courants principaux. Le premier, le portrait-charge, « peint un individu, souvent un personnage politique, avec une exagération plus ou moins importante des traits caractéristiques de son visage ou de son corps[537] ». Le second, reposant davantage sur le déchiffrement d'un code énigmatique, est « l'interprétation allégorique des événements publics » : « Des nations, des faits, ou des abstractions comme la Paix ou la Diplomatie sont représentés par des figures uniques aux attributs reconnaissables, et l'action de la caricature est la transposition commentée de la situation politique[538]. » Le troisième, la caricature sociale, « représentation satirique de personnages typiques dans des situations quotidiennes[539] », se relie à la peinture de genre[540].

Or les trois modes se retrouvent mobilisés dans la description des œuvres aristophaniennes. La théorie – et la pratique – de Lemercier, encore tout imprégnée de la condamnation classique des personnalités et de la charge, mettait clairement en avant, comme le faisait plus tard Poyard, une définition allégorique et abstraite de la caricature, qui correspond au deuxième courant. C'est davantage à la caricature sociale que fait référence, chez Champfleury, la comparaison entre Daumier et Aristophane, témoins privilégiés des lois et des mœurs de leurs temps. Alors que, sous la Seconde République, fleurissent les revendications féministes et les « clubs » de femmes, les

---

[535] [Jules-François-Félix Husson, dit] Champfleury, *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, s.d. [1865], p. 10. L'anecdote répandue sur Platon et Denys de Syracuse trouve son origine dans les deux *Vies* anonymes d'Aristophane.

[536] Cf. Ségolène Le Men, « Daumier et l'estampe », art. cit., p. 39-40. La difficulté de la typologie tient au fait qu'elle croise des critères historiques (la *carica* renvoie étymologiquement au portrait-charge), formels (présence ou non d'attributs allégoriques) et thématiques (représentation des personnes, caricature politique ou de mœurs). Reformulée en termes formels, la typologie distingue le portrait-charge, la condensation du « signe abréviatif », et la création de types récurrents (*Ibid.*, p. 40).

[537] Judith Wechsler, *A Human Comedy, Physiognomony and Caricature in 19th Century Paris*, London, Thames and Hudson, 1982, p. 14. Traduit par nous.

[538] *Ibid.*

[539] *Ibid.*

[540] Notons que J. Wechsler inclut dans le deuxième courant les séries politiques ou sociales représentant des figures emblématiques comme Robert Macaire ou Joseph Prudhomme ; d'autres lectures les rattachent à la caricature sociale.

séries des *Divorceuses* et des *Femmes socialistes* données par Daumier au *Charivari* appellent aisément une analogie avec les pièces féminines d'Aristophane[541]. Quelques années plus tôt, à l'époque où le caricaturiste créait les séries des *Bas-bleus* puis des *Gens de justice*, Baudelaire songeait d'ailleurs à lui pour illustrer le dramaturge antique[542]. C'est encore à la caricature de mœurs que renvoie Deschanel, évoquant, à propos des personnages épisodiques de la deuxième partie des *Oiseaux*, les « critiques et caricatures de détail » qui « parodiaient la conduite des Athéniens dans les villes alliées et dans les colonies[543] ».

Mais le modèle qui finira par prédominer est le portrait-charge. On sait que celui-ci, florissant au début de la monarchie de Juillet, sera soumis, malgré sa popularité grandissante, à un contrôle strict de 1835 à la fin du Second Empire[544], exception faite de la Seconde République. Ce qui n'empêcha pas de grandes séries de portraits-charges non politiques, inaugurées par le *Panthéon charivarique* de Benjamin Roubaud (1838-1841) et continuées entre autres par le *Panthéon Nadar* (1852), dont les charges illustrent les brochures biographiques satiriques livrées par Commerson sous le titre des *Binettes contemporaines* (1854-1855) ou, un peu plus tard, la série du *Trombinoscope* de Touchatout illustrée par Lafosse (1871-1876). La liberté totale de la presse entraîne à nouveau un déferlement de charges politiques sous la Troisième République, en particulier sous le crayon d'André Gill[545]. Ferté, dans son édition scolaire, témoigne indirectement de cette évolution historique de la caricature : c'est au portrait-charge, et non plus, comme chez Lemercier ou Poyard, à l'allégorie burlesque, que fait référence pour lui le modèle caricatural :

> [Les] principaux personnages [de la comédie ancienne] sont bien pris brutalement dans la réalité, puisque ce sont des caricatures, mais pour les rôles secondaires comme pour l'intrigue, elle se jette en pleine fantaisie : la scène se peuple de grotesques allégories, de nuées, de guêpes aux dards monstrueux, de grenouilles au ventre énorme, […] de coqs personnifiant le Juste et l'Injuste […][546].

[541] Champfleury se souvient ainsi des « *Femmes socialistes*, qui, en 1848, avaient juré guerre aux hommes comme les héroïnes de *Lysistrata* » (*op. cit.*, p. 152).
[542] S'agissait-il d'une édition partielle, de l'*Assemblée des femmes* ou des *Guêpes* ? La seule référence à ce projet est une lettre à Poulet-Malassis du 11 mars 1860, où Baudelaire lui rappelle cette idée en précisant qu'elle date « d'il y a quinze ans » (Charles Baudelaire, *Lettres 1841-1866*, Paris, Mercure de France, 1906, p. 152).
[543] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 337.
[544] Bridé par l'interdiction de la caricature politique après les lois de 1835 (dites « de septembre »), le portrait-charge fut l'objet sous le Second Empire d'un contrôle qui soumettait toute publication d'une charge personnelle à l'autorisation du modèle.
[545] Cf. Bertrand Tillier, *La Républicature*, *La caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS Éditions, 1997, p. 72 sq. Outre les charges qu'il donne dans ses périodiques comme *La Lune* ou *L'Éclipse*, Gill dessine, de 1878 à 1885 les portraits-charges de la série de brochures biographiques intitulée *Les Hommes d'aujourd'hui*.
[546] Georges Ferté, *op. cit.*, Introduction, p. 12.

À peu près à la même époque, Feuillet de Conches s'insurge contre la décadence de la caricature contemporaine, de plus en plus assimilée à la charge politique, en évoquant la scandaleuse licence de l'auteur des *Nuées* :

> La caricature sera encore, mais triste, mais âpre, honteusement descendue au rôle du libelle dans la plupart des croquis politiques modernes. […] ce n'est plus maintenant, moins le talent, qu'Aristophane, traînant par les cheveux sur la scène comique ses contemporains[547].

Le modèle de la charge permet donc, et c'est la raison de son succès, de repenser les personnalités de la comédie aristophanienne. Les caricatures exhibées, selon Ferté, par Aristophane et ses contemporains, renvoient à « l'énorme importance que prend la *satire personnelle* dans la comédie ancienne[548] » ; elles désignent les « injures lancées à plein visage à des adversaires franchement désignés par leur nom, transportés sur la scène avec leurs traits que reproduit le masque de l'acteur, avec leur voix qu'il contrefait, leur allure et jusqu'à leurs tics qu'il parodie[549] ». L'imaginaire de la charge dote ainsi les personnalités d'une dimension visuelle et spectaculaire, et investit les masques de la comédie antique. Du Méril voit dans « leur laideur outrée et leurs difformités grotesques » une « caricature en action[550] » ; Deschanel inclut dans les modes d'identification du personnage-cible « un masque qui lui ressemble, ou même qui ne lui ressemble pas et qui n'est que la caricature de son visage[551] ». « La formule devenue presque académique de la grosse tête sur un petit corps[552] » semble souffler à Paul de Saint-Victor une description de « têtes colossales » derrière lesquelles on reconnaît les « boules[553] » démesurées de la charge :

> Ces masques emboîtaient comme des casques les têtes des acteurs : leur rictus béant, leur laideur tranchée, leurs grimaces et leurs difformités taillées en ronde-bosse, supprimaient toute gradation et toute nuance. Le caractère moyen, l'observation ressemblante, la physionomie vraisemblable, disparaissent sous cette caricature sculpturale. Elle ne peut faire ressortir que les traits saillants, et, pour ainsi dire, l'ossature d'un ridicule ou d'un vice. Chaque type, porté à son hyperbole, reste immobile, de la première à la dernière scène ; le masque est son enseigne grotesque et criarde[554].

---

[547] Félix-Sébastien Feuillet de Conches, « William Hogarth », *L'Artiste*, décembre 1882, p. 466-467.
[548] Georges Ferté, *op. cit.*, Introduction, p. 10.
[549] *Ibid.*, p. 10-11.
[550] Édélestand du Méril, *op. cit.*, t. I, p. 348.
[551] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 16-17.
[552] Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 74.
[553] Le grossissement de la tête dans le portrait-charge « permet, au pied de la lettre, de valoriser le "masque" ou la "boule", dans l'argot expressif des contemporains repris par les légendes » (Ségolène Le Men, « Aux grands hommes la charge reconnaissable », *in Benjamin Roubaud et le Panthéon charivarique*, catalogue de l'exposition de la Maison de Balzac, 3 mai-31 août 1988, [Paris], Maison de Balzac, 1988, p. 10).
[554] Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, *op. cit.*, première série, *Les Antiques*, t. II, *Sophocle, Euripide, Aristophane, Calidasa*, 1882, p. 360.

Cette dimension sculpturale du masque se rattache en fait à l'imaginaire du portrait-charge, qui peut se concevoir comme la version dessinée du buste caricatural. Les fameux bustes-charges des *Célébrités du juste milieu*, créés à partir de 1832, furent ainsi commandées par Philippon à Daumier pour servir de modèle aux dessinateurs de *La Caricature* et du *Charivari*[555]. Ils sont concurrencés dans la mémoire du siècle par les plâtres-caricatures de Dantan jeune, que l'artiste exposait au coin du passage des Panoramas dans le « musée Dantan », véritable galerie de charges où l'on voyait Paganini, « forme de squelette, visage anguleux et doigts crochus », Rossini, « au formidable embonpoint, lourd comme un pachyderme », Victor Hugo, au « front démesuré », Alexandre Dumas, « orné de cheveux crépus, avançant la tête comme un chien de chasse en quête du gibier[556] »… De façon symptomatique, ce musée Dantan devient, dans une *Histoire grecque* scolaire de la fin du siècle, le magasin à accessoires de la comédie aristophanienne, à laquelle il fournit, en même temps qu'une esthétique du personnage, une partie de son personnel dramatique :

> Il ne faut pas, dans ces comédies, chercher des caractères ; mais les noms propres, les allusions personnelles y abondent. Les masques même sont des portraits, mais des portraits modelés par le pouce d'un caricaturiste, d'un Dantan jeune, par exemple. Aristophane ne prend qu'un trait ou deux qu'il exagère et pousse à la charge, au burlesque. Cela ressemble, mais d'une ressemblance qui fait pouffer de rire, à peu près comme l'image grotesque que nous renvoient les boules de verre de nos jardins[557].

Aristophane et les origines de la caricature

À travers la médiation du masque, le portrait-charge permet donc, contrairement au modèle classique de la satire, de définir positivement l'esthétique du personnage aristophanien comme portrait déformé, ressemblance grotesque. Ainsi l'extension descriptive du modèle caricatural recouvre et dépasse celle de l'ancien paradigme satirique, dont il récupère les fonctions. Dans la distinction qu'établit un Philarète Chasles entre caricature des opinions, caricature des mœurs et caricature des personnes[558], on peut en effet aisément retrouver un écho de la typologie satirique classique telle que l'exposait Marmontel, à cette différence près que la caricature personnelle ne fait plus l'objet d'une répudiation esthétique.

---

[555] Voir Édouard Papet, « Les bustes-charges des *Célébrités du juste milieu* », *in Daumier*, *1808-1879*, *op. cit.*, p. 84-89. Les bustes ont fait l'objet d'une exposition au Musée d'Orsay en 2005, assortie d'un catalogue (Édouard Papet (dir.)*, Daumier*. *Les Célébrités du Juste milieu*, Paris, RMN, Fondation Paribas, 2005).

[556] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *op. cit.*, t. 6, 1870, s. v. « Dantan (Jean-Pierre) ». Exposés au passage des Panoramas, les bustes-charges de Dantan furent reproduits en volume en 1839 (*Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque, avec texte explicatif et biographique*, Paris, H. Delloye).

[557] Eugène Nageotte, *Histoire de la littérature grecque depuis ses origines jusqu'au VIe siècle de notre ère* [1883], Paris, Garnier frères, 2e édition revue et augmentée, s. d. [1884], p. 283.

[558] Philarète Chasles, « Histoire de la caricature en Europe », *op. cit.*, p. 61.

Définie comme caricaturale, la comédie aristophanienne peut même accéder au statut de prototype, comme cela s'était produit à propos de la satire. Une certaine lecture réaliste du grotesque utilise en effet la comédie ancienne à des fins idéologiques ; contre l'idée winckelmanienne de la beauté grecque, perpétuée par le néo-classicisme comme par l'hellénisme idéalisé des Parnassiens, le théâtre d'Aristophane est appelé en renfort. Pour preuve que « les anciens ne connaissaient pas [le] prétendu genre noble », Flaubert remarque par exemple qu'on y « chie sur la scène[559] » ; les Goncourt se gaussent de cet « atticisme » athénien supposé dont le « seul monument », Aristophane, est aussi « le plus gros monument scatologique de la littérature » ; le sel attique n'y est rien d'autre que « la merde », qui « y semble le dieu du rire[560] ». Dans cette perspective de redécouverte du grotesque en plein classicisme grec[561], l'évidence de l'association entre la comédie ancienne et la caricature permet de fonder en antiquité l'art caricatural en faisant fonctionner Aristophane comme une autorité originelle. L'érudite *Histoire de la caricature antique* de Champfleury, exploitant les sources iconographiques grotesques grecques et latines, vise ainsi explicitement, comme l'annonce sa préface, à établir l'existence d'un art antique de la caricature :

> Les arts marchent côte à côte et font pendant pour ainsi dire. En regard de Sophocle, Phidias. La niche en face de la statue d'Aristophane restera-t-elle vide ? Qui fera vis-à-vis à Lucien ? Il s'est trouvé de grands satiriques qui ne respectaient ni les dieux ni les hommes, et leurs hardiesses n'auront pas fait tailler de hardis crayons[562] !

La comédie ancienne constitue donc une sorte de garant analogique de l'existence d'une caricature antique. De là à en faire l'origine du genre, il n'y a qu'un pas que Thomas Wright, à la même époque, n'hésitait pas à franchir. Refusant de se lancer comme Champfleury dans une quête de la caricature perdue, absente des monuments publics, Wright établit une relation de dérivation entre la comédie grecque et la « caricature en images[563] » encore visible sur les poteries antiques :

---

[559] Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 25-26 mars 1853, *in Correspondance*, nouvelle édition augmentée, deuxième série (1852-1854), Paris, L. Conard, 1927, p. 137.

[560] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 2 mai 1858, cité d'après l'édition Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, p. 351. Même remarque d'Edmond le 29 mars 1871 (*ibid.*, t. II, p. 402) : « Chez Aristophane, le rire d'Athènes se gaudit de la merde, du pet, des équivoques sur le con, le gland, les couilles. »

[561] Redécouverte qui va aussi sans doute contre l'idée à la fois hugolienne et baudelairienne d'un grotesque judéo-chrétien.

[562] [Jules-François-Félix Husson, dit] Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, Paris, J. Dentu, s.d., [1865], Préface, p. XII. Les thèses de Champfleury sur l'existence d'une caricature grecque suscitèrent la vive opposition de l'helléniste Chassang. Arsène Alexandre (*L'Art du rire et de la caricature*, Paris, Quantin, 1893, p. 10) rappelle la polémique et prend parti pour l'écrivain contre le tenant de Phidias et d'Apelle : « Les Grecs, pas caricaturistes ! […] Pas caricaturistes, ceux qui ont inventé l'épigramme, ceux qui applaudissaient Aristophane […] ! »

[563] Thomas Wright, *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, *op. cit.*, p. 14.

> Sur les vases sont reproduites des scènes comiques, surtout des parodies, évidemment empruntées au théâtre, et conservant les masques et les autres attributs […] qui attestent la source à laquelle elles ont été prises[564].

C'est donc au théâtre comique grec que l'*Histoire de la caricature et du grotesque* fait remonter la première manifestation historique conservée du burlesque, version spectaculaire et verbale de la caricature. Aristophane, à qui le premier chapitre fait une large place, occupe dans l'économie de cette réflexion sur les origines de l'art caricatural une position centrale, qui renouvelle celle qu'il tenait près d'un siècle plus tôt dans l'histoire de la satire.

Wright emploie en effet le terme de caricature en deux sens : un sens spécifiquement plastique, celui du « dessin burlesque[565] », un sens plus large qui recouvre partiellement le champ sémantique traditionnel du satirique mais en lui ajoutant la dimension comique et déformatrice du burlesque. La caricature au sens large est donc synonyme de grotesque, mais celui-ci ne se comprend que comme une version non spécifiquement plastique, intermédiale si l'on préfère, de la caricature au sens restreint. La présupposition de cette sorte d'essence caricaturale du rire, autrement appelée « esprit de la caricature[566] », permet d'établir une généalogie de la caricature plastique par glissement d'une préfiguration verbale à une forme dessinée. Voici comment s'écrit cette « origine de la caricature et du grotesque dans les arts[567] » :

> Avant que les peuples songeassent à cultiver la littérature ou les arts, lorsque le chef trônait dans son palais grossier, entouré de ses guerriers, ceux-ci s'amusaient à tourner leurs ennemis et leurs adversaires en dérision, à rire de leur faiblesse, à railler leurs défauts physiques ou intellectuels, à leur donner des sobriquets tirés de ces mêmes défauts ; en un mot, à les caricaturer en paroles, ou à raconter des anecdotes propres à exciter le rire. […] Enfin, lorsque ces mêmes peuples se mirent à construire des habitations fixes et à les orner, les sujets qu'ils choisirent pour cette ornementation furent ceux qui représentaient des idées risibles. Le guerrier, qui caricaturait son ennemi dans les discours qu'il prononçait à la table du festin, chercha bientôt à donner à ses railleries une forme plus durable, en traçant de grossières ébauches sur la roche nue ou sur toute autre surface qu'il trouvait à sa convenance[568].

Antérieure à toute forme artistique dans sa préfiguration verbale, et premier mode d'ornementation figurée, la caricature est donnée comme la forme primitive de l'art[569]. Cette forme advient par la transposition de l'invective burlesque dans le langage visuel du dessin, ou, si l'on préfère, par le passage de la raillerie satirique à la charge. Or la

---

564 *Ibid.*
565 *Ibid.*, p. 9.
566 *Ibid*
567 *Ibid.*, p. 2.
568 *Ibid.*
569 *Ibid.* (« l'art même, dans ses formes primitives, n'est que la caricature »).

généalogie proposée par Wright semble en fait établie à partir d'une relecture de l'origine de la comédie grecque, elle-même source selon lui des caricatures plastiques antiques. Elle reprend en effet en abrégé l'évolution qui mène des invectives satiriques du *kômos* aux figures comiques des vases grecs. Selon Wright, « l'esprit de la caricature et du dessin burlesque[570] » avait pris en Grèce « une forme plus régulière que dans les autres pays[571] » à travers le culte de Dionysos ou de Bacchus ; il se manifestait dans « les fêtes dionysiaques et les rites phalliques, ainsi que les processions qui les accompagnaient[572] ». Les « plaisanteries obscènes », les « discours insolents qui n'épargnaient personne », les « quolibets satiriques[573] » lancés du haut des chariots sur les passants lors des bacchanales constituent ainsi la forme initiale de la caricature verbale. La comédie grecque primitive, dont Aristophane hérite à bien des égards, représente l'aboutissement de « la raillerie du temps de Thespis lancée du haut d'un chariot[574] », et fait en même temps, grâce à la représentation, la transition entre la caricature parlée et la caricature dessinée :

> Elle était, dans sa forme, burlesque et licencieuse jusqu'à l'extravagance ; l'insulte personnelle en composait l'essence, ainsi que la satire généralisée. On ne se contentait pas d'attaquer les individus en leur appliquant des épithètes injurieuses ; on représentait leur personnage sur la scène comme accomplissant toute espèce d'actions méprisables, et comme subissant toute sorte de traitements ridicules et humiliants[575].

La comédie ancienne fonctionne ainsi comme une forme-pivot, à mi-chemin entre le régime verbal et le régime plastique de la caricature. Cette double articulation permet à Wright, dans un raisonnement superbement circulaire, de reprendre et de fonder la définition caricaturale du théâtre aristophanien :

> C'est donc avec raison qu'on a défini l'ancienne comédie des Grecs : la comédie de caricature. L'esprit et même les scènes de cette comédie, transportés dans la peinture, se sont identifiés avec cette branche de l'art à laquelle nous donnons le nom de caricature dans les temps modernes[576].

[570] *Ibid.*, p. 9.
[571] *Ibid.*
[572] *Ibid.*, p. 9-10.
[573] *Ibid.*, p. 10.
[574] *Ibid.*, p. 11.
[575] *Ibid.*
[576] *Ibid.*

b) De la théâtralité caricaturale : dramaturgie ou rhétorique ?

> La caricature, si elle s'étend au-delà d'un portrait isolé et compose une suite de scènes, n'est-elle pas un peu la comédie, la comédie des *Plaideurs*, la comédie d'Aristophane ?
>
> Amédée Pichot, « Notice » de l'*Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art* de Thomas Wright (2e éd., 1875).

Là où la critique classique, confrontée à l'esthétique aristophanienne, se retrouvait dépourvue de repères devant une *terra incognita* informe, le modèle caricatural fournit donc à la comédie ancienne un véritable ancrage définitionnel. Outre son importance dans la compréhension du grotesque, il apporte en effet à sa lecture une dimension spectaculaire que le paradigme satirique classique ne lui conférait pas, et qui supplée en quelque sorte à ses défauts dramatiques. Si en 1811 Lemercier doit encore, pour réhabiliter Aristophane, démontrer la généralité et le caractère fictif de ses œuvres, on peut tranquillement écrire, à la fin du siècle, que la scène de la comédie ancienne sert à « exhiber les caricatures du jour bien plus qu'à […] développer des fictions éternellement dramatiques[577] ». Si elle marque la reconnaissance d'une actualité du référent, cette distinction de Georges Ferté remet en selle la question du statut fictionnel de la comédie aristophanienne en la dissociant de celle de sa théâtralité. Dans cette perspective, deux modes d'expression scénique s'opposent terme à terme : celui de l'exhibition caricaturale et celui de la fiction dramatique. La théâtralité aristophanienne se définirait donc comme exhibition plutôt que comme drame. Cette définition comporte deux séries d'enjeux. Elle suppose tout d'abord une théâtralité de la caricature, dont il s'agit de préciser l'existence aux yeux des contemporains et les modalités. Elle pose aussi la question du statut générique d'une « comédie de caricature » située à la marge de la fiction et du modèle dramatique. Face au primat de l'ostension et aux apories dramaturgiques, en particulier temporelles, qu'entraîne une telle définition caricaturale de la comédie, le recours à la rhétorique s'avère une réponse structurante.

Le spectacle caricatural

Les connexions entre la caricature et le théâtre au XIXe siècle sont multiples et assez souvent relevées. Elles se marquent en particulier par l'existence de personnages récurrents communs aux deux formes, dotés en quelque sorte d'un statut intermédial. On sait ainsi que les deux plus célèbres types comiques du siècle sont d'abord des créations scéniques avant de devenir des personnages récurrents du dessin satirique.

[577] Georges Ferté, *Aristophane, pièces choisies*, *op. cit.*, p. 11.

Robert Macaire est « inventé » par Frédérick Lemaître lors de la première représentation de l'*Auberge des Adrets*[578] à l'Ambigu-Comique en 1823, et devient en 1834 le héros éponyme de la pièce de Frédérick Lemaître et Benjamin Antier[579] ; passé dans la caricature, en particulier sous le crayon de Grandville, il fournit à Daumier la célèbre série des *Caricaturana* (publiée dans le *Charivari* d'août 1836 à novembre 1838) avant d'inspirer à Balzac le *Vautrin* qui tombe scandaleusement à la Porte-Saint-Martin en 1840[580]. Joseph Prudhomme, qui paraît d'abord, en 1830, dans *La Famille improvisée,* joué par Henri Monnier en même temps que les autres personnages de sa pièce, devient le personnage central de l'activité créatrice de son auteur, à la fois acteur, dramaturge, écrivain, dessinateur ; passant de la scène à l'écrit et à la caricature, la figure de M. Prudhomme est reprise, entre autres caricaturistes, par Daumier qui lui consacrera plus de soixante lithographies entre 1852 et 1870[581]. Elle illustre, mieux encore que Robert Macaire, l'intermédialité à l'œuvre dans la genèse de ces personnages que Théodore de Banville, dans un article de 1846, appelait « les types comiques créés par la comédie moderne[582] ». Dans cette sorte de généalogie des Mayeux, Macaire, Bilboquet, Prudhomme et Jean Hiroux, Banville s'attache à noter les pérégrinations de ces figures issues de la chanson, de la caricature, de l'improvisation d'un acteur ou de l'invention d'un écrivain, et qui passent souvent d'un mode d'expression à l'autre, emblématisant le statut fondamentalement intermédial du type.

Le recours à la thématique, voire à la spatialité théâtrales sont un autre aspect de cette dimension intermédiale de la caricature. La caricature politique fait ainsi volontiers usage de la métaphore théâtrale, réactualisant efficacement le motif satirique du *theatrum mundi* et de la *scaena vitae*. En 1833, *La Caricature* tire, en supplément, une pseudo-affiche annonçant des pièces d'actualité comme *L'Attentat risible* ou

---

[578] Benjamin [Chevrillon, dit] Antier, [Armand Lacoste, dit] Saint-Amant et [Alexis Chaponnier, dit] Paulyanthe, *L'Auberge des Adrets*, drame en 3 actes à spectacle, Paris, Didot, « La France dramatique », 1823 [Ambigu-Comique, 2 juillet 1823].

[579] [Armand Lacoste, dit] Saint-Amant, Benjamin [Chevrillon, dit] Antier et Frédérick Lemaître, *Robert Macaire*, pièce en 4 actes et en 6 tableaux, Paris, Barba, « La France dramatique », 1835. La pièce fut créée aux Folies-Dramatiques en 1834, et interdite par la censure en 1835.

[580] Balzac, *Vautrin*, drame en cinq actes, en prose, Paris, Delloye, 1840 [Porte-Saint-Martin, 14 mars 1840]. Frédérick Lemaître y jouait, comme on le sait, le rôle du personnage éponyme, bandit de haut vol à transformations. Champfleury note qu'« il est impossible de séparer Frédérick, Daumier et Balzac à propos de cette œuvre » (*Histoire de la caricature moderne*, *op. cit.*, p. 119). Sur les va-et-vient entre caricature et théâtre à propos de Robert Macaire, voir Judith Wechsler, *op. cit.*, p. 85-86, et Ruth Jung, Raymond Rütten, Bernd Wilczeck, « Diversification et limites de la satire », *in* Philippe Régnier (dir.), *La Caricature entre République et censure […]*, *op. cit.*, p. 137-138. Un historique très complet est donné par Catherine Cœuré, « *Robert Macaire*, Genèse et fortune d'un texte caricatural », en ouverture à sa réédition luxueuse, illustrée par des planches de Traviès, Daumier et Gavarni, de *L'Auberge des Adrets* et *Robert Macaire* (*L'Auberge des Adrets*, mélodrame en 3 actes, *Robert Macaire*, pièce en 4 actes et 6 tableaux, Roissard, Grenoble, 1966).

[581] Judith Wechsler, *op. cit.*, chapitre IV, p. 112 sq. M. Prudhomme bénéficiera même d'un statut proprement mixte, comme personnage récurrent des *pupazzi* de Lemercier de Neuville, qui sont – on y reviendra –, des caricatures-marionnettes.

[582] Théodore de Banville, « Les types comiques créés par la comédie moderne » [1846], *in La Vie d'une comédienne*, Paris, Calmann-Lévy, 1877, p. 229-240

L'Assassiné imaginaire sous le titre de *Théâtre des Folies Politiques*, et promettant des décors « peints par MM. Grandville, Forest, Julien, Daumier, Traviès, etc., peintres et décorateurs de *La Caricature*[583] ». L'année suivante, une de ses lithographiques propose un « Théâtre royal des marionnettes » dont le manipulateur n'est autre que Louis-Philippe[584]. De cette théâtralisation caricaturale de la vie publique, l'œuvre de Daumier donne un très bon exemple. On sait, au moins depuis Jean Cherpin[585], l'importance du monde de la scène dans l'œuvre du dessinateur des *Croquis dramatiques* et des *Physionomies tragiques*. Au-delà de cet intérêt thématique, qui, des charges d'acteurs aux croquis de salles et de publics, font de l'œuvre de Daumier un témoignage sociologique fondamental sur le théâtre du XIXe siècle, le motif théâtral, selon le projet balzacien d'une « comédie humaine », fait l'objet dans d'autres dessins d'une utilisation métaphorique. Ségolène Le Men, évoquant « la théâtralité généralisée qui gouverne son projet artistique[586] », montre que cette théâtralité trouve son origine dans les caricatures politiques des années 1830-1835, avant de s'étendre au registre de la justice. L'hémicycle ou le prétoire se prêtent à une scénographie qui les rapproche des tréteaux ou de la salle à l'italienne ; les acteurs de la vie publique apparaissent sous les traits des bonimenteurs de rue ou des marionnettes ; Louis-Philippe en Paillasse baisse le rideau sur l'Assemblée législative en annonçant que la farce est finie, Thiers est un acteur costumé ou « essayant un nouveau costume[587] ». Pris au pied de la lettre, le thème de la comédie politique s'avère, par la distorsion qu'il révèle entre l'apparence et la réalité, un outil efficace de dénonciation satirique. Il met en jeu l'affinité profonde entre la double énonciation théâtrale et la double énonciation satirique[588].

Formellement – et c'est le cas chez Daumier et Gavarni – l'art de la lithographie caricaturale fonctionne souvent sur le modèle de la saynète. Henri Monnier est l'initiateur de cette formule selon laquelle plusieurs personnages sont dessinés en situation sur la planche tandis que la légende donne le dialogue correspondant[589]. Au-delà de cette dramaturgie caricaturale, qui ne dépasse guère le stade de la réplique ou de la scène, mais peut donner lieu à des séries, le lien entre la caricature et le théâtre repose sur l'exploitation d'un code visuel commun. Judith Wechsler a montré les liens étroits unissant la caricature et l'art du mime au XIXe siècle, liens qui reposent non seulement sur le parallèle communicationnel de ces « deux genres visuels et populaires, adressés à

[583] « Théâtre des Folies Politiques », supplément à *La Caricature*, n° 124, 18 mars 1833.
[584] « Théâtre royal des marionnettes », *La Caricature*, n°204, 2 octobre 1834.
[585] Jean Cherpin, *Daumier et le théâtre*, Paris, L'Arche, « Bibliothèque du Théâtre National Populaire », 1958.
[586] Ségolène Le Men, « Daumier et le théâtre », *in Daumier, Scènes de vie et vies de scène*, catalogue de l'exposition de Spoleto (juin-juillet 1998), Milano, Electa, cop. 1998, p. 22-23.
[587] *Ibid.*, p. 22-23.
[588] Cf. Duval et Martinez, *La satire*, *op. cit.*, p. 228 : « Le satiriste, comme le dramaturge, s'adresse à son destinataire par le biais du personnage : […] ses paroles sont dotées d'un sens second volontaire ou involontaire qui dévoile la vérité et dont le véritable récepteur est le spectateur ou le lecteur. La satire ne fait donc qu'ajouter une intentionnalité militante au procédé général de la double énonciation. »
[589] Ségolène Le Men, art. cit., p. 24-25.

un public large et quotidien[590] », utilisant des « codes vernaculaires référant directement à la vie de tous les jours[591] », mais aussi et surtout sur leur usage commun d'une imagerie empruntée à la physiognomonie et à la pathognomonie. Une sémiologie de l'image corporelle, avec les deux branches que sont la classification des types humains et le répertoire des expressions physiques, constituerait ainsi une sorte de code spectaculaire intermédial et transgénérique fondant la théâtralité de la caricature[592].

Au bout du compte, si la caricature emprunte parfois au théâtre la dramaturgie d'une action, réduite à un *moment*, leur rapprochement repose sans doute davantage sur la dimension visuelle du *spectacle* (le spectacle oculaire, pour paraphraser Gautier[593]) que sur la présence d'un paradigme spécifiquement dramatique. Les lois de censure de 1835 sont significatives à cet égard. Alors que la presse écrite reste épargnée, les caricatures (gravures et périodiques) font l'objet de mesures de censure préalable, tout comme le théâtre. Face à l'écrit qui représente des opinions, le dessin « qui parle aux sens[594] » est doté, dans les débats qui précèdent le vote, de la même force d'impression immédiate que la représentation théâtrale[595]. Représentant non des opinions réfléchies, mais des actes, montrant des gestes et des comportements qui visent les émotions, les caricatures participent de la même pragmatique visuelle que la scène. Comme on a pu le noter, « la satire *à voir* – qu'il s'agisse du théâtre ou des images diffusées par les journaux et les feuilles volantes – représente » pour les partisans de la censure « une menace plus inquiétante que la satire *à lire*[596] ». La caricature relève donc du spectacle ; le rapporteur gouvernemental fait d'ailleurs explicitement la comparaison à propos des expositions des cabinets de dessin[597].

Ce caractère spectaculaire que partagent la caricature et théâtre, et qui leur vaut de se retrouver en même temps sur la sellette, a sans doute à voir avec la notion contemporaine d'ostension[598] ; il réside dans l'acte même de monstration. Le terme de spectacle a d'ailleurs une extension particulière au XIXe siècle. S'il peut s'appliquer aussi bien au drame qu'à des formes relevant de la picturalité[599], il désigne

[590] Judith Wechsler, *op. cit.*, p. 42.
[591] *Ibid.*, p. 15.
[592] Nous retrouverons cette question dans les chapitre III et IV.
[593] Qui annonce, en novembre 1841, à propos d'une pièce du Cirque-Olympique, que « le temps des spectacles purement oculaires est arrivé » (Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, t. 2, 1859, p. 175).
[594] *Le Moniteur*, 19 août 1835 (séance du 18 août), discours de M. Sauzet, rapporteur.
[595] Cf. *Le Moniteur*, séances des 18, 22, 25, 29 août 1835.
[596] R. Jung, R. Rütten et Bernd Wilczeck, art. cit., p. 138-139.
[597] Sauzet *in Le Moniteur*, 19 août 1835 (séance du 18 août).
[598] Concept proposé par I. Osolsobe (1980) et repris par Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, s. v. « Mise à la disposition cognitive de quelque chose pour quelqu'un » (Osolsobe), « l'ostension donne à voir directement, sans l'intermédiaire d'un système de signes, des objets et des personnes présentes en face de l'observateur ».
[599] Dans un passage célèbre du *Colonel Chabert*, la question se pose par exemple de savoir si le terme de « spectacle » peut s'appliquer aussi bien à la funambule Madame Saqui et aux figures de cire de Curtius qu'à l'Opéra. (Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, [1832], cité d'après *La Comédie humaine*, texte

spécifiquement sur un plan légal, par opposition aux arts de la scène, les établissements de curiosités « tels que les panoramas, cosmoramas, néoramas, marionnettes, expositions de tableaux[600] ». La théâtralité caricaturale, comme en témoignait le Plumebec de la *Suite de la Panhypocrisiade*, consiste ainsi dans l'acte spectaculaire de l'exhibition. À la fin du siècle, le spécialiste de la caricature John Grand-Carteret peut préfacer sa revue anthologique des images satiriques de 1893 – un « Spectacle donné, à plusieurs milliers d'exemplaires, en 150 tableaux et à prix unique » – par un « prologue de la pièce » qui met particulièrement bien en évidence ce principe ostensif de la spectacularité caricaturale :

> Et maintenant, directeur, metteur en scène, montreur et bonimenteur de cette nouvelle lanterne magique, de ce petit théâtre en action, je lève la toile – la toile dessinée par notre décorateur Girrane – et je crie : *Au rideau*.
>
> Mesdames et messieurs, le spectacle commence, ajustez vos lorgnettes[601].

De la caricature à la rhétorique

Primat de l'ostension, double jeu de la théâtralité satirique, écriture de la saynète, tels sont donc les aspects théâtraux fondamentaux de la caricature. La lecture caricaturale de la comédie ancienne, si elle affirme indéniablement son caractère spectaculaire, s'expose, en mettant en jeu les dimensions théâtrales propres à la caricature, à retrouver les difficultés dramaturgiques que relevaient la lecture satirique et l'esthétique du portrait, en y ajoutant la prééminence de l'ostension visuelle. Le premier problème consiste en effet dans le passage de la spectacularité fragmentée de la caricature à la dramaturgie continue de la comédie. La temporalité statique de l'*opsis* caricaturale et la fragmentation dramaturgique de la saynète ne permettent d'envisager d'autre déroulement qu'une pure succession, selon le modèle de la lanterne magique ; la logique causale propre à l'intrigue, le passage de la coordination à la subordination[602] semblent exclus. Dès lors la question de la cohérence de la comédie ne peut guère se résoudre en termes d'action. Le second problème concerne l'autonomie d'un univers dramatique dont les personnages, soumis au schématisme caricatural et à la double énonciation de la théâtralité satirique, apparaissent comme des marionnettes manipulées par un archi-énonciateur devenu tout à coup visible et pratiquant en quelque sorte ce que Patrice Pavis appelle, à propos de Brecht, l'ostension démonstrative[603]. La tentation d'une partie de la critique universitaire française consiste à faire du second problème la

---

établi et préfacé par Marcel Bouteron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966, p.1093).

[600] Auguste Vivien et Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, *ou exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics,* Paris, Brissot-Thivars, Charles-Béchet, 1830, p. 114 .

[601] John Grand-Carteret, *L'Année en images*, *Politique - Littérature - Théâtre - Peinture - mœurs - actualités diverses - modes*, Paris, May et Motteroz, ancienne maison Quantin, s. d. [1893], p. 9.

[602] Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. I, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1984, réed. « Points Essais », 1991, p. 85.

[603] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *loc. cit.*

réponse au premier, et à chercher la cohérence de la comédie aristophanienne dans l'unité d'un discours dont la caricature sera conçue comme l'*illustration*.

Tel est en résumé le raisonnement que développe l'universitaire Jacques Denis, dans le chapitre central de sa volumineuse étude sur *La Comédie grecque* publiée en 1886[604]. Le projet critique de Denis, largement dirigé contre la tradition allemande qui, depuis Schlegel et Hegel, voit dans la comédie ancienne le triomphe poétique et anarchique de la gaîté sans autre fin qu'elle-même[605], consiste en quelque sorte à vouloir maîtriser la prolifération imaginaire du fantastique (équivalent, pourrait-on avancer, du triomphe de l'*opsis* spectaculaire) en lui imposant le contrôle du discours :

> […] l'action, s'il y en a une dans les comédies d'Aristophane, est conçue dans les mêmes vues que les caractères ; je veux dire que, dans son étrangeté fantastique, elle a pour but principal de *rendre sensible* telle ou telle démonstration politique, philosophique ou littéraire[606].

Tenant, comme la plupart des commentateurs du siècle, d'une lecture idéologique de l'œuvre aristophanienne, Denis tente de décrire sa structure formelle en utilisant le modèle d'une théâtralité caricaturale qu'il subordonne à une définition non plus dramatique, mais rhétorique et argumentative de la comédie ancienne. Il retrouve, au point de départ, la théorie de l'allégorie caricaturale énoncée par Lemercier et reprise par Poyard :

> La comédie d'Aristophane, écrit-il, n'est […] le plus souvent qu'une abstraction réalisée sous une forme bouffonne, ou la mise en action d'une allégorie dans un drame fantastique et burlesque.
> Mais le burlesque et le bouffon tiennent à un autre procédé de l'imagination livrée à elle-même, je veux dire à l'hyperbole poussée jusqu'à ses dernières limites, et qui se traduit, dans la comédie, en caricatures[607].

Si l'abstraction allégorique, mode spécifique de la démonstration aristophanienne, constitue le fond structurel de sa comédie, son langage est tout entier modélisé par la caricature. Utilisant tout le spectre offert par la forme caricaturale, Denis y distingue les « caricatures des hommes », « Cléon, Nicias, Démosthène, Lamachos, Euripide, Agathon, Socrate, même le grave et vénérable Eschyle », lesquels « ne sont pas des

---

[604] Jacques Denis, *La Comédie grecque*, 2 vol., Paris, Hachette, 1886.

[605] Sur la réception d'Aristophane chez les frères Schlegel et chez Hegel, cf. Martin Holtermann, *Der deutsche Aristophanes* […], *op. cit.*, p. 91-117. Le *Cours de littérature dramatique* d'August Wilhelm von Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heildelberg, Mohr & Zimmer, 1809), traduit dès 1814, a une grande influence, on le verra, sur la réception d'Aristophane en France. On y trouve une définition de la comédie ancienne comme une forme démocratique et anarchique en son principe, dont le seul but consiste dans « la gaîté elle-même » (August Wilhelm von Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand [par Madame Necker, née de Saussure], 3 vol, Paris, Genève, J. J. Paschoud, 1814, cité d'après la nouvelle édition, revue et annotée [par Eugène Van Bemmel], 2 vol., Paris, Bruxelles, Leipzig et Livourne, A. Lacroix, Verboeckoven et Cie, 1865, t. I, p. 229).

[606] Jacques Denis, *op. cit.*, t. 1, chapitre VI, « Esprit et constitution de la comédie aristophanesque », p. 274.

[607] *Ibid.*, p. 266.

hommes, mais des masques » et les « caricatures des actions et des choses [608]», comme l'altercation du corroyeur et du charcutier dans les *Chevaliers*. Les personnages et l'action étant définis comme des caricatures, Denis peut alors décrire – à l'aune de la forme dramatique aristotélicienne – une dramaturgie aristophanienne qui déroule les différents aspects de la théâtralité caricaturale. Le premier aspect est la déshumanisation des personnages, qui « manquent de vie, parce qu'ils manquent de vérité », à l'exemple du Paphlagonien :

> L'entrée de Cléon dans *les Chevaliers* est magnifique et semble promettre la forte peinture d'un sycophante au service des appétits populaires. Mais ce caractère, qui s'annonçait si bien par ses premières paroles, tourne aussitôt à la charge, et Cléon, au lieu d'être un personnage réel, n'est plus qu'une marionnette que le poète fait mouvoir et grimacer à son gré pour le rendre odieux et ridicule[609].

Le deuxième aspect, conséquence du premier, concerne la syntaxe de l'action :

> Il résulte de là une conséquence à peu près inévitable, c'est que, toute vraisemblance étant écartée, les hommes étant réduits à l'état de marionnettes, et leurs actions à l'état de caricatures bouffonnes et impossibles, il ne reste plus au poète de moyens et de ressorts pour constituer une action véritable, qui ait un commencement, un milieu et une fin, un nœud, des péripéties et un dénouement[610].

De manière significative, cette carence de l'action est comprise comme un statisme et donnée comme la conséquence explicite du primat de l'ostension :

> Destinée à représenter grotesquement une action abstraite, l'action *est aussi immobile que le masque des personnages* ; elle se réduit en général à *une scène extrêmement frappante* ; après quoi, si on la considère selon les règles habituelles de l'art dramatique, elle semble *languir* malgré l'esprit et la verve plaisante du poète ; et lorsque la pièce finit, on ne voit pas pourquoi elle finit, si ce n'est que le poète l'a ainsi voulu[611].

La force pragmatique de la comédie aristophanienne est pensée sur le mode de l'impression immédiate et unique de *l'opsis* caricaturale. Dès lors la dynamique temporelle ne peut relever que de la simple succession et l'on tombe fatalement dans le travers de la forme épisodique, conséquence de la temporalité rigide de la forme caricaturale : « À la place d'une action bien conduite nous avons des épisodes décousus ; à la place d'une comédie qui marche et se développe, une comédie à tiroirs ; et c'était une nécessité du genre[612]. » Fragmentation, mécanisme et rigidité vont finalement contrevenir à une définition normative de la forme dramatique, fondée sur l'autotélisme des personnages et l'organicité de la fable. En l'absence de cet

[608] *Ibid* ., p. 266-267.
[609] *Ibid.*, p. 271.
[610] *Ibid.*, p. 275-276.
[611] *Ibid.*, p. 276. C'est nous qui soulignons.
[612] *Ibid.*, p. 278.

illusionnisme de la « vérité » et de la « vie », on ne saurait conclure autrement qu'en excluant la comédie aristophanienne du champ dramatique :

> […] il m'est impossible de ne point considérer la comédie comme une œuvre dramatique, et ce qui manque le plus à celle d'Aristophane, en vertu même de sa constitution, est précisément le drame ou une action vraie, parce qu'elle n'est pas impossible, se développant comme d'elle-même et ne résultant pas des vues fantastiques et de la verve endiablée du poète[613].

C'est finalement l'autonomie de la fiction dramatique, reposant sur l'altérité des personnages, que nie la comédie de caricature. Est-ce le poète ou Cléon qui apostrophe les héliastes en les qualifiant de « confrérie des trois oboles[614] » ? Les marionnettes laissent deviner le marionnettiste ; le fantasme illusionniste de l'invisibilité de la double énonciation est balayé par l'évidence de la double voix satirique et de la manipulation caricaturale, partiales et arbitraires. Évidence qui n'avait pas échappé à Édélestand du Méril, prompt à déceler derrière les caricatures aristophaniennes le crayon de leur dessinateur :

> Ils avaient, chacun, une étiquette spéciale, un masque d'une laideur bien personnelle et un rôle différent à remplir, mais aucune individualité : c'était en réalité l'auteur qui riait, qui raillait, qui pérorait sous leur nom. […] ces prétendus portraits historiques, si savamment reconnus par quelques philologues, étaient de grosses caricatures à la sanguine, où Aristophane ne s'inspirait de la réalité que pour l'enlaidir et n'attachait un nom connu que pour en compléter le ridicule[615].

Nous voilà donc renvoyés à un problème classique d'énonciation, que pointait parfaitement Marmontel. Sans revenir à d'Aubignac en acceptant que la comédie soit tout entière dictée par le « caprice » personnel et vindicatif du satiriste, faut-il admettre la version schlegelienne du triomphe anarchique et chaotique de l'imagination comique ? Pas plus que Lemercier ne pouvait envisager la prolifération d'un grotesque livré à lui-même sans le contrôle d'une raison allégorique, pas plus le rationalisme de Denis, sans doute aussi rivé sur la ligne bleue des Vosges, ne peut se satisfaire de « cette théorie de la comédie ou du fantastique, qui a tourné tant de têtes allemandes et leur a fait débiter tant de sottises à peine intelligibles » : c'est « plutôt la théorie de la folie que celle de la gaieté[616] ».

Puisque « je » il y a, c'est donc dans le discours que l'universitaire va reconstituer la cohérence de la comédie ancienne, en tentant de faire du modèle caricatural une forme-sens. Reprenant les arguments de la thèse de Maurice Croiset, consacrée aux personnages chez Aristophane[617], et qui les distingue de ceux de Molière en ce que, peu caractérisés, ils fonctionnent comme des instruments au service d'une démonstration,

---

[613] *Ibid.*, p. 292.
[614] *Ibid.*, p. 271 (Aristophane, *Cavaliers*, v. 255 : « φράτερες τριωβόλου »).
[615] Édélestand du Méril, *op. cit.*, t. 1, p. 365.
[616] Jacques Denis, *op. cit.*, T. I, p. 262.
[617] Maurice Croiset, *De Personis apud Aristophanem*, Paris, Ernest Thorin, 1872.

Denis construit une lecture entièrement rhétorique de la comédie aristophanienne. Croiset, d'après les catégories des rhéteurs grecs, définissait la comédie ancienne, par opposition à la comédie de caractère ou de mœurs (ἠθική), comme une comédie militante et de combat (παραινετικὴ καὶ ἀγωνιστική). Denis généralise cette vision :

> […] la comédie aristophanesque a un but très précis, très déterminé, aussi déterminé et aussi précis que celui d'un discours et d'une démonstration, et elle le poursuit invariablement avec une logique qui lui est propre, à travers les divagations apparentes et les fantaisies les plus étranges et les plus folles[618].

Avec l'appui un peu forcé des grammairiens anciens, dont certains définissaient l'ancienne comédie comme « un art oratoire soumis à la mesure de la versification[619] », Denis ramène l'objectif de la comédie à la démonstration d'une thèse ; le dramaturge devient un « pamphlétaire dramatique[620] », un poète orateur qui adapte son discours à son public en s'adressant à son imagination, « cette folle du logis, la vraie reine de l'orgie de Bacchus[621] », c'est-à-dire en réalisant ses arguments sous une forme burlesque. La fable est fondée la plupart du temps sur « les fausses analogies de l'imagination[622] », comme celle qui préside aux *Chevaliers* : « La démocratie est une constitution si mauvaise que le méchant ne peut être remplacé au pouvoir que par un pire que lui[623] ». Quant aux personnages, « types grotesques d'une classe d'hommes » schématisés par la caricature, « ils entrent en quelque sorte comme arguments dans la thèse qu'il s'est proposé de démontrer[624] » :

> Par leurs masques, par leur accoutrement, par leurs actions, par leurs paroles, ils prouvent : Cléon, que la démocratie est le régime des gredins impudents ; Socrate, que la philosophie n'est qu'une sophistique, mère de tous les désordres et de tous les vices ; Euripide, que la fausse poésie est un fléau pour les mœurs publiques. Ne leur demandez pas d'êtres vrais, naturels, vivants ; comme types abstraits ou

---

618 Jacques Denis, *op. cit.*, t. I, p. 263.

619 *Ibid.*, p. 261. Denis cite, sans référence, ces lignes anonymes empruntées au recueil des *Rhetores graeci* (t. V, p. 461) : τινὲς καὶ ῥητορικὴν ἔμμετρον τὴν κωμῳδίαν ἐκαλεσαν (« certains allaient jusqu'à appeler la comédie une rhétorique versifiée »). Maurice Croiset (*Histoire de la Littérature grecque*, troisième édition, *op. cit.*, t. III, 1913, p. 543, note 2) donne la phrase complète, qui ne compare en fait que le style comique au style oratoire, tous deux proches de la conversation naturelle (λόγῳ πεζῷ).

620 *Ibid.*, p. 272.

621 *Ibid.*, p. 265.

622 Cette définition argumentative de la fable comme thèse burlesque ou thèse aberrante est en phase avec l'orientation souvent rhétorique de la lecture d'Aristophane par les hellénistes français. On la retrouve chez Octave Navarre, qui consacre un chapitre de son dernier ouvrage (*Les Cavaliers d'Aristophane*, La Pensée moderne, « Mellottée », 1956, p. 45-59) à « la thèse dans les comédies d'Aristophane » ; le principe générateur de la fable aristophanienne consiste pour lui à « supposer le problème résolu » (p. 46). Pascal Thiercy (*Aristophane, fiction et dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986 *; Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1999) identifie, à la base des fables aristophaniennes, des raisonnements syllogistiques aberrants, comme le sorite exposé au début des *Cavaliers* : « la ruine de la Cité est provoquée par les démagogues ; les démagogues sont de plus en plus nuisibles ; le pire d'entre eux marquera la fin de cette succession ; le pire des démagogues mettra fin à la ruine de la cité » (*Aristophane et l'ancienne comédie*, p. 52).

623 Jacques Denis, *op. cit.*, p. 262.

624 *Ibid.*, p. 272.

> comme simples concepts de l'esprit ou de la fantaisie, ils se plient plus commodément au but du poète politique[625].

Après avoir expliqué le schématisme invraisemblable de l'intrigue et l'absence d'épaisseur des personnages, la visée rhétorique permet encore de rendre raison du dernier inconvénient de la forme caricaturale, le caractère épisodique de la construction dramatique :

> Il ne suffit pas de mettre en lumière, par quelques scènes vives et piquantes, l'absurdité réelle ou apparente de la thèse que l'on attaque ; il faut encore en faire sentir les conséquences funestes ou ridicules. C'est à cela que servent les scènes épisodiques par lesquelles se terminent plusieurs comédies d'Aristophane[626].

Ainsi, le schème rhétorique permet de rendre raison des faiblesses structurelles de la comédie aristophanienne, identifiées à celles de la théâtralité caricaturale. La théorie de Denis fait donc fonctionner le modèle caricatural à plein régime, tout en explicitant l'impossibilité générique d'une comédie de caricature comprise comme forme dramatique. La comédie ancienne devient « une variété poétique du genre oratoire[627] ». Quelque acrobatique et maximaliste que soit la démonstration[628], elle n'en a pas moins le mérite de relier et de théoriser systématiquement les deux grandes tendances de la réception d'Aristophane chez ses contemporains. Car, comme c'était déjà le cas chez Lemercier, l'esthétique caricaturale développée par Jacques Denis ne prend place et sens que dans une lecture fondamentalement politique de la comédie ancienne, dont le texte emblématique est devenu, à bien des égards, les *Chevaliers*. Tout autant que le caricaturiste et ses charges, c'est le pamphlétaire et ses opinions qui concernent le XIXe siècle.

Cette présence du *discours* d'Aristophane à travers ses caricatures se traduit d'ailleurs symboliquement par l'apparition du poète sur la scène. Son visage se profile derrière le masque des personnages. Du Méril le voit surgir sur la scène dans les *Acharniens* ; commentant les vers où, dans une métalepse caractérisée, le héros se plaint d'avoir été tourmenté par Cléon à cause de sa précédente pièce et s'excuse de mêler la politique à la comédie[629], il suppose que « le masque ou le costume de Dicéopolis y préparait sans doute les spectateurs ». Et, rappelant que l'helléniste allemand Süvern « a déjà supposé que […] le Juste des *Nuées* avait un masque à la ressemblance

[625] *Ibid.*, p. 273.
[626] *Ibid.*, p. 279.
[627] *Ibid.*, p. 281.
[628] Certains pairs de l'helléniste, comme Jules Girard, ne manquent d'ailleurs pas de critiquer son rationalisme outrancier (« *La Comédie grecque*, par Jacques Denis », *Journal des savants*, avril 1887, p. 198-202).
[629] Aristophane, *Acharniens*, v. 377 et 496-498.

d'Aristophane », il ajoute : « nous croirions volontiers que cette intervention personnelle du poète se trouvait dans beaucoup d'autres pièces[630]. »

Avec l'affaire du masque de Cléon, Aristophane va se montrer à découvert. Pièce incontournable du bréviaire aristophanien du XIXe siècle, la légende prend sa forme définitive : aucun artisan n'ayant osé sculpter le masque du démagogue, et aucun comédien n'osant se charger du rôle, Aristophane l'avait joué lui-même, le visage barbouillé de lie. L'anecdote court les manuels, accompagne les traductions, se retrouve dans les recueils de curiosités, fleurit dans les feuilletons[631], tenace malgré quelques dénégations érudites[632]. Jules Janin la reprend à son tour :

> Pas un comédien, ni Callistrate qui excelle à faire la charge des citoyens, ni Philonide qui se moque, par métier, des archontes, n'ont osé mettre sur leur joue effrayée le masque de Cléon. Eh bien ! qu'à cela ne tienne, Aristophane montera lui-même sur les planches et jouera le rôle de Cléon, *le fils du corroyeur*[633].

Le visage barbouillé de lie a remplacé la caricature ; dans le face-à-face politique, le poète, à peine caché par le maquillage primitif des processions dionysiaques, affronte le pouvoir sans masque.

---

[630] Édélestand du Méril, *op. cit.*, t. 1, note p. 365 ; le critique fait référence à Johann Wilhelm Süvern, *Ueber Aristophanes Wolken*, Berlin, F. Dümmler, 1826, p. 12.

[631] Voir par exemple Louis Ménard (*Histoire des Grecs*, Paris, Delagrave, 1884, p. 502), Georges Ferté (*op. cit.*, p. 47), les notices d'Artaud (*Comédies d'Aristophane*, 2e édition, Paris, Charpentier, 1841, p. 52), et de Poyard (*Aristophane*, *op. cit.*, p. 44), Victor Fournel (*Curiosités théâtrales*, Paris, A. Delahays, 1859, p. 240-241), L.-A. Binaut (« Aristophane. La comédie politique et religieuse à Athènes », *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1843, p. 688), Alfred de Musset (« La loi sur la presse », *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1835, p. 609-616), Théophile Gautier (« Feuilleton de *La Presse* », *La Presse*, 11 décembre 1848).

[632] Comme celles de Du Méril (*op. cit.*, p. 381 note 2) ou de Jacques Denis (*op. cit.*, t. I, p. 379-381), remettant en cause le fait qu'Aristophane aurait joué lui-même le rôle de Cléon. L'anecdote disparaît du discours universitaire au XXe siècle. Richepin affirme encore, en 1911, qu'Aristophane était obligé de jouer toutes ses comédies, « personne ne voulant représenter les personnages importants et vindicatifs qu'il ridiculisait avec la violence la plus cruelle » (Jean Richepin, *L'Âme athénienne*, Conférences faites à l'Université des Annales, 3 vol., Paris, Arthème Fayard, 1912, t. 2, p. 25-26).

[633] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. 2, p. 323.

B. L'ANCÊTRE DU JOURNALISME MODERNE

> Une belle et grande étude, par exemple, sur Aristophane, considéré non comme un poète, mais comme l'aïeul de tout le parti Rivarol de l'esprit humain, l'ancêtre du journalisme, l'aristocrate sceptique.
>
> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 16 avril 1858

On peut lire dans le deuxième tome, consacré à la Grèce, de la considérable *Histoire du droit des gens et des relations internationales*[634] de François Laurent, en introduction à quelques pages sur les comiques grecs :

> Le théâtre a joué chez les Athéniens un rôle qu'il n'a plus eu depuis : c'était pour ainsi dire une institution sociale. Nos journaux ne peuvent nous donner qu'une faible idée de l'*ancienne comédie* ; ils exercent une action plus continue, il est vrai, plus puissante par conséquent ; mais quelle que soit la violence de leur langage, ils n'approchent pas de ces représentations, dans lesquelles des hommes vivants, chefs de la république, généraux, philosophes, étaient livrés à la risée de tout un peuple. Si le poëte avait le génie politique, il ne se renfermait pas dans ses satires personnelles, il faisait de la scène une tribune, d'où il donnait des conseils sur les affaires les plus importantes, le gouvernement, la paix, la guerre[635].

Ce texte, publié en 1850, synthétise remarquablement une nouvelle série de lieux communs que le XIXe siècle associe à la lecture d'Aristophane. Comme la caricature chez Jacques Denis, les personnalités y prennent leur sens dans la perspective d'une véritable engagement politique du poète, qui se traduit par une transformation de la scène en tribune, un passage de la dramaturgie à la rhétorique. Certains auteurs des siècles classiques, Brumoy, Vatry, Madame Dacier, Palissot surtout, pour les besoins de la cause, avaient souligné, on s'en souvient, cette dimension, mais sans aller jusqu'à affirmer aussi radicalement le caractère institutionnel de la comédie ancienne. C'est qu'une nouvelle analogie est apparue, qui éclaire des pans entiers de l'œuvre en rendant enfin raison de son rapport à la référence et à l'actualité : au siècle de la presse, Aristophane ne pouvait être que journaliste ; comme l'assure « hardiment », en 1863, Karl Hillebrand, « s'il reparaissait au milieu de nous, c'est dans la presse qu'il se produirait[636] ». Quand il reparaît effectivement, en 1852, sur la scène de l'Odéon, ressuscité et amené à Paris par Théodore de Banville, c'est pour assurer le feuilleton du lundi ; quelque vingt ans plus tard, sur le théâtre du Château d'eau, il revient en

[634] Parue en 18 volumes chez divers éditeurs, de 1850 à 1870. Historien, juriste et publiciste belge (Luxembourg, 1810, Gand, 1887), François Laurent fut professeur de droit civil à l'université de Gand.
[635] François Laurent, *La Grèce*, Gand, L. Hebbelynck, J.-B. Merry, 1850 (*Histoire du droit des gens et des relations internationales*, t. 2), p. 463.
[636] Karl Hillebrand, *Des conditions de la bonne comédie*, Paris, A. Durand, 1863, p. 106.

reporter[637]. Les implications de cette comparaison, que sa genèse peut aider à retracer, sont multiples. L'expérience démocratique de la Révolution fournit le point de départ d'une analogie historique qui met l'accent sur la dimension et le rôle politiques de la comédie ancienne. Définie dès lors par son caractère militant, celle-ci se comprend désormais moins comme une satire que comme un pamphlet. À partir de 1830, la presse sert de modèle concret à cette lecture, dont elle permet de mettre en avant la dimension institutionnelle, et qu'elle va bien entendu influencer. Parallèlement, une importance accrue se voit accordée aux moments purement rhétoriques de la structure discursive de la comédie aristophanienne, en particulier à la parabase que les deux siècles précédents avaient largement ignorée. Du journalisme politique d'opinion à la feuille caricaturale, l'analogie avec la presse offre finalement un large spectre à la définition de l'œuvre d'Aristophane.

1. De la « satire dialoguée » au « pamphlet dramatique »

> La comédie grecque, en effet, c'est le pamphlet politique transporté sur le théâtre […].
> Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, t. II, 1853.

a) La Révolution et la lecture politique d'Aristophane

Dans la thèse qu'il consacre, à la fin du XIXe siècle, à Louis-Népomucène Lemercier, Gabriel Vauthier suggère que « c'est la Révolution qui a aidé Lemercier à comprendre Aristophane, surtout dans ses comédies politiques[638]. » Selon lui, l'expérience de l'épisode révolutionnaire revêt une importance fondamentale dans la lecture renouvelée que l'académicien propose du dramaturge. Si Lemercier peut saisir chez Aristophane « la vive et mordante peinture des mœurs d'une démocratie », c'est que « le souvenir de spectacles encore récents lui explique le sens de ces scènes satiriques[639] ». Tout se passe donc comme si l'expérience révolutionnaire donnait à l'œuvre du comique athénien un horizon concret à une dimension politique certes déjà repérée, mais sans doute peu perçue. De fait, la réhabilitation progressive d'Aristophane qui intervient au début du XIXe siècle est étroitement liée à la proximité nouvelle dont bénéficie l'histoire de l'Athènes du siècle de Périclès. La Révolution jette ainsi les fondements d'une nouvelle recontextualisation analogique de la comédie ancienne mettant la cité grecque, et athénienne en particulier, en parallèle avec la République et le gouvernement. De cette actualité politique soudaine de la comédie aristophanienne, Camille Desmoulins livrait,

[637] Théodore de Banville, *Le Feuilleton d'Aristophane*, Paris, Michel Lévy frères, 1853 [Odéon, 26 décembre 1852] ; [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et Gaston Marot, *Aristophane à Paris*, Paris, Tresse, 1873 [Théâtre du Château d'eau, 19 avril 1873].
[638] Gabriel Vauthier, *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemercier*, *op. cit.*, p. 213-214.
[639] *Ibid.*, p. 214.

en pleine tourmente révolutionnaire, un témoignage éloquent. Peu de temps avant son exécution, il écrivait pour *Le Vieux Cordelier* :

> Lis Aristophane, qui fesait [*sic*] des comédies, il y a trois mille ans, et tu seras étonné de l'étrange ressemblance d'Athènes et de la France démocrates. Tu y trouveras un Père Duchesne, comme à Paris, les bonnets rouges, les ci-devant, les orateurs, les magistrats, les motions et les séances absolument comme les nôtres ; tu y trouveras les principaux personnages du jour ; en un mot, une antiquité de trois mille ans dont nous sommes contemporains[640].

Propre à Desmoulins, cette identification de Paris et d'Athènes est à vrai dire exceptionnelle pendant la période révolutionnaire. Les modèles politiques revendiqués par les ténors de la Révolution sont généralement Sparte et la Rome républicaine[641]. Après Thermidor et la chute de Robespierre, se met en place un mythe durable selon lequel les démocrates de l'an II auraient cherché « à établir en France un régime sur le modèle des républiques antiques, et parmi celles-ci, singulièrement de Sparte[642] ». Fondé sur l'identification du régime spartiate et du régime jacobin, ce mythe établit un parallèle constant entre les conventionnels et les figures de l'histoire grecque, et des homologies entre la Révolution française et les révolutions que connut la Grèce. Or ce mythe de l'« anticomanie » révolutionnaire va rapidement accorder une place grandissante à Athènes, dont le régime réputé plus libéral va constituer un contre-modèle[643]. Déjà mobilisée par Camille Desmoulins contre Sparte, Athènes revient tout au long de l'*Essai sur les Révolutions* de Chateaubriand, publié en 1797[644], où elle gagne une position dominante dans le jeu des identifications[645]. La cité athénienne devient « le *topos* de la réflexion sur la France : une réserve – inépuisable – de lieux communs[646] », pour se constituer en paradigme d'une république libérale – ou bourgeoise – au milieu du siècle, en particulier avec l'*Histoire grecque* de Victor Duruy

---

[640] Camille Desmoulins, « Le Pour et le Contre ou conversation de deux vieux Cordeliers », *Le Vieux Cordelier*, numéro 7, Quintidi Pluviôse 2e décade, l'an II de la république, cité d'après l'édition *Le Vieux Cordelier*, seule édition complète, précédé d'un *Essai sur la vie de Camille-Desmoulins* par M. Matton aîné, Paris, Ébrard, 1834, p. 220-221. Ce numéro, le dernier, ne put paraître, l'imprimeur du journal ayant été arrêté alors qu'il était en épreuves ; ces épreuves circulèrent cependant.

[641] Pierre Vidal-Naquet, « Une invention grecque, la démocratie », *Quaderni di Storia*, 35, janvier-juin 1992, repris dans Pierre-Vidal-Naquet, *Les Grecs, les historiens, la démocratie*, Paris, La Découverte, 2000, p. p.177 à 180. Sur Athènes et Sparte comme modèles politiques, cf. aussi, dans le même ouvrage, « Lumières de la cité grecque », p. 181-197.

[642] Claude Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989, chapitre 6, « Naissance d'un mythe », p. 142.

[643] Cf. Jean-Pierre Vernant, Nicole Loraux et Pierre Vidal-Naquet, « La formation de l'Athènes bourgeoise, essai d'historiographie 1750-1850 », *in* R. R. Bolgar, *Classical Influences on Western Thought, A. D. 1650-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, repris dans Pierre Vidal-Naquet, *La démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris, Flammarion, 1990 ; coll. « champs », 1996, p. 161-209.

[644] François-René de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, Londres, J. Deboffe, 1797.

[645] Cf. Claude Mossé, *op. cit.*, p. 142-148 et J. P. Vernant, N. Loraux, P. Vidal-Naquet, art. cit., p. 183-188.

[646] J. P. Vernant, N. Loraux, P. Vidal-Naquet, art. cit., p. 188.

(1851[647]). L'historiographie grecque française se ressentira longtemps de cette comparaison entre Athènes et Paris. Cette assimilation déborde d'ailleurs le seul cadre du politique. Plus généralement se met en place, au fil du siècle, l'idée reçue d'une *ressemblance* entre les Athéniens et les Français fondée non seulement sur la versatilité politique, mais encore sur le caractère brillant d'une civilisation tournée vers les arts et les plaisirs[648] ; ressemblance qui passera en cliché dans des expressions fréquentes comme « les Athéniens de Paris » et enrichira la toponymie urbaine d'une « nouvelle Athènes », avant de suggérer à Gambetta l'idée d'une « République athénienne[649] ». Cette large analogie constitue ainsi le terreau d'une réception réactualisée et assimilatrice de la comédie aristophanienne.

Cette nouvelle contemporanéité, d'abord politique, du contexte athénien jette une lumière nouvelle sur l'œuvre du grand comique et détermine profondément son interprétation. La critique historique trouve un intérêt documentaire dans le « tableau le plus vivant et le monument le plus complet des mœurs grecques[650] », dans l'« instructif complément de la grave et sévère histoire de Thucydide », dressé par un poète dont l'« esprit embrassait l'esprit contemporain d'un bout à l'autre », qui savait « accompagner dans toute son étendue » la « voix de la nation[651] », et se révèle un indispensable témoin de la vie publique athénienne. C'est ainsi qu'il figure dans une *Histoire de la science politique* faisant autorité, parce qu'« on y reconnaît l'impression de la vie, le conflit réel des idées, le contre-coup [*sic*] des disputes journalières » :

> On entend les Athéniens discuter politique […]. On se sent dans une démocratie vivante et passionnée. On comprend mieux les théories générales et abstraites des philosophes, quand on s'est mêlé quelque peu au milieu d'où elles sont sorties[652].

---

[647] Victor Duruy, *Histoire grecque*, Paris, Hachette, 1851. L'ouvrage, souvent réédité, est complété par une *Histoire de la Grèce ancienne* (2 vol. Paris, Hachette, 1862), puis par une *Histoire des Grecs, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine* (2 vol., Paris, Hachette, 1874), chacune connaissant plusieurs éditions.

[648] L'*Essai sur les Révolutions* de Chateaubriand en est un des premiers témoignages (Cf. Claude Mossé, *op. cit.*, p. 145-146). Le chapitre 18 de la première partie oppose, dans son parallèle entre le « caractère des Athéniens et français », le pôle de l'exquis raffinement voltairien et anacréontique à celui la violence de la ciguë et de la guillotine (cité d'après *Œuvres complètes* de Châteaubriand, nouvelle éd., Paris, Garnier frères, t. I, 1861, p. 312-316).

[649] Dans un Discours prononcé le 24 mai 1874, pour les obsèques de d'Alton-Shée, au cimetière Montparnasse (*Discours et plaidoyers politiques de M. Gambetta*, publiés par M. Joseph Reinach, Paris, G. Charpentier, 1880-1885, vol. 4, troisième partie, p. 129.)

[650] Nicolas-Louis-Marie Artaud, *Comédies d'Aristophane*, traduites du grec, 6 vol., Paris, Brissot-Thivars, 1830, « Notice sur Aristophane ». Cité d'après la deuxième édition revue et corrigée, Paris, Charpentier, 1841, p. XI-XII.

[651] L. A. Binaut, « Aristophane. La comédie politique et religieuse à Athènes », *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1843, p. 674.

[652] Paul Janet, *Histoire de la science politique dans ses rapports avec la morale*, 2 vol., Paris, Alcan, 1887, t. 1, p. 75. Il s'agit de la troisième version d'une *Histoire de la philosophie morale et politique dans l'antiquité et dans les temps modernes* (Paris, Ladrange, 1858) couronnée par l'Académie des Sciences morales et politiques.

L'inestimable valeur documentaire de l'œuvre aristophanienne provient donc de sa capacité à faire revivre, pour le lecteur contemporain, une histoire politique qui fait partie des programmes scolaires et de la culture générale, et dont l'exemplarité relève du dogme :

> C'est ce caractère essentiellement politique de la comédie athénienne qui lui donne un si vif intérêt : ce que nous y cherchons, ce ne sont pas seulement des fables plus ou moins habilement conçues, déduites ou dénouées ; mais nous assistons à la vie ardente et bizarre de cette société, dont les fautes, comme les grandes actions, ont jeté un si vif éclat dans l'histoire[653].

Mais cette lecture réaliste du comique athénien, qui se répand surtout dans la seconde moitié du siècle, n'est pas la seule conséquence de l'apparition de l'expérience démocratique dans la conscience historique. C'est la fonction même de l'œuvre et son statut générique qui sont en jeu. Trois ans à peine après Thermidor, le critique et auteur dramatique Cailhava de Lestendoux publie une « comédie en trois actes et en prose, tirée des onze pièces d'Aristophane », intitulée *Athènes pacifiée*[654]. La préface de ce montage d'extraits, insérés dans une fable exemplaire qui ne doit pas grand chose à l'œuvre aristophanienne, proclame, après Desmoulins, l'équivalence entre l'Athènes démocratique et la France d'après 1789 : « malgré les deux mille quelque cents ans qui nous séparent, ses comédies, à la marche près, semblent être composées d'hier ou d'aujourd'hui, tant le portrait d'ATHÈNES et celui de PARIS sont ressemblans[655] ».

Or la publication d'*Athènes pacifiée*, pièce destinée à la seule lecture, obéit, pour le théoricien de la comédie qu'est Cailhava – il lui avait consacré son ouvrage majeur, paru en 1772[656] – à une nécessité, ainsi qu'il s'en explique lui-même : « Depuis la Révolution, un chapitre essentiel manque à mon *art de la Comédie*, celui du *but politique*[657]. » La Révolution semble ainsi avoir fait émerger une nouvelle catégorie générique, la comédie politique, et Aristophane en devient immédiatement l'ancêtre et le patron. L'anticomanie révolutionnaire vient de gagner la théorie dramatique. Son plus récent chapitre, dans sa version dramatisée qu'est *Athènes pacifiée*, cède à la tentation de l'analogie. À travers l'exemple du comique athénien, sa thèse consiste à montrer le danger de l'intervention politique au théâtre, que la période révolutionnaire avait abondamment pratiquée, en particulier dans toute une série de « comédies burlesques politiques[658] » que l'on tiendra d'ailleurs volontiers, plus tard, pour aristophanesques[659].

---

[653] Constant Poyard, *Aristophane*, traduction nouvelle, « Introduction », *op. cit.*, p. II.
[654] Jean-François Cailhava, *Athènes pacifiée*, comédie en trois actes et en prose, tirée des onze pièces d'Aristophane, Paris, Boulard, an V.
[655] *Ibid.*, p. IV-V.
[656] Jean-François Cailhava, *De l'art de la comédie*, Paris, Didot aîné, 1772 (rééd. 1786 et 1795).
[657] Jean-François Cailhava, *Athènes pacifiée*, op. cit., Préface, p. IV.
[658] Pierre Frantz, « Théâtres et fêtes de la révolution », *in Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 523. Voir à ce sujet Marvin Carlson, *Le Théâtre de la Révolution française* [1966], traduit de l'anglais par J. [Jules] et L. [Louise] Bréant, Paris, Gallimard, 1970.

Héros de la pièce dont les comparses ne sont autres que les personnages de ses œuvres, affublé du qualificatif de « diplomane[660] », Aristophane voit finalement échouer, à la satisfaction de Mercure que ses prétentions indisposent, sa énième tentative en faveur de la paix, et finit par se résoudre à écrire le *Plutus*, abandonnant par là-même la comédie politique. Le maniaque de la diplomatie se voit ainsi corrigé. Mais le portrait que dresse de lui Cailhava signale une inflexion par rapport à la lecture satirique traditionnelle. S'il condamne en passant la violence de la satire personnelle[661], Cailhava montre surtout en Aristophane, pour citer les paroles de Mercure, « un poëte qui se flatte de faire le sort de la République, de régler, à son gré, l'ordre des destinées[662] ». Apprenant que des menées menacent à nouveau la paix d'Athènes, le comique résout de « les dénoncer, dès [le] soir, en plein théâtre. ». Et il ajoute : « N'est-ce pas là ma tribune[663] ? »

La position de Cailhava marque un tournant. À la lecture néo-classique de la comédie politique – confondue avec la comédie ancienne – comme satire s'ajoute une lecture rhétorique. Le rôle attribué à Aristophane vient de changer. Le satiriste maniant les personnalités s'est mis au service de l'orateur. À peu près au même moment, La Harpe, pourtant farouchement hostile à Aristophane, explique qu'à son époque « un poëte comique était […] un homme de parti, qui avait son avis sur les affaires publiques, et qui le disait sur le théâtre, comme les orateurs dans l'assemblée[664] ». L'histoire de la critique aristophanienne au XIXe siècle sera ainsi dominée par la généralisation d'une lecture militante de l'auteur, qui subordonne la satire à son but politique. À l'avant-dernier traducteur du siècle, Charles Zévort, la « longue carrière satirique » de ce « comique militant[665] » inspire le portrait suivant :

> Ce n'est pas seulement un poète, c'est, avant tout, on ne peut trop le dire, un homme d'action mêlé aux luttes politiques, attaquant et ripostant, traduisant sur le théâtre tout ce qu'il hait, tout ce qu'il aime, tout ce qu'il a vu et ressenti sur la place publique dans des temps d'orage, où la patrie se débattait éperdue sous les efforts combinés de la guerre, de la peste et d'une démocratie effrénée[666].

---

[659] Cf. Charles Lénient, *La Comédie en France au XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris, Hachette, 1888, t. II, p. 392 ; Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France, depuis les origines jusqu'à nos jours*, t. V, *La Comédie de la Révolution au Second Empire*, Paris, Ernest Flammarion, s. d. [1910], p. 59.
[660] Jean-François Cailhava, *op. cit.*, p. IV.
[661] *Ibid.*, p. 55.
[662] *Ibid.*, p. 19.
[663] *Ibid.*, p. 18.
[664] Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, *op. cit.*, t. 2, p. 16. Professé à partir de 1786 au Lycée, le *Cours* de La Harpe fut rédigé en partie pendant la Révolution : il est difficile de savoir de dater cette affirmation.
[665] Charles Zévort, « Aristophane et son temps », *in Comédies de [*sic*] Aristophane*, traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Ch. Zévort, Paris, G. Charpentier et Cie, 1889, p. VII. Commencée depuis longtemps (le tirage des premières feuilles datait de 1870), la traduction ne sera publiée qu'à titre posthume par Jacques Denis, deux ans après la mort de son auteur. L'introduction, inachevée, date vraisemblablement de la fin de sa vie.
[666] *Ibid.*, p. IV.

Dans cette comédie ancienne qu'un Émile Deschanel définit comme « politique et militante[667] », Aristophane se montre non « un littérateur », mais « un homme d'action[668] » ; « chaque comédie est un véritable combat[669] », une action au sens rhétorique du terme, louable quand il s'agit de s'attaquer à la guerre : « Parler ainsi, en effet, approuve le critique, c'était agir, agir en bon poète et en bon citoyen[670] ». Le combat aristophanien est une action parlée. La dimension agonistique de la comédie ancienne se risque hors du domaine de la satire et empiète sur celui de l'éloquence ; à l'identification de ses cibles se superpose celle de son *but*. La critique du XIXe siècle n'a ainsi de cesse, et de plus en plus, de mettre en évidence « l'intention politique » qu'Aristophane « aurait, même à son insu, donné[e] […] à toutes ses comédies[671] ». Hamel « ramène les traits si variés de la satire du poëte[672] » au refus de la démagogie, à la défense des valeurs traditionnelles et à l'apologie d'une démocratie modérée. Pour Artaud, le « but du poëte » dans *Lysistrata* et trois autres pièces, « est d'engager ses concitoyens à terminer une guerre désastreuse pour la Grèce[673] » ; Poyard attire l'attention sur « le but essentiellement moral[674] » de *L'Assemblée des Femmes*, Zévort passe en revue les œuvres à la recherche de leur « leçon[675] ». Même la difficulté qu'il y a à saisir « l'intention[676] » des *Oiseaux* ne décourage pas d'y lire une dénonciation de l'utopie réformatrice[677], de l'impérialisme[678] et des « ambitieuses illusions des Athéniens[679] », ou de leur versatilité[680].

Cette recherche des intentions est inséparable d'une lecture rhétorique selon laquelle, pour citer à nouveau Poyard, Aristophane cherche à « démontrer », à « conseiller », à soutenir une « thèse[681] ». Ce n'est pas un hasard si ses deux textes les plus connus et parmi les plus appréciés sont « l'admirable dispute du juste et de l'injuste » dans *Les*

---

667 Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, Paris, Hachette et Cie, 1867, p. 6.
668 Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. 1. – Aristophane, critique politique », *La Liberté de penser*, 15 mars 1849, p. 334.
669 Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. 4. – Aristophane et les parabases », *La Liberté de penser*, 15 octobre 1849, p. 378.
670 *Ibid.*
671 Édélestand du Méril, *op. cit.*, t. 1, p. 374.
672 Compte rendu du « Mémoire sur Aristophane considéré comme homme politique et comme poète » d'Émilien-Louis Hamel, *Mémoires de l'Académie des sciences de Toulouse*, 2e série, t. 5, vol. 2, 1839, p. 78.
673 Nicolas-Louis-Marie Artaud, « Notice sur la comédie de *Lysistrata* », *in Comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 317.
674 Constant Poyard, *Aristophane*, traduction nouvelle, *op. cit.*, « Notice sur *L'Assemblée des femmes* », p. 441.
675 Charles Zévort, « Aristophane et son temps », *in Théâtre de Aristophane*, *op. cit.*, p. LI et LIII.
676 Nicolas-Louis-Marie Artaud, « Notice sur la comédie des *Oiseaux* », *in Comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 256.
677 Henri Dauphin, « Étude sur la comédie d'Aristophane intitulée *Les Oiseaux* », *in* Aristophane, *Les Oiseaux*, traduction nouvelle, Amiens, Imprimerie de E. Yvert, 1863, p. 4.
678 Charles Zévort, *op. cit.*, p. LIII.
679 Jacques Denis, *op. cit.*, t. 1, p. 449.
680 Édélestand du Méril, *op. cit.*, p. 378.
681 Constant Poyard, *op. cit.*, p. 3 (« Notice sur *Les Acharniens* »), 303 (« Notice sur *Lysistrata* »), 199 (« Notice sur *La Paix* »).

Nuées[682], tenue par Musset pour « la plus grave et la plus noble scène que jamais théâtre ait entendue[683] », et le débat entre Chrémyle et la Pauvreté dans le *Plutus*[684], considéré par Deschanel comme encore supérieur[685], étudié en classe de rhétorique et dont Auguste Barbier publie en 1882 une traduction séparée[686]. Plus on avance dans le siècle, plus se précise l'idée d'une construction rhétorique et démonstrative derrière la visée satirique, construction que la thèse de Maurice Croiset et l'étude de Jacques Denis déjà évoquées ne font qu'ériger en système, et que résume ainsi Zévort : « chacune de ses pièces est un plaidoyer en faveur d'une idée, une démonstration sur une thèse donnée[687] ».

b) Le modèle pamphlétaire et ses enjeux

> Bientôt, en effet, à la place de tous les autres pouvoirs détruits, il ne restera plus dans l'État que deux puissances souveraines et rivales, la parole des démagogues et la satire des poëtes comiques : et la multitude flottera sans cesse, comme une mer orageuse, entre l'Agora et le théâtre, au souffle des tempêtes qui s'élèvent de la scène ou de la pierre aux harangues. Tribune contre tribune. Point de cri poussé au Pnyx qui ne retentisse au Marais.
>
> Charles Benoît, *Études sur l'ancienne comédie*, 1849.

Tout démonstratif qu'il soit, et quelle que soit la dimension rationaliste qu'il prend chez tel ou tel critique, ce modèle rhétorique n'en est pas moins identifié, à l'origine, à une action oratoire vivante et engagée, conçue à l'image de l'éloquence de la tribune. Cette assimilation à l'éloquence tribunitienne constitue en fait un glissement fondamental et complexe par rapport à la théorie satirique classique. Dans un article de la *Revue des Deux Mondes* de 1843, Louis-Auguste Binaut propose ce qui est sans doute la première théorisation de cette analogie, qui va conduire à une nouvelle

---

682 Aristophane, *Nuées*, v. 889-1104.

683 [Alfred de Musset], « L'abus des adjectifs. Lettre de deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre au directeur de la *Revue des Deux Mondes* », *Revue des deux Mondes*, 15 septembre 1836 ; cité d'après les « Lettres de Dupuis et Cotonet », *in* Alfred de Musset, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « l'Intégrale », 1964, Première lettre, p. 874

684 Aristophane, *Ploutos*, v. 415-609.

685 Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 137.

686 Auguste Barbier, « Fragment de la comédie de *Plutus*, traduit librement d'Aristophane », *in Chez les poètes*, études, traductions et imitations en vers, par l'auteur des *Iambes*, Paris, Dentu, 1882, p. 169-172. Au programme des lycées – on y reviendra –, le passage est effectivement étudié, comme en témoigne Francisque Sarcey : « nous l'avons tous traduit en rhétorique », écrit-il dans son feuilleton du *Temps* du 17 mars 1873. Deux des trois articles consacrés à Aristophane dans le populaire *Magasin pittoresque* sont, en 1870, une version abrégée de la scène de la Pauvreté (38e année, p. 92-93), et, vingt ans plus tôt, un résumé des *Nuées* suivi de la controverse du Juste et de l'Injuste (18e année, p. 121-123).

687 Charles Zévort, *op. cit.*, p. LVIII.

identification générique. Comparée à l'art oratoire, la comédie aristophanienne va se définir comme un « pamphlet » :

> […] les comédies politiques d'Aristophane avaient d'ordinaire un but immédiat, et contenaient une proposition directe, actuelle, relative aux affaires du moment.[…] Ainsi le but le plus prochain de ces pièces, qui était d'agir sur l'opinion publique et sur les affaires du moment, mettait le poète à peu près dans la même situation que l'orateur, le forçant à s'identifier d'abord aux sentimens de l'auditoire pour l'attirer à lui, de se faire le complice de ses passions pour les conduire, de frapper fort plutôt que juste, parce qu'il s'adressait au peuple, qui ne voit que par l'imagination. De là ces étranges invectives, ces épithètes et ces sobriquets injurieux qui nous révolteraient aujourd'hui, mais que fulminaient Démosthène contre Philippe, Cicéron contre Verrès ou Antoine, saint Basile contre l'empereur Julien ; c'était une partie de la rhétorique d'alors. L'ancienne comédie était, nous le répétons, un pamphlet représenté sur le théâtre[688].

Si Artaud avait déjà employé le terme de « pamphlet » pour qualifier les interventions des poètes comiques dans les « questions à l'ordre du jour[689] », Binaut approfondit remarquablement la comparaison en reliant comédie politique, visée d'un « but », intervention dans les questions d'actualité et références explicites à l'art oratoire antique dans sa dimension la plus irrationnelle, celle d'un *pathos* aristotélicien ou d'un *movere* cicéronien qui ne craindraient pas le recours à l'insulte. C'est cet ensemble de références à l'éloquence qui constitue sa définition pamphlétaire de la comédie aristophanienne. Or cette définition de la comédie ancienne comme pamphlet est précisément celle que va retenir, désormais, le XIXe siècle, au point qu'elle éclipsera l'appellation précédente. De satire dramatique, théâtrale, dialoguée ou en action, la comédie ancienne va devenir « pamphlet dramatique[690] », « pamphlet dialogué[691] », « pamphlet en action[692] ». Le « satirique » du XVIIIe siècle est concurrencé par « l'illustre pamphlétaire athénien[693] ». Le texte de Binaut permet de saisir au plus près les enjeux de cette substitution.

L'éventail de ses exemples est symptomatique. Démosthène, Cicéron et Saint Basile semblent tenir ici la place qu'occupaient, plus tôt, Archiloque et Juvénal. Les quatre discours évoqués par Binaut sont en effet tous dirigés contre un adversaire. En

---

[688] Louis-Auguste Binaut, « Aristophane. La comédie politique et religieuse à Athènes », art. cit., p. 694 et 714.
[689] Nicolas-Louis-Marie Artaud, *op. cit.*, « Notice sur Aristophane », p. IX.
[690] Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, 2 vol., Paris, A. Durand, 1853, t. 1, p. 10 ; Paul Girard, « Notice sur Aristophane », *in Aristophane, morceaux choisis*, Paris, Delagrave, 1883, p. XV.
[691] Émile Souvestre, *Causeries historiques et littéraires*, 2 vol., Genève et Paris, Cherbuliez, 1854, t. 1, p. 363.
[692] *La Grande Encyclopédie*, *inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, par une société de savants et de gens de lettres, 32 vol., Paris, H. Lamirault, s. d. [1885-1902], t. 11, article « Comédie », p. 1178. La notice sur la Grèce est due à J. Dosson.
[693] Jules Lemaitre, « Aristophane », *Impressions de théâtre*, 7e série, Paris, Lecène et Oudin, 1894, cité d'après la septième édition, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, s. d., p. 4.

comparant, un peu plus loin, les *Chevaliers* à une philippique démosthénienne[694], Binaut ne fait que tirer les conséquences de sa lecture oratoire de la comédie aristophanienne, qui revalorise la lutte contre l'*adversarius*, en la faisant sortir de la catégorie pernicieuse de la satire personnelle pour l'inclure, en tant que « partie », dans le vaste giron de la rhétorique. Car, par ailleurs, c'est presque l'ensemble de l'éloquence antique qui se trouve convoquée. L'éloquence religieuse côtoie le discours politique de la « philippique[695] » et l'éloquence judiciaire de l'acte d'accusation ; seule manque à l'appel l'éloquence épidictique. Si la violence historique du discours polémique antique permet de rendre raison des invectives aristophaniennes, c'est-à-dire d'annexer l'iambe à l'éloquence, la comédie, porteuse de « propositions », n'en participe pas moins de la rhétorique délibérative. Cet ensemble de caractéristiques, lisibles chez le poète grec, permet sans faillir de lui attribuer une « puissance » :

> Qu'Aristophane ait été de son temps une puissance, c'est ce qu'on devrait présumer à le lire, lors même que ses contemporains ne l'auraient point positivement attesté.[…]
> Quel est donc le secret de cette force qui, par la comédie, s'exerçait sur la politique et qui opposait les acteurs d'un théâtre aux tribuns de la place publique[696] ?

Cette puissance n'est en fait rien d'autre que la force originelle de l'éloquence antique, telle que la rêve, quelques décennies après les grandes heures de la tribune révolutionnaire, Villemain dans sa chaire de la Sorbonne. Lors de la dernière année de son grand cycle de cours sur la littérature du XVIIIe siècle, en 1829, il entame une série de leçons sur l'éloquence politique moderne, resurgie selon lui en Angleterre sous Cromwell et en France sous la Révolution, par une évocation de l'éloquence antique[697]. Or il en livre une vision synthétique à laquelle, nous semble-t-il, le texte de Binaut renvoie directement. Démosthène, Cicéron, Saint Basile, sont ainsi des figures emblématiques de ce que Villemain appelle ainsi les trois grands « âges » de « *l'éloquence active* » : « les Grecs, les Romains et les chrétiens cosmopolites[698] ». Les leçons de Villemain, tout en notant des différences entre les trois époques, échafaudent un modèle commun qui privilégie la dimension politique tout en l'enrichissant des autres aspects de l'éloquence antique. Ainsi les premiers Pères de l'Église, « défenseurs du plus grand intérêt social[699] », font-ils naître « l'éloquence *politique-religieuse*[700] ». Quant à l'éloquence judiciaire, « toujours animée des passions publiques[701] », elle est

[694] Louis-Auguste Binaut, art. cit., p. 692. La comparaison se trouvait d'ailleurs déjà chez Schlegel (*Cours de littérature dramatique*, *op. cit.*, p. 245).
[695] Qui englobe, par extension, les discours contre Antoine de Cicéron, eux aussi intitulés *Philippiques*.
[696] Louis-Auguste Binaut, art. cit., p. 673-674.
[697] Abel-François Villemain, *Cours de littérature française*. *Tableau du XVIIIe siècle*, Paris, Didier, 1829, XLVIIIe leçon. Nous citerons d'après la 2e édition, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris, Didier, 1840, t. 2.
[698] Abel-François Villemain, *op. cit.*, p. 9.
[699] *Ibid.*, p. 23.
[700] *Ibid.*, p. 24.
[701] *Ibid.*, p. 9.

presque toujours dotée de « ce qui fait la grandeur de l'éloquence politique[702] », à laquelle elle ajoute « l'intérêt du drame, l'homme attaqué, défendu, le spectacle d'une vie en péril[703] ». La force de l'éloquence politique réside dans l'« action instantanée[704] » d'une parole improvisée et pathétique, sur fond de liberté déchaînée : « Son théâtre est une assemblée populaire ; sa plus grande puissance, la parole soudaine excitée par la chaleur du débat[705]. »

L'idéal de cette éloquence douée de « l'activité du combat[706] », Villemain le situe à Rome, où son efficace se réalise dans toute son ampleur, y trouvant « ce vaste théâtre, cette puissance d'action[707] » qu'Athènes ne suffisait pas à lui donner. L'emblème fantasmatique de cette puissance où se joue « l'alliance intime de la tribune politique et du barreau » est « cet immense Forum, […] cette place publique où l'on prononçait les décrets qui abolissaient les royautés d'Asie, où l'on donnait les dignités de Rome, où l'on proposait, où l'on abrogeait des lois, et qui servait aussi de théâtre aux grands débats judiciaires[708] ». Une Rome quasi révolutionnaire, dont les « annales sanglantes » rappellent « l'histoire de nos premiers orateurs politiques », et où Crassus, comme plus tard Mirabeau, tombe « tué par la tribune[709] ».

Cette puissance synthétique et immédiate de la rhétorique, tel est l'horizon que le pamphlet apporte à la lecture de la comédie ancienne. Le terme qui, au début du XIXe siècle, a encore le sens concret d'un « petit livre de peu de pages[710] », connaît une évolution remarquable, au point de définir un genre spécifique récupérant une partie des prérogatives de la satire et des libelles de l'Ancien Régime[711]. « Petite brochure satirique et le plus souvent politique[712] », selon la définition de Larousse, le pamphlet garde de son étymologie l'idée d'une brièveté et d'une efficacité immédiates ; rapidement et largement diffusé, il est polémique, passionné et violent : « Le pamphlet est surtout une œuvre d'actualité ; souvent éclos le matin, il est oublié le soir ; à moins que, frappé du coin du génie, il ne passe à la postérité, comme un souvenir vengeur[713]. » Cette immédiateté engagée de l'activité pamphlétaire, associée au caractère public et

[702] *Ibid.*, p. 30.
[703] *Ibid.*, p. 30-31.
[704] *Ibid.*, p. 11.
[705] *Ibid.*, p. 4.
[706] *Ibid.*, p. 31.
[707] *Ibid.*, p. 9.
[708] *Ibid.*, p. 12.
[709] *Ibid.*, p. 18.
[710] Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette et Cie, t. 2, 2e partie, 1863, s. v. « pamphlet ».
[711] Cf. Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire, contribution à la typologie des discours modernes*, p. 34-45. Angenot fait commencer son corpus en 1868 (l'année de *La Lanterne* de Rochefort), soit au moment où le mot prend son sens véritablement contemporain. Typologique et théorique, son approche distingue le pamphlet, à l'intérieur de ce qu'il nomme les discours agoniques, de la polémique et de la satire.
[712] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *op. cit.*, t. XII, 1ère partie, 1874, s. v. « pamphlet ».
[713] *Ibid.*

politique de sa thématique, vont doter le pamphlet, par rapport aux discours agoniques antérieurs et en particulier à la satire, d'une dimension nouvelle, en lui adjoignant – du moins du point de vue de ses défenseurs – la puissance d'action de la rhétorique politique. Tel est le sens du célèbre *Pamphlet des pamphlets* dans lequel, en 1824, Paul-Louis Courier fait l'apologie de l'activité pamphlétaire :

> Parlez aux hommes de leurs affaires et de l'affaire du moment, et soyez entendu de tous, si vous voulez avoir un nom. Faites des pamphlets comme Pascal, Franklin, Cicéron, Démosthènes, comme Saint-Paul et Saint-Basile […]. De tout temps les pamphlets ont changé la face du monde[714].

Synonyme de liberté de la presse, le pamphlet devient ainsi l'emblème de la littérature de combat, se trouve investi de la puissance de l'« éloquence active », et placé sous l'autorité des grandes figures de la rhétorique militante. Défini principalement par sa fonction agonique et dénonciatrice, il devient, sous la plume de Larousse, qui lui consacre une très longue entrée de son *Grand dictionnaire universel*, une catégorie architextuelle englobante. « Arme multiple au service de la liberté », dont l'histoire est celle de « toutes les vérités, de toutes les audaces, de toutes les insolences qui ont été jetées à la face des grands de la terre », le pamphlet revêt, selon lui, « toutes les formes, se prête […] à tous les genres littéraires[715] ». Larousse dresse une liste d'exemples, qu'il développe ensuite longuement, où voisinent entre autres, dans l'Antiquité, « l'ïambe avec Archiloque », « la comédie avec Cratinus, Eupolis, Aristophane, Naevius », « le dialogue avec Lucien », « la satire avec Varron, Ménippe, Lucilius, Juvénal », « le discours populaire avec Démosthène et Cicéron », « l'histoire avec Tacite », « l'épopée avec Lucain », « l'opuscule avec saint Paul et saint Basile ». Le monde moderne, pour sa part, fournit rien moins que « le fabliau, les mystères, le poème allégorique au moyen-âge, le roman avec Rabelais, la discussion théologique avec Érasme, Luther, Théodore de Bèze ; la forme épistolaire avec les *Petites lettres d'un provincial* du grand Pascal, le conte avec Voltaire, le mémoire philosophique avec Jean-Jacques, la chanson avec Béranger, l'ode avec Victor Hugo[716] ». Ainsi tout type de discours, pourvu qu'il relève d'une manière ou d'une autre de la littérature de combat, se voit-il qualifié de pamphlet.

Or cette hypertrophie du mode pamphlétaire s'opère précisément au détriment de la satire, qui est ramenée à une stricte définition générique :

> La différence caractéristique entre la satire et le *pamphlet* est que la première ne s'adresse qu'à des généralités, tandis que le premier choisit ses adversaires réels en chair et en os ; la satire s'en prend à l'humanité en général ou aux mœurs du siècle et les châtie dans des types créés par elle ; le *pamphlet*, lui, ne s'attaque qu'à des

[714] Paul-Louis Courier, *Pamphlet des pamphlets*, Paris, Hardy, 1824, cité d'après les *Œuvres* de Paul-Louis Courier, *Pamphlets et lettres politiques*, avec notice et notes par François de Caussade, Paris, Alphonse Lemerre, 1880, p. 397-398.
[715] Pierre Larousse, *ibid.*
[716] *Ibid.*

> personnages connus. De plus, la satire conserve toujours, par suite de ses tendances moralisatrices, un certain vague philosophique ; le *pamphlet*, au contraire, a un caractère très-tranché politique, religieux ou littéraire. Enfin, la satire est de tous les temps ; le *pamphlet* n'est que d'un jour[717].

Si elle témoigne bien de la disparition au XIXe siècle de la satire régulière en tant que genre vivant, cette distinction marque surtout la permutation de fonctions et de valeurs qui s'opère entre le paradigme satirique tel que pouvait le déployer Marmontel et le paradigme pamphlétaire à son zénith. Le genre satirique se limite à une sorte d'ossification du modèle horatien vu comme satire de mœurs générale, et le pamphlet hérite de la satire personnelle, intégrée à un dispositif agonique plus large, lui-même lié à une actualité dont le caractère éphémère et la contingence ne sont plus systématiquement dévalorisés. L'intégration d'Aristophane au modèle pamphlétaire comporte ainsi, du point de vue de sa place dans la hiérarchie littéraire, des conséquences capitales. Elle permet tout d'abord de relier les personnalités, en tant que procédé agonistique, à une pratique rhétorique globale qui associe critique et conseil, genre délibératif et genre judiciaire. À l'exemple de Paul Girard, on définit ainsi « la comédie de l'époque de Périclès » comme une « sorte de pamphlet dramatique rempli d'attaques dirigées soit contre les institutions, soit contre les personnes, mélange hardi de sages conseils donnés aux spectateurs et de véhémentes critiques adressées aux puissants du jour[718] ». La satire personnelle se comprend ainsi comme une des armes du poète comique, dont l'activité, quand on la conçoit en bonne part, n'est plus simplement celle d'un juge ou d'un censeur, mais aussi celle d'un tribun dont la critique engagée se conçoit en fonction d'une visée argumentative positive. « Le théâtre », remarque Poyard, « n'est pas moins passionné que la tribune : malheur à son ennemi ! Il le jettera en pâture à la risée et à la haine […], fût-il le plus honnête des hommes, fût-il Socrate[719]. »

Au-delà de cette réinterprétation des personnalités, la définition pamphlétaire de la comédie aristophanienne l'érige ainsi en égale de l'éloquence politique, équivalence impossible selon la définition satirique antérieure. Le parallèle entre Aristophane et Démosthène proposé, à la fin du XVIIIe siècle, par Brottier, montre à quel point le changement de paradigme influe sur la lecture des œuvres et leur qualification axiologique :

> Dans ces occurrences semblables, Aristophane et Démosthène manifestèrent bien différemment leur attachement à leur patrie. Celui-là voulut corriger les mœurs dépravées en faisant rire à leurs dépens ; celui-ci, en tonnant dans la tribune, voulut inspirer l'énergie des vertus. Tous les deux déployèrent, pour le même but, un caractère vif, ardent, opiniâtre même, mais porté jusqu'à l'impudence chez le poëte, et modifié au contraire chez l'orateur par les bienséances particulières à son art. […] Tous les deux eurent des succès. Le poëte mulcta des particuliers, immola

[717] *Ibid.*
[718] Paul Girard, *op. cit.*, p. XV.
[719] Constant Poyard, *op. cit.*, p. III.

> des victimes ; son influence était funeste à celui qu'il s'acharnait à ridiculiser ; mais nulle, ou presque nulle, pour le bien général. L'orateur au contraire entraîna toute la nation après lui : c'était un grand corps dont il se rendait l'âme, et dont il réglait les mouvemens d'après le vif sentiment du bien qui l'animait. Voilà, d'après ce deux grands modèles, la différence qu'on doit remarquer entre les arts qu'ils ont cultivés[720].

Dotés tout deux d'un tempérament que Larousse, un siècle plus tard, aurait qualifié de pamphlétaire, plongés dans les mêmes tourments historiques, l'orateur et le satiriste font l'objet, pour des raisons purement génériques, d'une interprétation divergente. Le paradigme de la satire personnelle condamne la comédie aristophanienne au particulier, selon le modèle de la censure, et lui interdit la large visée politique que le modèle de l'éloquence délibérative attribue à Démosthène. Chez Larousse, au contraire, le poète et l'orateur sont les deux « premiers pamphlétaires » identifiés dans l'histoire, tous deux engagés dans des attaques personnelles :

> Dans son discours *Pour la couronne*, Démosthène n'a fait qu'un *pamphlet*, et un *pamphlet* terrible, contre Eschine […]. Et ses *Philippiques* ! autre *pamphlet* non moins terrible contre l'astucieux roi de Macédoine. Les *Nuées* d'Aristophane, autre *pamphlet* encore qui fit rire les Athéniens et mourir Socrate[721].

La spécificité des *Nuées* ne réside plus désormais que dans celle de l'adversaire, attaqué par le pamphlétaire dramatique de la même manière que l'orateur pamphlétaire s'en prend aux figures politiques. La polémique personnelle n'est qu'un aspect de la véhémence du pamphlet, elle n'est pas séparable de son caractère « très-tranché ». Cette *prise de parti* inhérente au mode pamphlétaire, tel que le définit Larousse, a une dernière conséquence quant à la dimension aléthique de l'œuvre. Définie en termes para-historiques, dans l'interprétation de Bayle, la censure satirique se concevait en termes de véridicité ou de mensonge ; le satiriste ne pouvait s'envisager positivement que comme un censeur tenant son éventuelle autorité d'un pouvoir détenteur, sur le modèle de la parole révélée, du sens de l'histoire. Dans la vision pamphlétaire issue de la Révolution, il n'y a plus une vérité historique et une erreur satirique, mais des *situations* historiques et des *prises de position* pamphlétaires. Tel est le sens d'une page clairvoyante de Deschanel :

> Aristophane est l'historien de la guerre du Péloponnèse aussi bien que Thucydide, quoique différemment. Pour mieux dire, il en est le pamphlétaire. Il est, pour cette période de l'histoire grecque, ce que Rabelais, par exemple, est pour le règne de François Ier et pour la crise de la Réforme, ce que la Satire Ménippée est pour la Ligue, ce que sont *les Tragiques* de d'Aubigné pour la cour d'Henri III […], les Mazarinades pour l'époque de la Fronde, les *Provinciales* pour les assemblées violentes de la Sorbonne en 1656 ; ce qu'est Saint-Simon, après-coup, pour le règne de Louis XIV ; ce que sont Voltaire et Beaumarchais pour le dix-huitième siècle ; Camille Desmoulins, ou Rivarol, pour les luttes de la Révolution française ;

[720] [André-Charles Brottier], « Développement de plusieurs points du discours précédent », *Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, t. X, p. 439-440.
[721] Pierre Larousse, *ibid.*

> les Chansons de Béranger et les pamphlets de Paul-Louis Courier pour la Restauration. Toute crise politique ou sociale a ses pamphlets, pour ou contre[722].

Les conséquences de ce relativisme historique sont capitales pour la réception d'Aristophane. Lire ses comédies, c'est forcément comprendre la crise qui les engendre, et identifier quel est le *pour* et quel est le *contre*. De là l'importance grandissante d'une lecture idéologique de l'œuvre, qui s'impose avec une intensité remarquable pendant près de deux siècles. L'obsession croissante du XIXe siècle à ranger généralement Aristophane du côté de la réaction conservatrice tient d'abord à la nécessité générique qu'il y a à en faire un homme de parti, ou du moins de parti pris. Au fond, il s'agit moins de critiquer ou de louer ses prétendues positions politiques (même si en réalité on ne cesse de le faire) que d'identifier de quel côté se tient le pamphlétaire ; identification qui prête, bien entendu, à toutes les recontextualisations[723].

Dès lors, comme d'ailleurs le montrent les références de Deschanel, la question du comique passe généralement au second plan. L'exclusion par le ridicule n'est plus qu'un des moyens possibles de l'activité pamphlétaire, dont la fin reste grave et sérieuse. Le grotesque, les saillies, les obscénités deviennent une *captatio benevolentiae* comique, un « gâteau jeté au cerbère athénien pour endormir ses susceptibilités[724] », la nécessaire adaptation à l'auditoire qu'on veut convaincre. Caricatures et hyperboles vont jusqu'à devenir, on l'a vu, la méthode argumentive spécifique grâce à laquelle l'orateur comique, « officiant en quelque sorte de Bacchus, sans oublier jamais le but qu'il poursuivait comme polémiste », gagnait à sa cause, en faisant appel « à l'imagination […], la vraie reine de l'orgie de Bacchus », le « public très mêlé auquel il s'adressait[725] ». Les « prétendues folies » de la comédie ancienne « se proposaient », selon Du Méril, « un but très sérieux[726] » :

> Le théâtre devenait […] une tribune dressée sur des tréteaux, où le poëte faisait de la politique à sa manière, en gambadant à droite et à gauche, et en tirant la langue aux hommes d'État : mais sa gaieté tapageuse n'était qu'un moyen ; si bizarres qu'elles fussent, ses farces avaient été longuement réfléchies ; toutes les étrangetés en étaient calculées ; les plaisanteries mordaient à la bonne place, et il ne finissait pas sans avoir gagné de nouveaux partisans à ses idées[727].

Interminable glose de l'alliance du « comique » et du « sérieux » qu'invoque tour à tour, dans les *Grenouilles*, le chœur des initiés[728], tension aussi peut-être, d'un point de

---

[722] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 19-20.
[723] L'étude de ces concrétisations variées et successives fait l'objet du chapitre V.
[724] Louis Auguste Binaut, art. cit., p. 714.
[725] Jacques Denis, *op. cit.*, t. 1, p. 264.
[726] Édelestand du Méril, *op. cit.*, p. 346.
[727] *Ibid.*, p. 347.
[728] Aristophane, *Grenouilles*, v. 389-390 : « καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ᾽ εἰ/πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα » (« Que je tienne bien des propos plaisants, bien des propos sérieux ». Poyard traduit (*op. cit.*, p. 404) : « puissé-je […] mêler le rire aux sérieux propos », et Zévort (*op. cit.*, p. 402) : « cent propos joyeux mêlés de sérieuses pensées »).

vue plus romantique, entre le masque comique de l'histrion et l'*ethos* « sombre et passionné, volontiers prophétique » que suppose, pour Angenot, le genre pathétique du pamphlet[729]. Derrière le précurseur du mélange des genres que célèbre Musset, à la fois « tragique et comique, […] tendre et terrible, pur et obscène, honnête et corrompu, noble et trivial, et au fond de tout cela, pour qui sait comprendre, assurément […] mélancolique[730] », se profile déjà la *vox clamans in deserto*[731] du pamphlétaire seul contre tous, nostalgique de l'âge d'or, qu'évoque Paul de Saint-Victor. Le « grand moqueur » que l'on saisit s'attendrissant à l'évocation des vieux grognards de Marathon et de Salamine tandis que « l'on croit voir de grosses larmes rouler sur les joues enluminées de son masque[732] », élance sa comédie au milieu d'une « cité dégénérée », « seule contre un peuple, combattant l'hydre du Nombre, glorifiant la paix en pleine guerre, bafouant les rhéteurs et les démagogues, déchirant sous les dents du rire les sophismes et les utopies[733] ». C'est aussi une ambivalence stylistique que révèle dans la comédie ancienne, plus que ne le faisait la satire, le modèle du pamphlet.

2. Un « transfert culturel » : le retour de la parabase

> On divise la comédie grecque tout entière en comédie ancienne, moyenne et nouvelle. La première est la plus animée, la plus active et la plus militante ; elle a pour caractère d'être surtout une critique politique et sociale, de s'attaquer aux personnes en les nommant, et d'adresser directement au peuple, dans une partie du chœur nommée parabase, des avis et des interpellations.
>
> Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques », 1, 1849.

Cet *ethos* du poète orateur, la comédie ancienne offre la possibilité de le voir s'exprimer sans masque. La parabase, cette partie de la comédie dans laquelle le chœur – ou plus exactement le coryphée – s'adresse directement aux spectateurs, souvent au nom du poète, va faire l'objet d'un intérêt critique soudain. Négligé jusque-là, cet intermède choral devient en effet, au XIXe siècle, le lieu privilégié où s'investit la lecture rhétorique et pamphlétaire d'Aristophane. C'est là, selon Poyard, que la scène se met à braver la tribune :

[729] Marc Angenot, *op. cit.*, p. 42.
[730] Alfred de Musset, « Lettres de Dupuis et Cotonet », *op. cit.*, p. 875.
[731] Marc Angenot, *loc. cit.*
[732] Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, *op. cit.*, t. II, p. 372.
[733] *Ibid.*, p. 369-370.

> Ni les allusions transparentes, ni même la satire directe des personnes et des actes ne contentent l'ambition du poète ; mais au milieu de l'action dramatique il introduit la *parabase* : le coryphée dépose le masque ; il ne s'adresse plus à des spectateurs, mais à des citoyens, et les entretient des affaires publiques[734].

Le changement de statut du public que Poyard met ici en évidence, en contradiction d'ailleurs avec le texte grec[735], signale bien le changement de régime du discours que l'on perçoit dans la parabase. Le dramatique, le satirique même font place au rhétorique, l'écoute esthétique à l'écoute politique. Glosant Poyard, en introduction à une édition scolaire d'extraits en grec de 1878, M. A. Jacquet précise que « la *parabase* est une sorte d'explication publique, de règlement de comptes entre le poëte et le peuple, un plaidoyer solennel et lyrique dans lequel le parterre, devenu tribunal ou assemblée délibérante, écoute la défense ou les conseils de l'écrivain[736] » : un moment d'éloquence active, donc, mêlant rhétoriques judiciaire et délibérative devant une assemblée qui rappelle le Forum de Villemain. Fort logiquement, la parabase se voit donc attribuer, à partir des années 1830, un rôle central. « Impatiemment attendue de l'auditoire », écrit Artaud, la parabase « était le morceau capital de l'ancienne comédie[737]. » Émile Deschanel, qui lui consacre un des quatre chapitres de ses *Études sur Aristophane*, y voit « l'âme de la comédie *ancienne*[738] ».

Cette mise en vedette soudaine de la parabase est aussi une résurrection. Canonique dans la tradition grecque, dans laquelle il définit l'une des parties caractéristiques de la comédie ancienne[739], le terme, transmis avec sa définition dans les éditions d'Aristophane dès l'Aldine, était employé par les érudits de la Renaissance. L'humaniste allemand Frischlin, dans son édition partielle avec traduction métrique en latin, définit par exemple la parabase, à l'instar des grammairiens grecs, par sa place, sa fonction et son contenu et donne un schéma métrique général de ses parties[740] ; les *Poetices Libri septem* de Jules César Scaliger lui consacraient quelques lignes

---

[734] Constant Poyard, *op. cit.*, p. II.

[735] On ne trouve nulle part dans les parabases aristophaniennes l'expression formulaire « Athéniens » (ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι) qui caractérise le discours politique. Le « peuple » apostrophé dans les *Guêpes* (v. 1015) n'est pas le dèmos mais la foule (λεώς) de l'assistance. Les parabases s'adressent en fait toujours à des spectateurs (θεώμενοι *Nuées*, 518, θεαταί *Guêpes*, 1016 et *Paix*, 731) et postulent une écoute liée aux « muses » (*Cavaliers*, 505) et à Dionysos (*Nuées*, 519). Cela n'empêche pas Artaud (*op. cit.*, p. 191), comme Zévort (*op. cit.*, p. 178), de traduire, dans la parabase des *Guêpes*, λεώς par « citoyens », contrairement d'ailleurs à Poyard qui choisit « peuples », (*op. cit.*, p. 179).

[736] M. A. Jacquet, *Extraits d'Aristophane* (texte grec), précédés d'*Études préliminaires sur les origines de la comédie grecque et sur Aristophane*, Paris, Librairie classique Eugène Belin, [1878], p. VII.

[737] Nicolas-Louis-Marie Artaud, *op. cit.*, « Notice sur Aristophane », p. IX.

[738] *Op. cit.*, p. 398. Le chapitre sur la parabase occupe les pages 355 à 398.

[739] Aristophane emploie le verbe technique παραβῆναι pour désigner le mouvement du chœur s'avançant vers le public au début de ses « anapestes » (*Paix*, 735 ; *Cavaliers*, 508 ; *Thesmophories*, 785). Les grammairiens et scholiastes post-classiques définissent très précisément la παραβάσις, sa mise en scène, son contenu et sa structure métrique, et en font un des critères de la comédie ancienne (cf. Fr. Dübner, *Scholia in Aristophanem*, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », I, p. XIII, 44-54, IXa, p. XX, 102-110).

[740] Nicodemus Frischlinus, « De comœdia veteri eiusque partibus », *in Aristophanes Veteris comœdiae princeps* […], *op. cit.*, repris dans *Aristophanis comœdiae undecim* […], *op. cit.*, 1626, non paginé.

extrêmement précises et renseignées[741]. Dans l'imitation en vers des *Oiseaux* qu'il publie en 1579 sous le titre de *La Nephelococugie ou La Nuée des cocuz*, et qui se veut calquée sur la structure de la comédie ancienne, Pierre Le Loyer utilise un découpage traduit du grec, avec des pauses, des strophes, des épirrhèmes ; la didascalie « parabase » précède la traduction du fameux chœur des v. 685-735[742]. L'avis au lecteur explique ce « fil de la Comedie », laquelle, dit Loyer, « si je n'ay divisée par Actes, & par Scenes, j'ay en cecy suyvi Aristophane qui n'en fait point, mais au lieu il y a des Chœurs, des Parabases, des Épirrhemes & des Pauses[743] ». Et ce découpage est justifié par la traduction littérale de deux passages de « l'interprete Grec de nostre Poëte Aristophane[744] » sur le chœur et les parties de la comédie ancienne[745].

Or la parabase disparaît totalement du discours critique en France après la Renaissance, comme d'ailleurs la plupart les termes techniques correspondant à la structure métrique ou orchestique des chœurs comiques. Presque aucun des textes français qui ont traité, à l'époque classique, de la comédie grecque n'y fait référence[746] ; le *Cours analytique de littérature générale* de Louis-Népomucène Lemercier, publié en 1817 mais professé entre 1810 et 1811, ne la connaît pas non plus. Les traductions découpent les textes en actes et en scènes, et la parabase n'y existe que sous la forme traduite de l'« intermède ». Si Dacier, Boivin puis André-Charles Brottier, auteur de la deuxième traduction intégrale de l'œuvre, le notent assez systématiquement, ajoutant parfois que le chœur « s'adresse aux spectateurs[747] » (*Les Oiseaux*) ou qu'il est « seul[748] » (*Les Acharniens*), la première traduction intégrale, celle de Poinsinet de Sivry (1784[749]), est loin d'avoir cette rigueur. C'est par le biais du *Cours de littérature dramatique* d'August Wilhelm von Schlegel, traduit en 1814[750], que la parabase fait sa réapparition en France, où elle s'acclimate très rapidement, dans le discours critique

[741] Jules César Scaliger, *Poetices libri septem*, Lyon, A. Vicentium, 1561, Liber I, caput IX, p. 16-17.
[742] Pierre Le Loyer, *Œuvres et meslanges poétiques, Ensemble la comedie Nephelococugie, ou la Nuée des cocuz, non moins docte que facétieuse*, *op. cit.*, p. 192.
[743] Pierre Le Loyer, « Au docte et bénévole lecteur », *in La Nephelococugie*, *op. cit.*, p. 165.
[744] *Ibid.*
[745] Fr. Dübner, *Scholia in Aristophanem*, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », IXa, p. XIX-XX.
[746] Dans l'édition de 1763 du *Théâtre des Grecs* (nouvelle édition, revue, corrigée & augmentée, 6 vol. Paris, Les Libraires associés, t. 6, p. 97), le mot grec παραβάσις apparaît bien dans une note due au nouvel éditeur, à propos du « discours aux spectateurs » des *Oiseaux*, que Brumoy compare à celui des autres pièces. Mais le terme n'apparaît ni dans le « Discours sur la comédie », ni dans les « Conclusions générales », ni dans les extraits ou les résumés des pièces. Il est d'ailleurs absent de la longue table des matières finale.
[747] Jean Boivin, *op. cit.*, p. 276.
[748] [André-Charles Brottier], *Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, t. XII, 1822, p. 91.
[749] *Théâtre d'Aristophane*, traduit en français partie en vers, partie en prose […], *op. cit.*, 1784.
[750] *Op. cit*. Cette traduction comporte la première occurrence du mot « parabase » que nous ayons trouvée dans un corpus en langue française après Le Loyer. La première occurrence donnée par le TLF est la définition de Boiste dans son *Dictionnaire de la langue française* de 1819. L'influence précoce de Schlegel sur la réception érudite d'Aristophane est visible dans les notes que l'helléniste Patin ajoute aux extraits du *Lycée* de La Harpe réimprimés dans le grand *Répertoire de la littérature ancienne et moderne* (30 vol., Paris, Castel de Gourval, 1824-1826, t. 2, 1824, art. « Aristophane »).

comme dans les traductions, qui la signalent presque toujours par une didascalie (Artaud) ou une note (Poyard).

Cette disparition du terme, voire de la notion, s'expliquent sans aucun doute par l'hégémonie normative de l'esthétique classique, qui ne peut sans résistance considérer comme structurelle une telle interruption de l'action, *a fortiori* assortie d'une adresse directe au public. La Harpe commente ainsi l'extrait de la parabase des *Acharniens* où le chœur glorifie l'audace et la sagacité politique, bénéfique aux Athéniens, de l'auteur[751] :

> Cette apologie, ce panégyrique, ne sont pas dans un prologue, comme on pourrait le croire ; c'est au milieu de la pièce, à la fin du second acte. On peut juger par là du peu d'égard qu'on avait alors à l'illusion dramatique, qui ne peut s'accorder avec cette coutume bizarre d'adresser à tout moment la parole aux spectateurs[752].

Anne Dacier, dans sa traduction des *Nuées*, en 1684, avait précisément déplacé la première partie de la parabase[753], dans laquelle Aristophane se livre, à la première personne, à une apologie de son art, pour en faire un prologue. Elle s'en justifie ainsi :

> De ce que j'ay mis en Prologue Aristophane en avoit fait la premiere partie de l'Intermede du premier Acte, & il avoit raison. Il ne devoit d'abord penser qu'à interesser les spectateurs, & comme on n'avoit jamais rien vû sur le Théatre de plus vif ni de mieux imaginé que son premier acte, il savoit bien qu'après qu'il leur auroit jetté cet appast, ils luy donneroient le temps de leur dire tout ce qu'il voudroit […], mais dans la traduction, il me semble que cela est mieux en Prologue[754].

Explication bien courte, qui ignore le caractère structurel de la parabase et montre bien à quel point un discours attribué à l'auteur n'est réellement admissible, pour des lecteurs modernes, que sous la forme quasiment péritextuelle du prologue[755]. Schlegel, dans son *Cours de littérature dramatique*, conserve d'ailleurs cette réticence :

> […] ce qui distinguait plus particulièrement le chœur comique était la *parabase*. On appelait ainsi un morceau étranger à la pièce, dans lequel le poète s'adressait à l'assemblée par l'entremise du chœur ; tantôt il y vantait son propre mérite et se moquait de ses rivaux ; tantôt, en vertu de son droit de citoyen d'Athènes, il faisait

[751] Aristophane, *Acharniens*, v. 633-651.
[752] Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, *op. cit.*, t. 2, p. 19.
[753] Vers 519-562.
[754] Anne Dacier, *Le Plutus et Les Nuées*, *op. cit.*, Préface. Un siècle plus tard, Poinsinet de Sivry adopte le même découpage, et attribue le Prologue, adressé « aux Spectateurs », à Aristophane lui-même (*Théâtre d'Aristophane*, *op. cit.*, t. 1, p. 21).
[755] Pour la comparaison avec le prologue et d'autres formes modernes de rupture de l'illusion, cf. Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, Paris, L. Hachette et Cie, 1867, p. 394-395. La fonction éventuellement péritextuelle du prologue est évoquée par Gérard Genette (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 154-155). Le terme de péritexte est pris ici dans le sens de discours auctorial périphérique, distingué, selon la proposition de Jean-Marie Thomasseau, du « paratexte théâtral » compris comme de texte auctorial non énoncé en scène et présent dans la « partition » dramatique (Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du paratexte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien », *Littérature*, n° 53, février 1984, p. 79).

> des propositions sérieuses ou badines pour le bien public. Il faut convenir que la parabase est contraire à l'essence de toute fiction dramatique, puisque la loi générale du genre est d'abord que l'auteur disparaisse pour ne laisser voir que ses personnages, sans faire aucune attention aux spectateurs[756].

L'absence de l'instance auctoriale dans le texte théâtral reste considérée comme une norme infrangible. À cet égard, le chœur fait partie de la préhistoire du genre, surtout quand il brise l'illusion scénique et s'adresse au public au nom de l'auteur. La parabase aristophanienne, forme extrême de cette rupture[757], restera longtemps ressentie comme foncièrement hétérogène au genre dramatique. Auguste Vacquerie, dans un article recueilli au début de *Profils et Grimaces*, en témoigne remarquablement. L'histoire du progrès de l'art dramatique est pour lui liée à la disparition progressive du chœur, perçu comme une sorte d'intrusion d'auteur, là où le dramaturge, démiurge régnant sur ses créatures, devrait n'être qu'une sorte de *deus absconditus* : « La forme dramatique est la forme divine. Dieu est partout et ne se montre nulle part[758]. » Inévitablement, les parabases d'Aristophane – et Vacquerie oublie que ni l'*Assemblée des femmes*, ni le *Plutus* n'en comportent – transgressent un tel principe avec une désinvolture singulière :

> Au milieu de toutes ses pièces, le chœur, quel qu'il soit, homme, femme, nuée, guêpe, grenouille, plante là ses personnages, se tourne vers le public, et l'entretient des affaires et des opinions d'Aristophane. Aristophane propose des lois, cause de tout, surtout de lui, et montre une fois de plus comme la modestie est inséparable du vrai talent[759].

Cette désinvolture de la parabase renvoyait pour Schlegel à l'essence profondément gaie de la comédie ancienne :

> […] cette espèce d'intermède était conforme à l'esprit de l'ancienne comédie, où non seulement l'objet de la fiction, mais la composition tout entière n'était qu'un pur badinage. Cette puissance illimitée de la gaîté se manifestait par l'impossibilité de rien prendre au sérieux, pas même la forme dramatique. On trouvait du plaisir à se soustraire un instant aux lois de la scène, à peu près comme dans un déguisement burlesque, on s'amuse quelquefois à lever le masque. C'est encore ainsi que de nos jours l'usage des allusions et des mines adressées au parterre ne s'est jamais tout à fait aboli dans la comédie […][760].

Mais ce n'est pas l'ancêtre des apartés et des lazzi que la lecture française retient de la parabase ressuscitée pour elle par Schlegel. La rapidité de sa nouvelle fortune critique

---

[756] August Wilhelm von Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, *op. cit.*, t. I, p. 234.
[757] Littré va jusqu'à définir la parabase comme la « partie de la comédie ancienne où le poëte parlait lui-même aux spectateurs » (*Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette et Cie, t. 2, 1ère partie, 1863, *ad verb.*) ; Charles Magnin suggère qu'outre le rôle de Cléon, Aristophane « prononça peut-être plusieurs de ses parabases » (« De la mise en scène chez les Anciens », 2e partie, *Revue des Deux Mondes*, art. cit., p. 265).
[758] Auguste Vacquerie, *Profils et Grimaces*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 5.
[759] *Ibid.*, p. 7.
[760] August Wilhelm von Schlegel, *op. cit.*, p. 235.

tient au contraire au fait qu'elle y identifie le lieu par excellence de l'intrusion du discours politique dans le tissu dramatique. À lire ces lignes enflammées de Jules Janin, le contraste est saisissant :

> Quand Aristophane se met à dire : *Allons çà, parlons en vers anapestes !* soyez assurés qu'il va être sans pitié, qu'il va être sans respect ; il va porter sa lampe brûlante sur les parties les plus glorieuses ou les plus honteuses de cette société qui lui tend la joue pour être souffletée à outrance. Sauve qui peut ! le bouffon va parler comme un juge ; le vil comédien va se poser en magistrat ; […] le poëte va tout à l'heure accomplir son métier d'athlète : il va se prendre corps à corps avec les plus puissants par l'intelligence ou par la force[761].

À l'opposé du ludisme qui caractérisait la lecture de Schlegel, la métaphore athlétique situe ici le discours de la parabase dans le registre du combat politique. Si le masque qui tombe déjoue la fiction, ce n'est pas une bouffonnerie de plus, c'est pour dévoiler le corps de la société, et révéler dans l'acteur un double du poète, accomplissant son sacerdoce de justicier. Loin de constituer le comble de la fantaisie comique, la parabase est le lieu même par où la comédie ancienne se fait pamphlet. La place stratégique qui lui est accordée dans le dispositif agonistique du théâtre aristophanien donnera lieu plus tard à une nouvelle métaphore sous la plume d'un autre « prince des critiques », Paul de Saint-Victor :

> Cette mascarade, désordonnée à la surface, garde, au fond, l'unité et la discipline d'une phalange ; elle cache des glaives sous ses oripeaux. […]
> Cette lutte dramatique se précise par la parabase. Au milieu de la pièce, le Chœur, jusque-là rassemblé entre l'autel bachique et la scène, défilait le long du théâtre et se rangeait, comme en bataille, devant les gradins. Le dialogue se taisait, l'action faisait une pause, il y avait entracte. Alors le Coryphée se détachait du chœur et adressait la parabase au public[762].

Le défilé que constitue, selon une étymologie possible, la parabase[763], et dont l'érudition a redécouvert, depuis Artaud, le déroulement scénique et resitué l'origine dans les cortèges phalliques des fêtes de Dionysos[764], se transforme en parade militaire, préludant à la harangue d'un stratège prêt à manier les armes de la rhétorique. Cet imaginaire visuel est ainsi lié à une mise en scène du pamphlet, inventant une sorte de corps théâtral, athlétique ou martial, du discours politique. Le déploiement du chœur parabasique réalise ainsi la métaphore qui fait pour Villemain de l'orateur antique « l'homme armé du don naturel et soudain de la parole, le guerrier de la tribune[765] ». L'image du corps à corps de l'athlète se substitue à celle du satiriste manieur de fouet,

---

[761] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. 2, 1853, p. 323. La phrase attribuée à Aristophane est la traduction approximative du v. 627 des *Acharniens*. Les anapestes sont le mètre canonique de la première partie de la parabase.
[762] Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, *op. cit.*, t. II, p. 514-515.
[763] Παράβασις, « passage, défilé » (Émile Burnouf, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, C. Delagrave, 1869, t. 1, p. 322). Cette interprétation part du sens latéral du préfixe παρά.
[764] Cf. par exemple Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 356-358, ou Émile Burnouf, *loc. cit.*
[765] Abel-François Villemain, *op. cit.*, t. 2, p. 10.

lanceur de flèches et distillateur de poison. À moins que les deux visions ne se superposent, mêlant dans un imaginaire corporel de la lutte pamphlétaire les ressorts de la satire à l'engagement épique du combat politique :

> Dès qu'elle paraît dans Athènes, la vocation de la Comédie grecque se déclare ; elle s'empare de la satire politique : c'est l'instinct d'Achille enfant se jetant sur l'épée qu'il voit pour la première fois. Elle devient un pamphlet vivant, armé du dard de l'abeille attique. […] L'humanité pour elle se concentre dans la Cité, le temps dans le présent, l'idée dans un adversaire, le mal et l'infamie dans le parti qu'elle combat. Sa poétique est une polémique, son but est une cible qu'elle crible de traits[766].

Dans la fusion de la satire et de l'éloquence que représente le pamphlet aristophanien, la parabase offre un cadre idéal au pur déploiement de la rhétorique ; et c'est bien évidemment dans ce sens qu'elle est comprise. Discours de tribun, la parabase se définit donc, comme l'écrit Poyard, comme « une sorte de harangue presque toujours politique[767] ».

Mais cette lecture met au second plan le caractère composite d'un intermède qui comporte généralement, outre les anapestes du coryphée, des parties chorales et satiriques. Cette réduction de la parabase à la rhétorique politique est bien mise en lumière par Jacques Denis, qui tient celle des *Grenouilles* pour le modèle du genre. Donnant un sens expressément institutionnel au terme de « conseiller » (σύμβουλος) par lequel Aristophane se qualifie lui-même dans la parabase des *Acharniens*[768], il justifie sa préférence en précisant que « jamais [le poète] ne fit mieux la fonction de σύμβουλος ou de conseiller de la cité, jamais il ne parla un plus noble langage[769] ». Or cette définition purement politique de la fonction du discours parabasique n'est nullement compréhensive, et oblige Denis à dévoiler les présupposés de sa lecture :

> Qu'importe que la parabase des *Grenouilles* n'ait pas toutes les parties d'une parabase complète ? Je ne cherche ici que le conseiller du peuple, qui fait des planches de l'orchestre une tribune, et je ne suppose pas que ce soit dans des incartades sottisières, ou des fantaisies pleines de verve, ou des invocations aux dieux de la patrie, que consiste le rôle de conseiller. À ce point de vue, la parabase des *Grenouilles* me paraît la parabase par excellence[770].

Ce « point de vue » restrictif, qui exclut les parabases des *Oiseaux* ou des *Thesmophories*, consiste précisément à définir la « vraie parabase[771] » en termes purement rhétoriques, comme « une allocution du poète au spectateur, soit sur ses

[766] Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, p. 358-359.
[767] Constant Poyard, *op. cit.*, p. 23, note 2.
[768] Aristophane, *Acharniens*, v. 651.
[769] Jacques Denis, *La comédie grecque*, *op. cit.*, t. 2, p. 158.
[770] *Ibid.*
[771] *Ibid.*, p. 157.

propres affaires, soit sur les affaires publiques[772] ». La parabase est donc indéfectiblement liée au surgissement d'un *ethos* polémique ou pamphlétaire dans un discours d'orateur. L'universitaire rencontre ici le critique, Paul de Saint-Victor en l'occurrence, qui résumait ainsi, quelques années auparavant, un demi-siècle de parabases à la française :

> La parabase, c'était le poète sortant de sa comédie, levant son masque et découvrant sa pensée. Il parlait face à face au peuple, il lui expliquait le sens de son œuvre, il rassemblait ses traits épars dans la poignée d'un discours. Là plus d'allégories fantastiques ni d'allusions déguisées : tous les voiles étaient déchirés, toutes les fictions écartées. La machine théâtrale se transformait en tribune, l'histrion s'y dressait comme un orateur[773].

3. Comédie et journalisme

> Ah, si nous pouvions lire à des dates certaines
> Les journaux inédits du grand peuple d'Athènes […].
>
> Charles Barthélémy, « La Justice du peuple », *Némésis*, 12 juin 1831.

Annexée, en particulier à travers la parabase, à la rhétorique militante du pamphlet, la comédie aristophanienne va s'identifier à un nouveau modèle concret. À mesure que s'affirme, au XIXe siècle, l'importance de la presse, s'enracine également un véritable lieu commun selon lequel la comédie grecque ancienne fut, à Athènes, l'équivalent théâtral du journalisme contemporain. On lit ainsi dans le *Grand dictionnaire universel* de Pierre Larousse, à l'article « Aristophane » :

> La plupart de ses pièces sont des pamphlets politiques, suivant l'esprit de l'*ancienne comédie*. […] Sous sa plume, la comédie devint une puissance, qu'on a comparée avec justesse à la presse politique des modernes[774].

Le *Nouveau Larousse illustré*, au début du XXe siècle, reprend encore mot pour mot cette affirmation[775]. Et quand l'académicien Jean Richepin présente l'auteur des *Chevaliers*, en 1911, lors d'une conférence à l'Université des annales, la comparaison

---

[772] *Ibid.*, p. 158. Cette vision de la parabase comme « expression sérieuse de la pensée de l'auteur » (Émile Souvestre, *Causeries historiques et littéraires*, *op. cit.*, p. 363) peut amener des contresens comiques ; à propos des vers 652-655 des *Acharniens*, Émile Souvestre s'étonne : « Aristophane demandant sérieusement au peuple athénien, dans une comédie, de ne pas rendre Égine aux Spartiates parce qu'il y a ses propriétés, n'est-ce point quelque chose de singulièrement curieux et qui nous prouve combien le théâtre antique différait du nôtre » (*Ibid.*, p. 365-366).

[773] Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, t. II, p. 515.

[774] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1866-1876, t. 1, 1866, s. v. « Aristophane ».

[775] *Nouveau Larousse illustré*, dictionnaire universel encyclopédique, publié sous la direction de Claude Augé, 7 vol., Paris, Larousse, [1898-1901], t. 1, s. v. « Aristophane ».

lui revient naturellement aux lèvres : « La comédie politique était le pamphlet, le journalisme du temps d'Aristophane[776]. »

Cette assimilation du pamphlet et du journalisme se justifie historiquement par l'extension progressive du journal, qui, à partir de la naissance de la grande presse quotidienne avec Émile de Girardin, en 1836, se met à absorber la fonction sociale remplie par le « pamphlet » au sens originel du mot. Le pamphlet désigne par la suite moins un support qu'un genre[777], qui pourra d'ailleurs profiter de la périodicité du journal[778]. C'est précisément le sens que Larousse donne à notre nouvelle analogie : le pamphlet désigne l'appartenance générique de la comédie ancienne, le journalisme apparaît à titre de comparaison et sert à modéliser sa fonction. Tout se passe en fait comme si la presse permettait de réaliser la « puissance » de l'éloquence active du pamphlet aristophanien. Accédant ainsi au statut de modèle analogique, elle va largement influer sur la réception de la comédie ancienne, qui sera comprise à l'aune de sa progressive liberté, de sa montée en puissance et de sa fonction institutionnelle. C'est ce que met très bien en lumière un passage du *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres* de Lacan et Paulmier, dans la « notice historique sur l'origine et le développement des théâtres » qui lui sert d'introduction :

> La comédie, sous Aristophane, était une espèce de pamphlet dramatique […] : les chœurs, dans leur liberté républicaine, ne se faisaient pas faute d'allocutions au peuple assemblé et devinrent en quelque sorte un pouvoir politique ; […] Platon rendait hommage à ce pouvoir, lequel, comme notre presse, à une époque récente, avait conquis une autorité qui, sans avoir une force obligatoire, n'en était pas moins toute-puissante : il appelait le gouvernement de son pays une théâtrocratie[779].

La comparaison de la comédie ancienne avec la presse a donc partie liée avec la constitution d'un contre-pouvoir politique grâce à la liberté d'expression que permet un régime démocratique, ou du moins démocratisé. Or c'est précisément dans un plaidoyer pour la liberté de la presse, sous la Révolution, que l'analogie apparaît pour la première fois ; Aristophane y figure au titre d'autorité fondatrice, comme emblème du modèle démocratique athénien. Dans le septième et dernier numéro du *Vieux Cordelier*, on s'en souvient, Camille Desmoulins faisait intervenir l'auteur des *Chevaliers* pour prouver la ressemblance entre l'Athènes démocratique et la France révolutionnaire. Cette assimilation a une dimension polémique. Le modèle athénien est mobilisé par Desmoulins contre le modèle spartiate revendiqué par les Jacobins et incarne un régime fondé sur la liberté civique et ce qu'on appellerait aujourd'hui le pluralisme

[776] Jean Richepin, *L'Âme athénienne*, Conférences faites à l'Université des Annales, 3 vol., Paris, Arthème Fayard, 1912, t. 2, *D'Eschyle à Aristophane*, p. 388.
[777] Marc Angenot, *op. cit.*, p. 376.
[778] Ainsi *La Lanterne* de Henri Rochefort est-elle un pamphlet périodique.
[779] Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, *op. cit.*, t. 1, p. 10-11. L'interprétation de la référence platonicienne (*Lois*, 701a) est un contresens.

démocratique[780]. Tel sera d'ailleurs, avec le libéralisme économique, un des caractères principaux du « paradigme » athénien qui se constitue dans la première moitié du XIXe siècle[781]. Le principe même de ce pluralisme est la liberté de la presse, dont *Le Vieux Cordelier* est précisément une incarnation et pour lequel il milite :

> Je ne conçois pas comment on peut reconnaître une république là où la liberté de la presse n'existe point. Sais-tu ce que c'est qu'un peuple républicain, un peuple démocrate ? Je n'en connais qu'un parmi les anciens. Ce n'est point les Romains ; à Rome, le peuple ne parlait guères avec liberté que par insurrection […] ; mais de véritables républicains, des démocrates permanents, par principe et par instinct, c'étaient les Athéniens[782].

Cette définition libérale de la démocratie qui conduit à la prééminence d'Athènes, Aristophane va en devenir non seulement le témoin mais la preuve. Après avoir établi, grâce à l'évocation de ses comédies, l'« étrange ressemblance[783] » entre Athènes et Paris, Desmoulins insiste longuement sur la seule différence entre le modèle antique et son double :

> La seule ressemblance qui manque, c'est que, quand ses poètes le représentaient ainsi, à son Opéra et à sa barbe, tantôt sous le costume d'un vieillard, et tantôt sous celui d'un jeune homme, dont l'auteur ne prenait même pas la peine de déguiser le nom, et qu'il appelait *le peuple* ; le peuple d'Athènes, loin de se fâcher, proclamait Aristophane le vainqueur des jeux […][784].

À l'inverse, l'auteur des *Chevaliers*, héros de la liberté de la presse et dantoniste avant l'heure, risquerait sa vie sous la Terreur :

> […] ces comédies étaient si caustiques, contre les ultra-révolutionnaires et les tenans de la tribune de ce temps-là, qu'il en est telle, jouée sous l'archonte Stratoclès, quatre cent trente ans avant J.C., laquelle si elle était traduite mettrait debout les Cordeliers, car Hébert soutiendrait que la pièce ne peut être que d'hier, de l'invention infernale de Fabre d'Églantine, contre lui et le Père Duchesne, et que c'est le traducteur qui est la cause de la disette des subsistances* ; et il jurerait *de les poursuivre jusqu'à la guillotine*[785].

Emblème de la liberté d'expression, la comédie ancienne va être dès lors comparée à la presse. Cherchant à lever l'hypothèque Socrate, encore bien lourde en 1793,

---

[780] Pierre Vidal-Naquet, « La place de la Grèce dans la Révolution » [1989], *in La Démocratie grecque vue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 224-228.
[781] Jean-Pierre Vernant, Nicole Loraux et Pierre Vidal-Naquet, « La formation de l'Athènes bourgeoise, essai d'historiographie 1750-1850 », art. cit.
[782] Camille Desmoulins, art. cit., p. 219-220.
[783] *Ibid.*, p. 220.
[784] *Ibid.*, p. 221.
* Desmoulins ajoute ici en note : « À une des séances des Cordeliers, Hébert ne vient-il pas de dire que Philippeaux, d'Églantine et moi, nous étions d'intelligence avec la disette, et la cause qu'il ne venait point de beurre au marché ». Note de l'auteur.
[785] Camille Desmoulins, art. cit., p. 221-222. La comédie en question est, là encore, *Les Chevaliers*. On en trouvait d'ailleurs la traduction intégrale dans le *Théâtre d'Aristophane* de Poinsinet de Sivry (*op. cit.*, t.1) et dans celle de Brottier (*Le Théâtre des Grecs*, nouvelle édition, t. X, 1787).

Desmoulins fait jouer explicitement une équivalence entre presse – largement entendue – et théâtre :

> Qu'on ne me dise pas que cette liberté de la presse et du théâtre coûta la vie à un grand homme, et que Socrate but la ciguë. Il n'y a rien de commun entre les *Nuées* d'Aristophane et la mort de Socrate […]. Les poètes et les philosophes étaient depuis long-temps en guerre ; Aristophane mit Socrate sur la scène, comme Socrate l'avait mis dans ses sermons […]. C'est ainsi que Saint-Just et Barrère te mettent dans leurs rapports du comité de salut public, parce que tu les a mis dans ton journal […][786].

La tolérance n'est pas « la seule ressemblance qui manque » entre Athènes et Paris ; ce que Desmoulins omet d'expliciter, c'est le glissement qui préside à l'amalgame anachronique de la liberté de la presse et de celle du théâtre. À la parole de Socrate, le dialogue comique a répondu ; et c'est par un rapport écrit que Saint-Just réplique aux articles du Cordelier. Tout l'article de Desmoulins est construit sur cette analogie implicite, qui proclame l'équivalence entre presse moderne et parole publique antique. Équivalence dont Lemercier, dans une envolée anachronique de *L'Ostracisme ou La Comédie grecque*, attribue la prescience prophétique au sycophante Hypperbolus, glorifiant l'utilité des « mordantes personnalités » théâtrales des auteurs comiques : « Si quelque censure judiciaire les restreignait, il faudrait y suppléer, soit par nos orateurs, soit par des diatribes circulantes qui se multipliassent aux mains de plus de lecteurs que nos cirques ne contiennent de spectateurs[787]. »

Trente-six ans après la mort de Desmoulins, au début du grand essor de la presse et en pleine période de liberté d'expression, Nicolas-Louis-Marie Artaud revient, dans la notice introductive de sa grande traduction d'Aristophane, sur cette comparaison et l'approfondit de manière notable. Réfléchissant sur la nature politique et pamphlétaire de la comédie ancienne, et sur son ancrage dans l'actualité, le traducteur la met en parallèle avec le journal, tout en étudiant les implications du passage de l'oral à l'écrit :

> En effet, si le grand ressort politique des sociétés modernes est la presse, à Athènes, c'était la parole, c'est-à-dire la voix des orateurs et des poètes comiques. La tribune aux harangues et le théâtre jouaient alors le même rôle, exerçaient la même influence que de nos jours les feuilles périodiques : toutefois avec cette différence que les représentations n'étaient pas quotidiennes en ce temps-là ; elles étaient liées au culte public ; c'était une solennité religieuse, qui revenait à

[786] *Ibid.*, p. 222-223.

[787] Louis-Népomucène Lemercier, *L'Ostracisme, ou La Comédie grecque*, *op. cit.*, p. 324. Dans le *Cours analytique de littérature générale* (*op. cit.*, t. 2, p. 97), Lemercier justifie ainsi les personnalités d'Aristophane : « S'étonnera-t-on qu'il ait lieu d'exercer ce droit librement, lorsqu'on voit, dans nos états policés, des plumes périodiques et journalières tracer de continuelles personnalités en des feuilles qui ont cinquante mille fois plus de lecteurs que les comédies n'eurent d'auditeurs ? » Madame de Staël, en 1800, se scandalisait aristocratiquement des personnalités mais faisait la même comparaison : « Le peuple d'Athènes […] aimoit […] la satyre qui insultoit aux hommes supérieurs. Les comédies d'Athènes servoient, comme les journaux de France, au nivellement démocratique […]. » (Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Maradan, an VIII, cité d'après l'édition Genève, Droz, Paris, Minard, « Textes littéraires français », 1959, p. 80).

> certaines époques de l'année ; et par là même elles produisaient une impression bien plus vive, elles excitaient plus d'empressement et de curiosité. Les vers du poète se gravaient dans la mémoire, on en récitait des tirades, on en recherchait les copies[788].

La galaxie Gutemberg a remplacé la civilisation de la parole. Voilà donc explicitée l'analogie qui fondait l'argumentation de Camille Desmoulins, et qui permet au lecteur de 1830 de penser l'efficacité du texte aristophanien en référence à sa propre expérience de la presse, tout en mesurant la différence d'influence entre un écrit périodique diffus et une représentation rare mais frappante, douée d'un pouvoir d'« impression », d'une puissance pragmatique supérieure. Mais la confusion, dans cette comparaison avec les feuilles périodiques, de l'éloquence politique avec la représentation théâtrale devenus les deux piliers de l'empire rhétorique de la parole, l'assimilation des orateurs et des poètes comiques, de la Pnyx et du théâtre de Dionysos, amène la question de leur rapport. Et c'est le rôle contemporain de la presse qui va, souterrainement, modéliser la réponse et induire une lecture institutionnelle de la comédie ancienne :

> On reconnaîtra, en les lisant, que les ouvrages du poëte étaient aussi des actions, l'exercice d'un droit, une intervention dans les affaires de l'État. Il s'attribuait la fonction de traduire sur le théâtre tous ceux qui jouaient un rôle sur la place publique. La comédie politique, telle que nous la voyons dans Aristophane, cette satire audacieuse de tous les hommes marquants, cette âpre censure des actes, des projets, des mesures de l'administration, était en quelque sorte un complément des institutions républicaines, un des ressorts du gouvernement populaire[789].

Tribune « plus populaire et plus redoutable que l'autre » à l'instar de la presse, la comédie se trouve donc investie « d'une sorte de magistrature morale et politique[790] », qui la met en continuité ou en concurrence avec l'éloquence politique. Une vingtaine d'années plus tard, à la fin de la seconde République, Émile de Langsdorff développe l'analogie. Affirmant que « l'office de poète comique tel qu'il était compris à Athènes » était « une sorte de magistrature populaire » par laquelle le poète, cet « orateur politique », « fléau de ses contemporains » comme « le pamphlétaire de nos jours », « continua[it] sur le théâtre la lutte engagée sur l'Agora[791] », Langsdorff récuse la comparaison classique avec la fonction du censeur public à Rome et revient à celle d'Artaud :

> C'était plutôt le journalisme moderne, avec sa verve, ses passions, ses éclats bruyants, ses vives et soudaines illuminations, sa partialité et surtout sa puissance[792].

---

[788] Nicolas-Louis-Marie Artaud, *op. cit.*, « Notice sur Aristophane », p. IX.
[789] *Ibid.*, p. VIII.
[790] *Ibid.*, p. IX.
[791] Émile de Langsdorff, « La comédie politique à Athènes et à Paris. Scènes socialistes du théâtre grec », *Revue des Deux Mondes*, nouvelle période, vol. X, 15 mai 1851, p. 639.
[792] *Ibid.*, p. 639-640.

La puissance de la presse, magistère moral ou pouvoir populaire selon les opinions, impose ainsi l'idée d'une quasi-magistrature de la comédie ancienne. La comparaison d'Artaud était ainsi appelée à une fortune considérable. Mais, alors qu'elle visait surtout à faire comprendre au lecteur de la monarchie de Juillet commençante, en posant une équivalence fonctionnelle, la force de la parole dans l'Athènes antique, ses successeurs tendent de plus en plus à préciser la complémentarité entre éloquence politique et scène comique, complémentarité pensée implicitement sur le modèle des rapports entre presse et pouvoir. Lors d'une série de cours professés en Suisse en 1853, le romancier et dramaturge Émile Souvestre paraphrase les analyses du traducteur, mais en infléchit la conclusion, dessinant en creux le portrait du poète en journaliste :

> Le poëte devenait un orateur qui remplissait une mission publique. Ses plaisanteries ou ses invectives restaient dans la mémoire ; on prenait copie des passages qui avaient plus particulièrement flatté les passions des partis. La comédie était, en un mot, une manifestation solennelle d'opinions dont le poëte avait la responsabilité, et qui l'exposait parfois à des représailles périlleuses.
> On peut donc dire qu'à Athènes le théâtre complétait la tribune ; c'était la presse du temps […][793].

Tribune et théâtre se voient donc bientôt posés non plus en équivalents, mais en antagonistes, sur le modèle, précisément, de la presse d'opposition. Constant Poyard fait ainsi, en 1860, de la scène comique un contre-pouvoir :

> À Athènes, dans cette cité de démocratie effrénée, tout se traitait directement devant le peuple ; ainsi toute puissance appartenait-elle à la parole. Les citoyens s'assemblaient tumultueusement sur l'Agora, et la décision des plus graves affaires était remise à la passion et au caprice. La multitude était souveraine ; il n'y eut qu'un tribunal dont elle se reconnût justiciable, c'était celui de la muse comique. Avec Aristophane, nous voyons la scène braver la tribune, et en égaler l'influence[794].

Le contexte impérial oriente nettement l'idéologie de ce texte explicitement antidémocratique, et la comédie, toujours dotée d'une sorte de magistrature officielle, devient une instance modératrice de la tyrannie populaire, une sorte de presse conservatrice dans un gouvernement démocratique. À la même époque, cette idée se retrouve longuement développée, dans une perspective quasi constitutionnelle très orientée dans le sens d'une idéologie autoritaire, par Édélestand du Méril, dans le premier tome de son *Histoire de la comédie*. Du Méril part du double postulat de l'instabilité des lois, et de la faiblesse du pouvoir de surveillance de la police dans la démocratie athénienne, pour affirmer la nécessité d'une instance de répression morale dont le rôle aurait été tenu, précisément, par la comédie. La possibilité pour chaque Athénien « de décréditer officiellement les lois et d'en poursuivre l'abrogation »

[793] Émile Souvestre, *op. cit.*, t. 1, p. 362-363.
[794] Constant Poyard, *op. cit.*, « Introduction », p. II.

affaiblissait, selon lui, leur « puissance morale », que seules permettent d'obtenir « la durée, […] l'habitude de l'obéissance et du respect[795] » :

> Beaucoup de faits, échappant à la répression des tribunaux, blessaient […] la moralité publique, en émoussaient les délicatesses et en abaissaient le niveau : une foule d'idées révolutionnaires circulaient dans les bas-fonds de cette démocratie effrénée, et après y avoir raccolé (*sic*) des partisans, alléchés par de vaines promesses ou des raisons plus vaines encore, se ruaient contre la Société et voulaient pénétrer dans la législation par la brèche[796].

Face à cette menace pour l'ordre, il était donc nécessaire que s'érigeât un rempart moral :

> L'intérêt public exigeait qu'à défaut d'un châtiment légal, on stigmatisât énergiquement les uns, que l'on réfutât, ou, ce qui était encore plus décisif, qu'on ridiculisât les autres, et les poëtes comiques exerçaient cette magistrature morale avec l'assentiment et le concours des bons citoyens. C'est parce qu'il s'inspirait de leur raison et servait d'écho à leurs sentiments que, comme la Presse en d'autres temps, le Théâtre devenait véritablement un des pouvoirs politiques de l'État[797].

Il n'est guère besoin de faire remarquer à quel point la phraséologie de l'ordre moral conservateur du Second Empire imprègne cette analyse, qui se continue d'ailleurs par une longue lamentation sur la décadence des mœurs causée à Athènes par la tyrannie du nombre. La conception satirique somme toute classique d'un châtiment du ridicule y côtoie la lecture réactionnaire et antirépublicaine d'Aristophane que partage généralement le XIXe siècle, et qui triomphera sous la troisième République[798]. On est loin de la justification démocratique de cette même comédie par un Camille Desmoulins. Mais dans un cas comme dans l'autre, ce qui fonde l'analyse est l'analogie entre la comédie aristophanienne et la presse moderne, la compréhension de la portée politique de la première étant modélisée par la vision du rôle et l'influence de la seconde. Quand, en 1889, paraît la traduction de Charles Zévort, ancien directeur de l'enseignement secondaire de la Troisième République sous Jules Ferry, on peut sans doute lire en filigrane, derrière l'histoire de la comédie ancienne, l'épopée triomphale d'une presse toute-puissante :

> Jamais le droit de tout dire ne fut plus incontesté que dans cette première période de la comédie athénienne. […] C'était là le contre-poids du pouvoir, la presse parlementaire du temps, une autorité fort redoutée de ses nombreux justiciables et qu'on cherchait à désarmer par des cajoleries de tout genre, quand on ne pouvait la comprimer par la crainte. Parvenue à cette haute faveur, la comédie grandit avec le rôle qui lui était échu ; elle se montra entourée de tout un chœur d'écrivains vigoureux et élégants qui rivalisaient à l'envi pour asseoir et perpétuer son empire[799] !

[795] Édélestand du Méril, *op. cit.*, p. 369.
[796] *Ibid.*
[797] *Ibid.*
[798] Cf. *infra*, chapitre V.
[799] Charles Zévort, *op. cit.*, p. XXIII-XXIV.

Mais la comparaison avec la presse dépasse en fait le strict cadre de la réception politique. Comme c'était le cas pour la caricature, tout se passe au contraire comme si le modèle pamphlétaire du journalisme, censé à l'origine, chez Artaud, aider à comprendre par analogie la comédie ancienne, en structurait la précompréhension, dont il déterminait aussi l'évolution. La mise en vedette de la parabase, par exemple, est inséparable de l'analogie avec la presse contemporaine, qui sert de modèle implicite pour décrire sa production, sa fonction et sa réception à Athènes. L'écriture parabasique, considérée comme le moteur de la création de la comédie tout entière, relève ainsi pour Deschanel du reportage :

> C'était souvent pour ce morceau privilégié que le poëte faisait la pièce. Tel événement, tel homme le frappaient ; il les saisissait au passage, les crayonnait au vol ; les vers, sur ses tablettes, s'improvisaient d'eux-mêmes. C'était moins le poëte qui prenait son sujet, que le sujet qui prenait son poëte, comme le journaliste chez nous[800].

Symétriquement, la parabase peut se voir dotée, à l'instar de la presse, d'un rôle déterminant dans la popularité des hommes du jour. Occupé à rendre raison de l'omniprésence des personnalités de la comédie ancienne, Jules Janin l'explique d'abord par le goût des Athéniens pour « la déclamation, le bel esprit et l'injure[801] » et en déduit que les « violences et les ricanements » du théâtre comique étaient l'épreuve obligée pour qui voulait être assuré, « pour quelques jours, de [sa] notoriété dans la Grèce ancienne[802] ». Il imagine qu'un de « ces Grecs ambitieux », « qui espérait les honneurs de l'insulte publique », se retrouve bien malheureux au retour des fêtes de Bacchus, parce que « son nom était passé sous silence[803] » :

> C'est qu'en effet, en ce temps-là, comme aujourd'hui, il fallait être bien grand parmi ses concitoyens, et bien privilégié, pour mériter les honneurs du vers anapeste[804].

Ainsi la parabase fait et défait les réputations et les carrières. Pour les spectateurs, elle alimente les conversations publiques en créant, d'un numéro à l'autre, et qu'importe si sa périodicité est très espacée, une rumeur collective :

> D'une représentation à l'autre, entre deux fêtes de Bacchus, les traits qu'on avait retenus volaient de bouche en bouche. […] Les représentations n'étant pas quotidiennes et ne revenant qu'à de longs intervalles, faisaient une impression d'autant plus vive. Tout était saisi, commenté, par l'esprit rapide et subtil des Athéniens ; et on emportait de la comédie des sujets de discussion sur les places publiques et sous les portiques[805].

---

[800] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 391.
[801] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. 2, p. 320.
[802] *Ibid.*, p. 321.
[803] *Ibid.*, p. 322.
[804] *Ibid.*, p. 322-323.
[805] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 392.

« À lire ces drames, fidèles images de la vie des contemporains de Périclès et de Cléon, de Nicias et d'Alcibiade », il semble à Paul Girard, dans son édition de morceaux choisis en grec *ad usum delphini*, « qu'on ait sous les yeux une sorte de *gazette* d'Athènes toute remplie des préoccupations du jour, des polémiques ardentes et des ressentiments emportés du moment[806] ». À suivre, à partir de 1830, les avatars de la comparaison, il apparaît que les exemples évoluent avec l'image du journalisme et s'infléchissent de plus en plus vers la petite presse politique et satirique. Le manuel scolaire de Ferté, à la fin du siècle, en dit long sur ce point. Reprenant à la fois les expressions d'Artaud et de Deschanel, il fait de la parabase « l'âme même de la comédie » puis ajoute qu'on l'attendait « avec impatience, comme l'article à sensation de nos journaux à scandale[807] ».

Aux heures héroïques de la liberté d'expression, quand Musset, en 1835, fait parler Aristophane dans la *Revue des Deux Mondes* pour s'opposer aux mesures de déportation prévues par les lois dites de septembre contre les auteurs des délits de presse, il lui prête, dans une sorte de parabase fictive, le ton noble de la harangue :

> Qu'ont-ils fait, direz-vous, pour un pareil supplice ?
> Ont-ils tué leurs rois, ou renversé leurs dieux ?
> Non. Ils ont comparé deux esclaves entre eux ;
> Ils ont dit que Solon comprenait la justice
> Autrement qu'à Paris les préfets de police,
> Et qu'autrefois en Grèce il fut un peuple heureux[808].

L'Aristophane qui signe parfois des billets sous le titre de « la République athénienne » dans le *Figaro* à la fin des années 1870[809] se contente en revanche de dénoncer, sur le mode du pastiche satirique, les menus scandales secrets dont Gambetta se rend, à ses yeux, coupable. Du Méril définit la comédie ancienne comme « le petit journal d'Athènes, avec son humeur acrimonieuse, ses emportements de parti pris, ses bons mots risqués, ses allocutions directes au public et aussi souvent ses injustices[810] ». Ce glissement de la harangue politique au pamphlet satirique signale sans doute une inflexion de la lecture de l'auteur antique. Saint-Victor affirme ainsi que « la comédie athénienne ne souffrait pas les plaidoiries sérieuses, ni les débats raisonnables » et que « l'éloquence de Périclès ou de Démosthènes aurait dû, si elle s'était risquée au théâtre, sonner dans le cornet à bouquin, pour parvenir à se faire entendre[811] ». Mais cette inflexion est tout aussi bien liée à l'extension de la capacité du modèle journalistique à

[806] Paul Girard, *op. cit.*, p. XVI.
[807] Georges Ferté, *op. cit.*, Introduction, p. 12.
[808] Alfred de Musset, « La loi sur la presse », *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1835. Cité d'après Alfred de Musset, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « l'Intégrale », 1964, p. 215.
[809] Cf. *infra*, chapitre V.
[810] Édelestand du Méril, *op. cit.*, t. 1, p. 346-347.
[811] Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, t. 1, p. 383-384.

décrire le spectre de l'écriture comique et à retrouver la dimension satirique de la comédie aristophanienne. Dans un développement sur la monotonie des attaques personnelles dans les œuvres des comiques athéniens, Jacques Denis fait le rapprochement avec « notre grande petite ou notre grande presse, mais surtout la petite, qui, par ses médisances et ses calomnies effrontées, a tant de rapport avec l'Ancienne comédie[812] ». C'est que la prolifération de la petite presse satirique, souvent caricaturale qui plus est, offre l'occasion d'un parallèle avec les personnalités et les chansons satiriques *ad hominem* qu'on trouve dans la deuxième partie des comédies d'Aristophane, après la parabase. Dès 1839, Alphonse Karr commence à livrer ses *Guêpes* dont la première série s'achève en 1847 mais qu'il reprendra épisodiquement jusqu'en 1876 ; pour cette « petite revue aristophanesque, qui eut un succès des plus retentissants[813] », Karr invoque, à la fin de sa vie, l'illustre parrainage du comique athénien, montrant que le choix de son titre ne devait rien au hasard[814]. À la fin du Second Empire, qui voit, à la faveur d'une relative libéralisation de la presse, fleurir les brochures pamphlétaires, un obscur Aristophane publie une brochure intitulée *Les Derniers Scandales*[815], alors qu'Henri Rochefort, dont *La Lanterne* obtient une notoriété immense et immédiate, se voit fréquemment comparé à l'auteur grec. Hugo célèbre « Aristophane honnête[816] » ; symétriquement, quelques années plus tard, Jules Lemaitre compare – au « génie et [à] la beauté de la forme » près – « l'illustre pamphlétaire athénien » aux « plaisantins des journaux 'bien pensants' », à « un publiciste de l'espèce de M. Henri Rochefort » qui serait l'auteur des « minuscules "némésis" conservatrices d'un Albert Millaud au *Figaro*[817] ». En 1911, c'est encore à Rochefort, « le pamphlet fait homme », que fait référence Richepin pour faire saisir à ses auditeurs ce que pouvait être la comédie attique, « cette sorte de journalisme de chanson[818] ». Et plus tard encore, dans *La Passion de Joseph Pasquier* de Georges Duhamel, publiée en 1945, le « sale petit journal de chantage » qui cherche à ridiculiser la candidature du héros à l'Institut s'intitule… *Aristophane*[819].

---

[812] Jacques Denis, *op. cit.*, t. 2, p. 142.
[813] Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, troisième édition, Paris, Hachette, 1865, s. v. « Karr ».
[814] Alphonse Karr, *Le Siècle des microbes*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p. 175. Dès les premières séries, *L'Artiste* évoque « les morsures de ces petits animaux que le poëte Aristophane a envoyés de l'autre monde à M. Alphonse Karr, comme à l'un de ses descendants les plus directs » (Hippolyte Lucas, « Théâtres », *L'Artiste*, 2e série, t. V, 6e livraison, février 1840, p. 99).
[815] Aristophane, *Les Derniers scandales*, étude politique et critique, Paris, chez Armand, 1869.
[816] Victor Hugo, Lettre à François-Victor Hugo, 25 mars 1869, *in Œuvres complètes de Victor Hugo* [publ. par Paul Meurice, puis par Gustave Simon], *Correspondance*, t.3 [1867-1873], Paris, A. Michel, Ollendorff, 1952, p. 176.
[817] Jules Lemaitre, « Aristophane », *Impressions de théâtre*, 7e série, *op. cit.*, p. 4.
[818] Jean Richepin, *op. cit.*, t. 2, p. 362.
[819] Georges Duhamel, *La Passion de Joseph Pasquier*, Paris, Mercure de France, 1945, chapitre VIII. Cité d'après l'édition du Livre de Poche, Paris, s.d., p. 152. Il s'agit du dixième et dernier tome de la *Chronique des Pasquier*.

C. UNE CANONISATION AMBIGUË

Assimilée au journalisme, de sa version la plus sérieuse à la petite presse satirique, rattachée à la rhétorique pamphlétaire et à l'esthétique caricaturale, la comédie aristophanienne gagne au XIXe siècle, par rapport aux deux siècles précédents, une indéniable lisibilité générique. Resituée dans une perspective politique grâce à l'exemplarité dont bénéficie, depuis la Révolution, l'histoire athénienne, l'œuvre rencontre par ailleurs un intérêt croissant. À la faveur du renouveau général de l'hellénisme à l'époque romantique[820], les pièces d'Aristophane intègrent désormais, à partir des années 1830, le panthéon littéraire, disputant à Molière la primauté dans l'art de la comédie et suscitant l'admiration de nombreux écrivains. Mais cette canonisation ne va pas sans un certain nombre de réserves et de limites, qui confèrent à la progressive apothéose aristophanienne une certaine ambiguïté. La première concerne le statut générique de l'œuvre, qui, dans sa nouvelle définition, reste en dehors du système dramatique tel que le conçoit le XIXe siècle. Dotée d'une force d'attraction indéniable, la comédie politique telle que la pratique Aristophane apparaît à la fois comme une fusion utopique des genres et des styles et comme un modèle non transposable et impossible, quelle qu'en soit la tentation, à ressusciter. Cette impossibilité tient non seulement à des critères formels, mais à des différences de codes relevant de l'éthique : le statut des personnalités, et plus encore celui du corps et de l'obscénité relève, pour la culture du XIXe siècle, du non assimilable. La liberté de nommer et de montrer qui s'épanouit dans la comédie aristophanienne prend l'aspect d'une « licence » insupportable, qui fait l'objet d'une censure très sévère. Cette deuxième limite a des conséquences concrètes dans la diffusion de l'œuvre. Le développement des traductions, nombreuses depuis la fin du XVIIIe siècle, l'introduction de l'auteur dans les programmes d'humanités de l'enseignement secondaire, ne garantissent pas un accès égal au texte : un système de censure étagé s'établit, du manuel scolaire à la traduction, qui réserve aux hommes adultes et lisant le latin, sinon le grec dans le texte, la pleine jouissance de la lettre d'Aristophane.

[820] Cf. les ouvrages classiques et posthumes de René Canat, *L'Hellénisme des romantiques*, Paris, Didier, 1951-1955, t. I, *La Grèce retrouvée*, 1951 (réédition de *La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*, Paris, Hachette et Cie, 1911) ; t. 2, *Le Romantisme des Grecs*, 1953 ; t. 3, *L'Éveil du Parnasse (1840-1851)*. Pour une synthèse plus récente, cf. Michel Brix, « La France romantique et le modèle grec », *Connaissance hellénique*, 56, 1993, p. 35-42.

1. Un théâtre impossible

> Les Grecs avaient un Aristophane, et n'avaient point de journaux ; nous avons des journaux, et n'aurons plus d'Aristophane. Je prie mes auditeurs de me dire si nous avons gagné au change.
>
> Louis-Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, t. 2, p. 98

Lue à travers le prisme journalistique, la comédie ancienne, avec sa parabase, devient, en tant que forme artistique, le symbole d'une puissance originelle de la parole théâtrale, qui fait ressortir, par contraste, les limitations de la forme dramatique contemporaine, contrainte par la nécessité de l'illusion et la clôture fictionnelle, mais aussi dépossédée d'un accès au discours politique direct, désormais réservé à l'écrit et en particulier au journal. La liberté politique et formelle de la comédie aristophanienne, qui explique pour une bonne part la fortune de l'auteur grec dans la seconde génération romantique, apparaît alors comme une sorte d'utopie, et sa résurrection, quoique ressentie comme impossible, n'en semble pas moins tentante.

Nœud de la comédie ancienne selon la critique du XIXe siècle, la parabase est aussi le lieu où sa différence par rapport à la forme dramatique contemporaine peut être saisie au plus près. Larousse, qui lui consacre une conséquente entrée de son dictionnaire, témoigne de l'étrangeté radicale, pour le spectateur des années 1870, de « cette espèce d'interruption et de pause qui arrêtait la marche de la pièce et suspendait l'attention[821] ». Familiarisé avec les personnages et l'intrigue, le spectateur, qui « se laissait aller à l'illusion », se voit « réveill[é] en sursaut et […] arrach[é] à ce rêve » : retour « de plain pied » dans la réalité qui paraît une « secousse » insupportable, en dehors d'un prologue ou d'un épilogue. À cet horizon d'attente spectaculaire du XIXe siècle, Larousse oppose celui de l'Athénien « se réveillant toujours » pour la parabase, qu'il considère comme « le morceau fin » de la pièce : la rupture d'illusion qu'elle provoque n'a rien d'exceptionnel dans le « perpétuel pamphlet joué sur le théâtre en présence de toute la cité » qu'est la comédie, où la fiction est « sans cesse interrompue » par la présence de la double énonciation satirique, l'auteur « parlant, par la voix des hommes, des oiseaux, des guêpes, des nuées, le langage d'un Athénien moqueur, d'un sanglant railleur[822] ». Cette différence d'horizon d'attente, notée dans une perspective historique par Larousse, est évoquée par Deschanel sur le mode nostalgique. La parabase lui apparaît comme « l'exemple unique » d'une « liberté complète, absolue », proche de l'essence même de l'« œuvre dramatique vraie », qu'il définit comme un échange entre le poète et le public et une « communication réciproque[823] ». Reléguée, dans les périodes de

[821] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *op. cit.*, t. XII, 1e partie, 1874, s. v. « Parabase ».
[822] *Ibid.*
[823] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 393-394.

« liberté moindre », aux « appendices » que sont le prologue ou l'épilogue, la « parole dramatique », dans la liberté complète de la comédie ancienne, « va droit à son but tout au travers de la fiction théâtrale, qu'elle rompt et qu'elle perce, pour se faire jour, quand il lui plaît[824] ».

Cette utopie d'une liberté poétique, dégagée de la contrainte de la tripartition énonciative des genres et de la clôture fictionnelle, n'est pas séparable, en réalité, d'une reconstruction anachronique du genre de la comédie ancienne à partir d'une synthèse du théâtre et du journalisme. La comparaison entre le journal et la scène intervient fréquemment au XIXe siècle, en particulier lors des nombreux débats sur la censure dramatique. La forme dramatique – et c'est ce qui justifie son contrôle – se voit doter d'une puissance pragmatique bien supérieure à celle de la presse. Celle-ci est censée s'adresser à des individus pris isolément, faire appel à leur raison et soumettre la persuasion au filtre de la logique, et permettre, par le droit de réponse et la multiplicité des organes, la réfutation. À l'opposé, la représentation dramatique agit immédiatement et sans réplique sur une foule assemblée dont elle frappe directement l'imagination[825]. Parallèlement, le développement de la presse et sa progressive libéralisation font apparaître, en retour, les contraintes que la censure et la spécialisation des médias font porter sur le théâtre, auquel le domaine de l'actualité politique, en quelque sorte confisqué par le journalisme, semble inaccessible, alors même que le journal se met à empiéter sur le mode d'expression dramatique. Le dramaturge Édouard Mazères s'insurge ainsi, en 1829, contre la concurrence déloyale que fait la presse aux auteurs comiques : annexant le domaine de la satire d'actualité, les journalistes vont jusqu'à emprunter « le cadre d'une scène dramatique », transformant les colonnes en « galeries vivantes, où viennent se grouper les originaux de tous les rangs[826] ». Les feuilles périodiques sont ainsi devenues des « théâtres portatifs[827] ». Tout se passe donc comme si le domaine du discours ou de la satire politique avait émigré du théâtre vers la presse, rendant impossible la pensée d'un théâtre politique en dehors de la référence journalistique, et faisant apparaître par contrecoup une certaine théâtralité latente du journal. Cette complémentarité médiatique de la scène et de la presse est évoquée, en sens inverse, par le journaliste dramatique Charles Maurice, lors de la grave crise des théâtres de la Révolution de février 1848. Dans un article intitulé « *Les Journaux sont*

---

[824] *Ibid.*

[825] Cette idée, exprimée dans l'« Exposé de motifs » précédant le projet de loi sur les représentions théâtrales de Montalivet (Marthe-Camille de Montalivet, « Exposé de motifs et projet de loi sur les représentations théâtrales », *Le Moniteur*, 20 janvier 1831), se retrouve dans les traités juridiques sur le théâtre. Cf. Auguste Vivien et Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, *ou exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics*, *op. cit.*, p. 89-90, ou Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, *op. cit.*, t. 1, p. 109-110.

[826] Édouard Mazères, « De la comédie en France et des obstacles qu'elle y rencontre », *Revue de Paris*, 30 avril 1829, p. 227.

[827] *Ibid.*

des feuilles de papier qu'on imprime, les Théâtres sont des journaux qui parlent[828] », Maurice appelle le gouvernement à tirer parti de la puissance d'évocation et d'entraînement du théâtre en matière politique. Ainsi, « des sujets politiques, dramatiquement traités », ne seraient rien d'autre, s'ils étaient représentés, « que des articles de journaux, débités, à haute voix, dans un lieu public », et bénéficiant donc, par rapport au papier, de tous « les prestiges de la scène[829] ».

C'est précisément à une synthèse de ce type que semble renvoyer, dans le discours critique, la mise en avant de la parabase, lue comme une sorte de prototype théâtral d'un journalisme doté de la puissance active de la parole. Reprenant l'argument d'Artaud sur la parole et la presse périodique comme ressorts distincts des sociétés antique et moderne, Émile Deschanel précise ainsi que « par la parabase, la comédie attique, si elle eût été quotidienne, eût réuni dès lors à elle seule la double puissance que, chez nous, la tribune et la presse exercent chacune à part[830] ». Loin de restreindre cette puissance – extrapolée à partir d'une synthèse imaginaire des deux modes d'expression modernes – au seul registre politique, Deschanel l'étend à une fusion des sujets, des formes et des styles : vue comme une tribune, la parabase « admettait tout, depuis l'éloquence et la poésie jusqu'aux discussions d'affaires, avec statistique et arithmétique ; depuis les pensées les plus hautes jusqu'au calembour » ; envisagée d'après le modèle de la presse, elle couvrait « tous les tons et […] toutes les allures, depuis les paroles les plus graves d'un *Times* ou les plus acérées d'un *Journal des Débats*, jusqu'aux pochades fantastiques d'un *Charivari* ou d'un *Punch*[831] ». Non contente d'englober le spectre de l'écrit et de l'oral, la parabase jouit donc d'une extension thématique et d'une plasticité stylistique illimitées. Ce rêve totalisant convoque toute la gamme journalistique, dans laquelle s'abolissent les cloisonnements entre la science et la littérature et disparaît la hiérarchie des styles, réunis dans l'unique ressort de la parole étendu à tout l'univers du discours. Deschanel rejoint ici le Musset des « Lettres de Dupuis et Cotonet », qui faisait d'Aristophane, contre Hugo, « le plus noble à la fois et le plus grotesque, le plus sérieux et le plus bouffon, le plus lyrique et le plus satirique[832] » des écrivains antiques. Adepte du mélange des genres le plus extrême et, par là-même, précurseur du romantisme, l'Aristophane de Musset, « génie audacieux », sorte d'incarnation du sublime, échappe définitivement à toute « classification » générique, dépassant toutes les « lignes » ou les « cercles » que l'on pourrait « [tracer] autour de la pensée

[828] Charles Maurice, « Nouvelles des théâtres. *Les Journaux sont des feuilles de papier qu'on imprime, les Théâtres sont des journaux qui parlent.* », *Le Coureur des spectacles*, 27 mai 1848.
[829] *Ibid.*
[830] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 392.
[831] *Ibid.*, p. 392-393.
[832] Alfred de Musset, « Lettres de Dupuis et Cotonet », *op. cit.*, p. 874. La réfutation de Hugo excluant, dans la Préface de *Cromwell*, l'antiquité du grotesque, n'intervient qu'ironiquement. Les deux provinciaux curieux se font une religion sur le romantisme à partir d'« une illustre préface » de 1829 (*ibid.*), et restent persuadés du caractère de nouveauté de l'école moderne, jusqu'à ce que, un an après, « six petits volumes » (*ibid.*) – il s'agit de la traduction d'Artaud, parue en 1830 en six volumes *in*-12° – fassent s'écrouler les premières certitudes en révélant le mélange des genres en pleine antiquité.

humaine[833] ». La comédie aristophanienne apparaît ainsi comme une synthèse utopique de tous les discours, que résume, dans un article de 1872, le critique et écrivain Auguste Vitu, ami de Baudelaire et Banville. Le poète comique, « parlant au nom de la conscience universelle », s'exprime « seul et sans contradicteur, par l'organe du coryphée, comme le prédicateur chrétien du haut de sa chaire de vérité », traduisant les puissants « à son tribunal » et discutant « la guerre et la paix, les lois de la république et ses alliances au dehors[834] ». Il cumule ainsi les rôles de « poëte, conseiller l'État, journaliste, prophète, accusateur public », et ses comédies tiennent « du poème, de la satire, du premier-Paris, du réquisitoire, du discours-ministre et du sermon[835] ».

Ainsi rêvée comme une utopie fusionnelle, la comédie ancienne, après avoir été, pendant deux siècles, un anti-modèle primitif, apparaît comme un modèle inaccessible ou perdu. Vitu conclut de sa description que « cette forme grandiose, combinée pour un mécanisme politique et social que le monde ne reverra plus, ne saurait être ressuscitée[836] ». Il rejoint sur ce point un certain nombre d'hellénistes bien persuadés de l'incompatibilité radicale entre la forme de la comédie attique et la tradition théâtrale française, et, plus largement, l'esthétique dramatique moderne. Émile Egger, par exemple, considère que « la comédie d'Aristophane est trop athénienne et trop antique pour passer sur notre théâtre », et que, sauf inspiration exceptionnelle et lointaine comme dans le cas des *Plaideurs*, « elle ne saurait faire école chez nous[837] ». Charles Zévort affirme pour sa part que « la comédie ancienne a péri à jamais avec le gouvernement impossible qui l'avait produite », et que « le règne d'Aristophane ne peut pas plus renaître que celui d'Alcibiade ou de Périclès[838] ». Les tentatives des Allemands, de Tieck à Platen ou à Prutz, pour faire revivre la forme de la comédie aristophanienne, n'attirent généralement que des critiques : Zévort y voit « de froids pastiches[839] », et Saint-René Taillandier donne, à propos des *Couches politiques* de Prutz – comédie satirique politique avec chœurs, parabase et personnalités[840] –, un long article à la *Revue des Deux Mondes* pour critiquer toute tentative de démarquer la comédie politique sous la forme aristophanesque dans la civilisation moderne[841]. Force

[833] *Ibid.*, p. 662.
[834] Auguste Vitu, « Premières représentations. Vaudeville. – *Rabagas*, comédie en cinq actes, par M. Victorien Sardou », *Le Figaro*, 3 février 1872. L'article est repris dans Auguste Vitu, *Les Mille et une nuits du théâtre*, 9 vol., Paris, Ollendorff, 1884-1891, 1ère série, 1884, p. 138-144.
[835] *Ibid.*
[836] *Ibid.*
[837] Émile Egger, *L'Hellénisme en France*, *op. cit.*, t. II, p. 16.
[838] Charles Zévort, *op. cit.*, p. XXXVIII.
[839] *Ibid.*
[840] Robert E. Prutz, *Die politische Wochenstube*. Eine Komödie, Zürich, Winterthur, Literarisches Comptoir, 1845.
[841] [René-Gaspard-Ernest Taillandier, dit] Saint-René Taillandier, « De la comédie politique en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1846, p. 851-877. Sur l'imitation formelle de la comédie aristophanienne en Allemagne de la fin du XVIIIe au XIXe siècle, voir Martin Holtermann, *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, *op. cit.*, chap. 4, p. 122-184. La question est abordée aussi, par Horst Denkler (« Aufbruch des Aristophaniden. Die aristophanische Komödie als Modell für das politische Lustspiel im deutschen Vormärz », *in* Wolfgang Paulsen (dir.),

est d'accepter, avec Zévort, qu'« avec le modèle [ait disparu] la copie[842] », tout en s'affligeant, comme Deschanel – se demandant avec nostalgie : « pourquoi la parabase est-elle morte ? » – que la monotonie abêtissante « du bruit quotidien de la presse » fasse des journaux « des lettres mortes sur des feuilles mortes[843] ».

Cette impossibilité de revenir à la comédie ancienne, appuyée sur des raisons formelles, renvoie d'abord et avant tout aux codes éthiques, légaux ou culturels, qui interdisent au théâtre les thèmes et le mode de référentialité permis aux journaux. Jules Janin lance un appel vibrant, en juin 1830, pour demander que la comédie bénéficie, comme la presse qui vient d'être libéralisée, du droit aux « noms propres » et au « masque fait exprès[844] » ; pourtant, en 1844, à l'occasion de la mise en scène des *Nuées* à l'Odéon, il se montre un adversaire résolu des personnalités au théâtre[845]. S'il s'explique par le conservatisme du feuilletoniste des *Débats* qui choisit, en 1848, le parti de l'ordre et prend clairement parti pour le maintien de la censure préventive[846], ce revirement témoigne aussi de l'ambivalence du rapport au modèle aristophanien, dont la liberté fascine autant qu'elle effraie. L'impossibilité d'un « retour d'Aristophane » ne va donc pas sans regret ni nostalgie. Théophile Gautier, qui choisit, après Stendhal et comme Banville[847], de faire du comique grec, devant Molière, l'emblème du genre comique, déplore ainsi, en 1845, que « la comédie [ait] quitté le théâtre », réfrénée par la censure, ou à défaut « le *cant* anglais, l'hypocrisie constitutionnelle, la bigoterie puritaine », qui « seraient révoltés par la rude franchise de la comédie et de la satire véritable ». Ainsi, conclut Gautier, « Aristophane reviendrait au monde, qu'aucun de ses divins poëmes ne pourrait être joué dans cette cité, qui se vante d'être l'Athènes

---

Der Dichter und seine Zeit. Politik im Spiegel der Literatur, Heilderberg, Lothar Stiehm Verlag, 1970, p. 134-157). Pour un panorama, cf. Louis E. Lord, *Aristophanes, his plays and his influence*, *op. cit.*, chap. VI, p.119-129.

[842] Charles Zévort, *ibid.*

[843] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. 4. – Aristophane et les parabases », *La Liberté de penser*, 15 octobre 1849, p. 394.

[844] Jules Janin, « Aristophanes », *Revue de Paris*, 13 juin 1830, p. 86.

[845] Jules Janin, « Feuilleton du *Journal des Débats*. Théâtre de l'Odéon. *Les Nuées* d'Aristophane », art. cit.

[846] Cf. Conseil d'État. Section de législation. Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres, *Enquête et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, décembre 1849, p. 64 sq.

[847] Théodore de Banville, probablement l'admirateur le plus enthousiaste du poète athénien au XIXe siècle – ainsi qu'on le constatera dans ce travail –, fait de la comédie la « fille d'Aristophane » (« L'Illustre théâtre » [1857], *in Esquisses parisiennes*, *scènes de la vie,* Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859, p. 393). Stendhal, pour sa part, s'intéresse tôt au comique athénien. Des notes datées de 1804 témoignent de ses lectures de la traduction de Brottier, de l'édition latine de Brunck (1783), et de sa découverte, contre Marmontel, Voltaire et La Harpe, de la verve l'auteur des *Nuées*, qui lui paraît « dans un endroit plus énergique que Molière » (Stendhal, *Pensées. Filosofia nova*, établissement du texte et préface par Henri Martineau, Paris, Le Divan, t. 2, 1931, p. 253 ; 261-263). Optant pour la lecture de Schlegel et contre la critique française, il affirme dans *Racine et Shakespeare* que « Molière est inférieur à Aristophane » : la comédie de Molière lui paraît « trop imbibée de satire, pour [lui] donner souvent la sensation du *rire gai* ». Ce rire de « l'imagination folle » se trouve, en revanche, chez Aristophane (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Bossange, 1823, p. 36-37).

nouvelle[848] ». Quand le vaudevilliste Clairville, profitant de la présence d'un *Plutus* à l'affiche, en 1873, fait revenir son auteur comme reporter dans une revue, le Génie dramatique l'amène à faire personnellement, et en chansons, à peu près le même constat :

ARISTOPHANE
Air

Ah ! si j'avais à peindre cette époque,
Pour commencer au but j'irais tout droit,
Et monsieur…

LE GÉNIE

Chut ! en France un nom nous choque,
Nommer les gens, on n'en n'a pas le droit.

ARISTOPHANE

Soit, mais moins libre, on me verrait plus traître,
Et sans nommer aucun individu…
Adroitement je ferais reconnaître…

LE GÉNIE

Non, car cela te serait défendu.

ARISTOPHANE

Diable !… N'importe, en critiquant les fastes
Des intrigants si bons à signaler,
J'attaquerais leurs titres et leurs castes.

LE GÉNIE

Mais, de beaucoup, on ne peut pas parler.

ARISTOPHANE

Que faire alors… Ah ! voilà que j'y pense,
Pour les méfaits qu'ils commettent toujours,
J'attaquerais les hommes de finance.

LE GÉNIE

Malheureux ! l'or est roi de nos jours.

ARISTOPHANE

Ou je ferais contre les nouvellistes
Un grand ouvrage en quinze ou vingt tableaux,
Intitulé : *Messieurs les journalistes*.

LE GÉNIE

Mais insensé ! Songe donc aux journaux.

ARISTOPHANE

Eh bien, au peuple, à ce roi populaire
Sans le flatter, ma voix s'adresserait,
Je lui dirais ce qu'il a tort de faire.

[848] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit.*, t. IV, p. 113-114.

LE GÉNIE

Le peuple alors, mon cher, te sifflerait.

ARISTOPHANE

Mais les auteurs de vos pièces nouvelles
De ces dangers sont-ils donc occupés ?

LE GÉNIE

Aucun ne sort des femmes infidèles,
De la cocotte et des maris trompés,
Et, même encor, sans désigner personne ;
Car, au théâtre, ami, sache-le bien
On peut parler, dans les pièces qu'on donne,
De tout, pourvu que l'on ne dise rien.

ARISTOPHANE

Ah ! je conviens que cela me condamne,
Qu'à mon théâtre il ne faut plus rêver,
Et que chez vous un autre Aristophane
Serait vraiment difficile à trouver[849] !

2. Tabous et censures

> De même encore ces mœurs antiques, qui dans l'homme respectent l'animal, développent par contre-coup l'animal dans l'homme. Nous nous croyons gâtés parce que nous avons des romans crus ; que dirions-nous si l'on jouait […] *Lysistrata* sur un de nos théâtres ?
>
> Hippolyte Taine, *Voyage en Italie,* 1866, t. I., *Naples et Rome*.

De tous les tabous, externes ou internes, que le Génie dramatique oppose à Aristophane, il en est un qui se voit totalement passé sous silence : celui de l'obscénité, ou, pour employer un terme fréquent au XIXe siècle, du « cynisme » du comique athénien. Cette absence de mention de ce qui, pour un lecteur du XXe ou du XXIe siècles, constitue une ses dimensions les plus flagrantes, est le meilleur témoignage de la censure très forte qui porte sur cet aspect de l'œuvre. Degré ultime du réalisme, à la fois référentiel et linguistique, l'obscénité aristophanienne pousse, bien davantage encore que les personnalités, la question du dicible et du montrable jusqu'à ses dernières limites. De plus en plus remarquée à mesure que l'accès au texte aristophanien s'accroît, cette présence du « bas corporel », expliquée par les origines de la comédie et justifiée par une sorte d'anthropologie comparée de la pudeur, n'en reste pas moins, la plupart du temps, un obstacle décisif à la diffusion intégrale de l'œuvre.

[849] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et Gaston Marot, *Aristophane à Paris*, *op. cit.*, acte III, sc. 3, p. 24-25.

a) L'obscénité primitive

Notée dès l'Antiquité, l'obscénité d'Aristophane fait assez rapidement l'objet d'une critique tout à la fois esthétique et sociale. Aristote oppose par exemple le rire provoqué par l'ancienne comédie, avec ses grossièretés, à celui la nouvelle comédie, qui se fait comprendre à demi-mots, et y note une grande différence du point de vue des convenances[850]. Le résumé d'une *Comparaison d'Aristophane et Ménandre* de Plutarque amplifie la critique aristotélicienne pour en faire une condamnation très affirmée du mauvais goût et de l'obscénité du style aristophanien, condamnation qui prend un caractère moral : les écrits d'Aristophane ne s'adressent à « aucun honnête homme », ce qui concerne l'amour y est « dépravé », et ses « obscénités honteuses » sont destinées « aux débauchés[851] ». Mais les aspects liés à l'obscénité au sens moderne du mot ne constituent qu'un cas particulier d'une grossièreté plus générale, liée au comique verbal ou à l'agressivité satirique. Au XVIIe et au XVIIIe siècle, dans la lignée de la vulgate plutarquienne, prépondérante dans la réception stylistique de l'auteur athénien, c'est encore bien souvent dans la catégorie générale du « bas comique » que ses œuvres restent rangées. Ainsi Marmontel, critiquant madame Dacier, voit-il avec Plutarque, dans les textes d'Aristophane « un comique grossier, rampant, et obscène, sans goût, sans mœurs, sans vrai-semblance[852] ». Si certains hellénistes font une plus large place à l'obscénité aristophanienne, à l'instar de Vatry qui la relie après Aristote – on s'en souvient –, aux chants phalliques, celle-ci ne fait pas l'objet d'une réception spécifique, est semble finalement sous-évaluée. Anne Dacier n'en parle quasiment pas, Brumoy est peu disert sur la question, même s'il reproche en passant à l'auteur de *Lysistrata*, d'avoir « dégradé sa liberté comique, par une licence affreuse & par des peintures abominables, qui le rendront toujours l'horreur & l'exécration de tout Lecteur qui aura un peu de modestie & de noblesse dans les sentimens[853] ».

L'attention portée à la question de l'obscénité en tant que telle augmente sensiblement au siècle suivant. Le rigorisme moral, la légalisation et la médicalisation d'une pudeur qui devient individuelle et atteint un stade absolu[854] se trouvent heurtés de plein fouet par la licence aristophanienne, qui apparaît dès lors, surtout dans la seconde moitié du siècle, comme un phénomène global. On note que l'obscénité coule « à pleins

---

[850] Aristote, *Éthique à Nicomaque,* IV, 1128a : « ἡ τοῦ ἐλευθερίου παιδιὰ διαφέρει τῆς τοῦ ἀνδραποδώδους, καὶ πεπαιδευμένου καὶ ἀπαιδεύτου. ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν· τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια· διαφέρει δ' οὐ μικρὸν ταῦτα πρὸς εὐσχημοσύνην » (« La plaisanterie de l'homme libre diffère de celle de l'homme servile, celle de l'homme bien élevé de celle de l'ignorant. On peut s'en rendre compte en comparant la comédie d'autrefois à celle d'aujourd'hui. L'une faisait rire avec des mots grossiers, l'autre se fait comprendre à demi-mots ; il y a une grande différence entre ces deux manières au point de vue des convenances. » Traduction Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, *op. cit.*, t. III, p. 620).

[851] Plutarque, *Comparaison d'Aristophane et Ménandre*, 854D, texte établi et traduit par Guy Lachenaud, *in* Plutarque, *Œuvres morales*, t. XII-1, Paris, Les Belles Lettres , 1981, p. 104.

[852] Jean-François Marmontel, *Poétique françoise*, *op. cit.*, chap. XV, p. 385.

[853] Pierre Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, t. III, p. 214.

[854] Cf. Jean-Claude Bologne, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986, p. 320-326.

bords[855] » dans l'œuvre, dont elle est « l'élément principal et comme la substance[856] », que la scène comique est « comme un musée du priapisme[857] ». Saint-Victor, à grand renfort de métaphores, évoque la « licence […] extrême » qui règne « dans tout le théâtre d'Aristophane » : « les feuilles de vigne y sont inconnues, l'incongruité s'y étale, l'impudeur y retrousse à deux mains sa robe, la sensualité s'y roule, parmi des mots crus comme des grappes sauvages, dans une posture de bacchante[858] ». Auguste Couat, dans son étude thématique de l'œuvre, détaille ses différents registres, des « bruits, […] parfums et […] secrétions scatologiques » à la « nudité grotesque » montrée « non seulement par derrière, mais de face », et à la réduction de l'amour « à sa dernière et universelle expression, l'accouplement[859] ». Il précise les types de références à « l'acte de la génération », depuis les « allusions bouffonnes » et la désignation de ses « instruments par les noms variés que leur a donnés l'imagination licencieuse du peuple », jusqu'aux « longues scènes [qui] en mettent le spectacle sous nos yeux » : « peu s'en faut même », ajoute-t-il, « que l'acte s'accomplisse sur le théâtre[860] ». Cette quasi-copulation, référence à la scène de *Lysistrata* où Myrrhine porte son mari Cinésias au dernier degré de l'excitation[861], constitue pour la plupart des commentateurs un comble absolu. Pour Saint-Victor, par exemple, « qu'un tel groupe ait été porté au théâtre avec le souffle de la vie, la saillie du geste, la palpitation de la pantomime, cela paraît aujourd'hui un monstrueux scandale[862] ». Il rejoint ici Deschanel, pour qui la représentation d'une telle scène « peut à peine se comprendre[863] ». La « constante et entière obscénité » de *Lysistrata* « dans les mots et dans les gestes[864] » relève d'autant plus de l'ordre du scandale qu'elle se comprend à travers le prisme de la pornographie contemporaine, qui est à la fois celui de l'intime, du caché et du secret. Jules Lemaitre fait ainsi observer combien « il est étrange de penser que des milliers d'hommes assistaient publiquement à ce spectacle que les plus dépravés d'entre nous auraient peut-être quelque peine à supporter aujourd'hui en comité très intime et dans quelque coin d'atelier[865] ».

Ainsi devenue objet de scandale, l'obscénité aristophanienne appelle des explications. L'étiologie traditionnelle, qui recourt aux origines dionysiaques et phalliques du genre, se double d'une réflexion sur les variations historiques de la

---

[855] Francis Charmes, compte rendu des *Études sur Aristophane* d'Émile Deschanel dans *Le Journal des Débats*, cité dans Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel*, *op. cit.*, t. 1, s. v. « Aristophane (Études sur) ».
[856] Auguste Couat, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris, Lecène et Oudin, 1889, p. 375.
[857] *Ibid.*, p. 381.
[858] Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, *op. cit.*, t. II, p. 292.
[859] Auguste Couat, *op. cit.*, p. 375-377.
[860] *Ibid.*, 376-377.
[861] Aristophane, *Lysistrata*, v. 865-953.
[862] Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, p. 393
[863] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 89.
[864] Jules Lemaitre, « Aristophane », *Impressions de théâtre*, 7e série, *op. cit.*, p. 7.
[865] *Ibid.*

pudeur, pour intégrer le phénomène à une opposition plus générale entre nature et culture, qui permet de rendre raison de son étrangeté. L'explication par les origines, qu'on avait déjà vue à l'œuvre au XVIIIe siècle, est générale. La généalogie par les chants phalliques, que confirme la présence, dans les *Acharniens*, d'une phallophorie intégrée aux Dionysies champêtres fêtée par Dicéopolis[866], se retrouve chez Raoul-Rochette, Deschanel ou même Champfleury ; Couat lui consacre plusieurs pages, citant intégralement le texte des *Acharniens*[867]. Liée directement au culte de Dionysos, l'obscénité se voit dotée d'un caractère religieux ; Poyard rappelle par exemple « que la comédie doit sa naissance à ces fêtes où Priape était adoré à côté de Bacchus, et que les phallophories subsistaient encore, comme cérémonie religieuse, au temps où écrivait Aristophane[868] ». L'existence même de telles pratiques religieuses amène à une comparaison plus générale entre l'impudicité antique et les pudiques mœurs modernes, qu'il s'agisse de révérer, comme le fait Hugo, l'« antique impudeur sacrée[869] », ou de célébrer, à l'instar d'Henri Bauer, l'invention chrétienne de la pudeur, qui, avec le respect du « charme féminin », a permis à l'amour de devenir « comme le primordial objet du cerveau de l'homme civilisé[870] ». L'obscénité de la comédie ancienne, reliée aux représentations religieuses et aux mœurs grecques, participe ainsi de la catégorie assez large du primitif, par opposition à la civilisation. Retour à l'enfance de l'humanité, à l'animalité primordiale, à l'ivresse orgiaque et satyrique, ce primitivisme prend plusieurs formes, qui renvoient toutes plus ou moins à un « naturalisme[871] » de la religion païenne, mélange indissociable, selon Deschanel, « d'esprit et de matière, de pensée et d'animalité[872] ». Pour Couat, qui en déploie une description particulièrement fantasmatique, le spectacle dionysiaque de la comédie s'apparente à un retour aux origines, où ivresse et érotisme renvoient les spectateurs, par procuration et le temps d'un festival, à leur statut de « simples animaux, innocents et immondes » :

> Ils aiment, le jour de la représentation, à se croire ramenés par la puissance de la poésie, à l'état de nature : à sentir brûler en eux la vie grossière et ardente des faunes et des satyres qui hantent les gorges du Parnès et du Cithéron. Ils n'y mettent aucune pudeur ni aucune mauvaise pensée ; ils rient en enfants de ces choses naturelles dont ils n'ont pas appris à rougir. Animés par la route faite pour arriver à temps au théâtre, échauffés par le spectacle qui les tient attentifs pendant des heures, sous le soleil ardent, perdus dans la foule qui les environne et sur laquelle passe un souffle de désir et de folie, au milieu des cris, des rires, des sueurs, des odeurs chaudes qui se dégagent de l'immense amphithéâtre, ils

[866] Aristophane, *Acharniens*, v. 247-279.
[867] [Désiré-Raoul Rochette, dit] Raoul-Rochette, « Observations nouvelles sur l'origine de la tragédie et de la comédie grecques », *Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, p. 300-301 ; Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 12-13 ; Champfleury, *Histoire de la caricature antique*, *op. cit.*, p. 213-214 ; Auguste Couat, *op. cit.*, p. 14-19.
[868] Constant Poyard, Introduction, p. X.
[869] Victor Hugo, *William Shakespeare*, *loc. cit.*
[870] Henri Bauer, « Les grands guignols. La pudeur », *L'Écho de Paris*, 22 décembre 1892.
[871] Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, 3e édition, 3 vol., 1887-1889, t. II, p. 310. Saint-Victor (*op. cit.*, p. 394) parle du « naturalisme des cultes anciens [qui] divinisait les instincts lubriques ».
[872] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 12.

> redeviennent l'homme primitif qu'il y a en chacun de nous et dont la nature fait servir à ses fins les instincts brutaux[873].

Ainsi excusée, quand elle l'est, par son innocence primordiale, l'obscénité aristophanienne, peut s'inscrire, tout comme celle de Rabelais à laquelle elle est régulièrement comparée, dans le registre de la santé. Sa licence n'est pas perversion, son dévergondage n'est pas lascivité, son indécence n'est pas immoralisme[874]. *Lysistrata*, en particulier, déploie certes « les détails les plus crus et les images les plus obscènes », mais on s'accorde à noter que « le but général de l'œuvre est honnête, que l'idée fondamentale en est morale et vraie[875] ». Le caractère direct de l'obscénité ancienne paraît même, à certains égards, moins impur que l'érotisme allusif et suggestif d'une certaine littérature contemporaine. Tel est le point de vue de Jules Lemaitre, qui oppose au « mot éhonté, rapide et dur » d'Aristophane et Catulle « la périphrase complaisante, patiente et enveloppée de langueur » des modernes, auprès de laquelle le premier paraît « presque innocent[876] ».

À travers cette naïveté du « mot propre[877] », l'obscénité aristophanienne rejoint finalement sa liberté satirique dans la même licence, qui est aussi une affaire de noms. L'absence de périphrase rejoint la transgression de la limite fictionnelle, dans cette comédie qui « parle de tout » et où tout « est nommé par son nom[878] », et qui ne connaît pas de voile. De *Lysistrata*, Charles Zévort note : « rien n'y est voilé ; chaque chose s'appelle par son nom propre[879] ». Musset, quant à lui, élargit cette image aux deux aspects de la licence aristophanienne :

> Il nommait par leur nom les choses et les hommes.
> Ni le mal, ni le bien, par lui n'était voilé[880] […].

Le scandale de l'obscénité rejoint ainsi, sur le plan linguistique, le tabou des personnalités, comme une glose moderne au vieil *onomasti* qui définissait, chez les grammairiens grecs puis les humanistes, la spécificité de l'ancienne comédie[881].

---

[873] Auguste Couat, *op. cit.*, p. 379-380.
[874] Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, p. 398-399.
[875] Constant Poyard, *op. cit.*, p. 303 (notice de *Lysistrata*).
[876] Jules Lemaitre, *op. cit.*, p. 9.
[877] *Ibid.*, p. 8
[878] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique* […], *op. cit.*, t. III, p. 283.
[879] Charles Zévort, *op. cit.*, p. 300 (notice de *Lysistrata*).
[880] Alfred de Musset, « La loi sur la presse », *op. cit.*, p. 215.
[881] Cf. *supra*, chapitre 1.

b) Une diffusion contrôlée

Donc, ne lisez pas Aristophane !

Jean Richepin, *L'Âme athénienne*, 1912

Pour fascinants qu'ils puissent être, l'absolu réalisme linguistique d'Aristophane et sa révoltante obscénité constituent des freins puissants à la diffusion de son œuvre, auquel l'accès intégral se doit d'être protégé. Auteur classique au sens propre – il entre au programme des classes secondaires au début du XIXe siècle, à peu près en même temps que les tragiques grecs –, auteur de plus en plus traduit, Aristophane reste finalement peu accessible, en vertu d'un dispositif global de censure et d'expurgation.

En 1862, dans l'avertissement d'une traduction complète en vers dont l'ambition est précisément de diffuser le plus largement possible le texte du comique athénien, Amédée Fleury constatait un décalage entre l'immense notoriété du poète et la connaissance véritable de ses œuvres, et en exposait les mécanismes :

> Il est […] assez singulier qu'un écrivain qui occupe une place d'élite dans le monde des lettres soit si généralement ignoré. Chacun, fût-ce parmi les esprits les moins cultivés, connaît le nom d'Aristophane ; beaucoup ont même une idée passablement précise et saine de son théâtre, par l'appréciation qu'ils en ont rencontrée dans les ouvrages les plus élémentaires de critique ou d'histoire littéraire. Quelques-uns encore se souviennent d'en avoir expliqué de rares fragments, vers la fin de leurs études classiques. Enfin, un petit nombre a poussé la curiosité jusqu'à en feuilleter une ou deux pièces que l'on est convenu de recommander plus particulièrement à l'attention vulgaire. Mais qui a vraiment lu notre comique, et surtout qui l'a lu dans son entier, avec une tenue et un soin dignes de son importance[882] ?

La description de Fleury constitue un témoignage de premier ordre sur l'étagement de la réception d'Aristophane au milieu du XIXe siècle ; si la diffusion s'élargit quelque peu dans les décennies suivantes, la segmentation du lectorat reste valable jusqu'à la première guerre mondiale[883]. La connaissance de l'auteur fait partie de la culture littéraire fondamentale, assurée par les ouvrages généraux, encyclopédies, histoires de la littérature, histoires grecques comme celle de Duruy. Sa vulgarisation se généralise dans la seconde moitié du XIXe siècle, comme en témoignent les trois articles que le *Magasin pittoresque* lui consacre[884]. Elle est assurée, dans les premières classes de

[882] Amédée Fleury, *Comédies d'Aristophane*, essai de traduction, 3 vol., Paris, Garnier Frères, 1862, t. I, « Avertissement » ; cité d'après André Feuillemorte [Amédée Fleury], *Comédies d'Aristophane*, essai de traduction avec une table explicative rédigée sur le texte des scholies, 3 vol., Paris, Garnier frères, 1864, t.I, p. 6-7.

[883] En 1928, Paul Morand, dans le texte de soutien qu'il écrit pour les *Oiseaux* de Dullin, parle d'« Aristophane que tout le monde a lu avant dix-huit ans et personne après » (« Ce que pensent des *Oiseaux*… », tract publicitaire pour le spectacle du théâtre de l'Atelier, BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, SR96/500 ; repris dans *Paris distractions*, 17 février 1928).

[884] Outre la présentation et l'extrait des *Nuées* (1850) et de *Plutus* (1870) déjà cités, le mensuel d'éducation populaire publie, en 1859, un article sur les « Personnages comiques de la comédie grecque »

l'enseignement secondaire (généralement la cinquième, puis la sixième pour l'enseignement moderne à sa création en 1880), par les cours d'histoire grecque, qui présentent rapidement la comédie ancienne et les œuvres d'Aristophane dans leur aperçu sur la littérature grecque au Ve siècle[885]. Le contact avec le texte grec lui-même a lieu à la fin des études secondaires, en classe de rhétorique ; pour l'enseignement non classique (enseignement dit « spécial » à partir de 1865, puis « moderne » après 1891), et l'enseignement secondaire féminin (créé en 1880) il intervient sous la forme de traductions[886].

L'inclusion d'Aristophane dans le corpus des auteurs « classiques » se produit officiellement en 1822, avec l'inscription au programme de la classe de rhétorique du *Plutus*, dans l'édition de Ducasau. Elle précède de quelques années celle des tragiques grecs, qui n'apparaissent qu'en 1831. Le caractère tardif de cette introduction n'est donc en rien une spécificité aristophanienne : les programmes des différents enseignements sous l'ancien régime, des Jésuites à l'Université, n'intègrent pas le théâtre grec, à l'exception de celui de Port-Royal, bastion de l'hellénisme au XVIIe siècle, qui comporte, en classe de rhétorique, l'étude alternée de Sophocle et d'Euripide[887]. Propre à une lecture moralisante, peu chargé d'expressions obscènes, *Plutus* est, jusqu'en 1865, le seul texte d'Aristophane étudié au lycée. En 1865, le programme s'élargit aux « extraits d'Aristophane », qui, à partir de 1877, figurent dans la liste des auteurs grecs à étudier pour le premier examen du baccalauréat[888] ; ils resteront au programme de première des filières classiques après la réforme de 1902. Les filières « spéciales » bénéficient, en troisième année, d'une présentation du théâtre grec. Devenues « modernes », elles ont droit, en seconde, aux extraits d'Aristophane en français, comme les classes de jeunes filles. Malgré la réforme de 1902, et la diminution de la part des humanités dans les filières non classiques, la lecture d'extraits traduits des

(fasc. 1, année 27, 1859, p. 229-231) qui est en fait une présentation des principaux personnages aristophaniens.

[885] Ainsi le *Précis de l'histoire ancienne renfermant l'histoire de tous les peuples de l'antiquité jusqu'à Jésus-Christ*, de Claude-Joseph Drioux, publié pour la première fois en 1846 et réédité douze fois jusqu'en 1890 ; ou, plus tard, l'*Histoire grecque depuis les origines jusqu'à la conquête romaine* de Charles Normand (Paris, Alcan, 1888, 5 rééd.) : Aristophane et la comédie ancienne y ont droit à quelques paragraphes.

[886] Le détail des programmes est tiré de André Chervel, *Les Auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jour*s, Paris, INRP, Publications de la Sorbonne, 1986.

[887] Nous nous basons sur les tableaux très précis d'Octave Gréard, *Éducation et instruction. Enseignement secondaire*, 2e éd., 2 vol., Paris, Hachette, 1889, t. II, p. 320-325. Dominique Julia, pour sa part, établit un canon des auteurs scolaires à partir des programmes des agrégations de belles-lettres et de grammaire, de 1766 à 1791 : aucun auteur de théâtre grec n'y figure (« La naissance du corps professoral », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 39, novembre 1981, p. p. 71-89).

[888] De 1874 à 1877, seule la scène de la Pauvreté de *Plutus* figure au programme (André Chervel, *op. cit.*, p. 245).

littératures anciennes, incluant quelques morceaux choisis d'Aristophane, se perpétue après la guerre de 1914 et l'unification de l'enseignement secondaire de 1925[889].

De plus en plus présente sous forme anthologique dans l'enseignement secondaire, la lecture de l'œuvre reste cependant étroitement contrôlée. En 1911, Jean Richepin, pendant ses conférences enthousiastes sur l'auteur des *Oiseaux*, conseille « formellement » à son auditoire féminin de ne pas « lire en entier Aristophane », surtout « maintenant », mais pas même « plus tard », et explique que « c'est un auteur qui n'est pas fait pour les jeunes filles, ni pour les femmes ». Il précise de manière quelque peu métaphorique : « Il y a là des passages, des fourrés, dans lesquels il faut entrer, si l'on veut pénétrer partout, et dans lesquels une femme ne peut pas entrer [*sic*] sans s'égratigner l'âme et se salir les doigts[890]. » Dès la fin du XVIIe siècle, le père Thomassin notait que, si les comédies d'Aristophane n'étaient pas dépourvues d'applications morales, elles étaient, sauf le *Plutus* et une bonne part des *Nuées* et des *Grenouilles*, « pleines de saletés & de mille écueils pour la pudeur & l'honnêteté de la jeunesse[891] ». Les éditions et les traductions à usage scolaire – de même que les extraits « grand public » comme ceux de Fallex – pratiquent donc une expurgation très sévère, qui se manifeste à petite comme à grande échelle.

Le cas le plus radical consiste dans l'omission pure et simple. Celle-ci frappe au premier chef *Lysistrata*, que Saint-Victor ne qualifie pas sans raison de « comédie secrète[892] ». La pièce est généralement ignorée dans les manuels scolaires. Les éditions de morceaux choisis en grec la passent totalement sous silence, comme celle de Jacquet (1878) ou de Bodin et Mazon (1902), ou en conservent l'inoffensive *parodos* (Poyard, 1866, Paul Girard, 1883), non sans précautions oratoires[893]. Poyard note ainsi que « cette comédie est une de celles qui se prêtent le moins à des extraits classiques[894] » et ne précise pas la nature du complot des femmes ; Paul Girard, qui évoque le caractère licencieux de la pièce, parle de désertion du domicile conjugal[895]. Les éditions en

---

[889] Le manuel de « morceaux choisis des littératures grecque et latine » d'Ad. et Pierre Waltz (*Grecs et Latins*, Paris, Armand Colin, 1897 pour la première édition) connaît ainsi sept éditions jusqu'en 1934, s'adaptant à l'évolution des programmes. L'édition de 1934, identique à celle de 1925, comporte un extraits des *Nuées* (v. 255-475) et des *Guêpes* (v. 856-1002).
[890] Jean Richepin, *L'Âme athénienne*, *op. cit.*, p. 387.
[891] Adrien Baillet, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, *op. cit.*, t. III, s. v. « Aristophane », p. 132 (Baillet fait référence à Louis Thomassin, *La Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux Écritures, divisée en six parties, dont les trois premières regardent l'étude des poètes, et les trois suivantes, celle des historiens, des philosophes et des grammairiens*, 3 vol, Paris, F. Muguet, 1681-1682, t. 1., chapitre 12).
[892] Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, t. II, p. 391.
[893] M. A. Jacquet, *Extraits d'Aristophane*, *op. cit.* ; Paul Girard, *Aristophane*, *morceaux choisis, op. cit.* ; Aristophane, *Morceaux choisis*, nouvelle édition, publiée avec des notices, des analyses et des notes, par Constant Poyard, Paris, Hachette, 1866 ; Louis Bodin et Paul Mazon, *Extraits d'Aristophane*, Paris, Hachette, 1902 (ouvrage qui, augmenté des extraits de Ménandre, a connu de nombreuses rééditions et est toujours au catalogue de l'éditeur).
[894] Constant Poyard, *op. cit.*, p. 200.
[895] Paul Girard, *op. cit.*, p. 161-162.

français, qui ne sont parfois constituées que de la simple traduction des morceaux choisis grecs, ne sont pas plus explicites. Celle de Louis Humbert, en reproduit la *parodos* et la scène entre Lysistrata et le magistrat, en restant évasif sur les « singulières péripéties et [les] jeux de scène étranges[896] » qui suivent. Certaines, comme celle d'Isaac Uri (1895[897]), omettent purement et simplement la pièce; de même, l'édition de Ferté, pour l'enseignement féminin, l'élimine ainsi que les *Thesmophories* ; les deux comédies, selon le professeur traducteur, ne peuvent, « à moins d'être complètement dénaturées », figurer « dans un ouvrage classique[898] ». Moins intrinsèquement sexuelle que *Lysistrata*, la pièce n'en comporte pas moins de nombreuses scènes obscènes – du rasage et de l'épilation intégrale de Mnésiloque avant son travestissement à la découverte de sa virilité par les femmes réunies entre elles pour les fêtes de Cérès –, un grand nombre d'allusions homosexuelles et un lexique très chargé. Elle est donc elle aussi soit ignorée, soit réduite à un chœur ou à la scène de parodie de l'*Hélène* d'Euripide, éventuellement augmentés de la parabase[899]. Louis Humbert, pour sa part, conserve la trame de la pièce, en se servant des résumés pour évacuer les passages délicats, ou en recourant à des coupures : ainsi Mnésiloque ne se fait raser que… la barbe[900] !

À côté de l'omission, la pratique la plus courante, comme dans le cas précédemment cité, relève de l'excision, qu'il s'agisse de l'amputation – impliquée par le principe même des morceaux choisis –, ou de l'élagage, qui intervient à l'intérieur même des textes retenus[901]. Ces deux opérations aboutissent à un texte « pur[902] », ainsi que l'on qualifie celui du *Plutus* dans l'édition procurée, en 1817, par Ducasau, et adopté par la Commission de l'Instruction publique[903]. La version de Ducasau comporte deux coupes d'étendue moyenne, qui touchent la parodie obscène du *Cyclope* dans la *parodos* et les allusions à la vénalité des courtisanes et des mignons dans le prologue ; des excisions plus limitées suppriment par exemple l'explicitation du rapport érotique entre la vieille femme et le jeune homme, ou le détail de telle flatulence narrée par Carion[904]. Le texte

[896] Aristophane, *Pièces choisies – Extraits*, traduction revue et corrigée […] par Louis Humbert, Paris, Garnier Frères, [1895], p. 449. Dans cet ouvrage pour l'enseignement moderne, *Lysistrata* est rejetée en fin de volume et ne fait pas l'objet, contrairement aux autres pièces, d'une présentation suivie avec résumé des passages non traduits.
[897] Isaac Uri, *Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane*, *Pièces choisies*, Paris, Hachette, 1895 [traduction Poyard].
[898] Georges Ferté, *op. cit.*, p. 6.
[899] Bodin et Mazon et Uri omettent la pièce ; Jacquet conserve le chœur (*op. cit.*, p. 76-79 ; Aristophane, *Thesmophories*, v.947-1000) ; Poyard, la parodie d'*Hélène* :, (*op. cit.,* p. 209-217 ; Aristophane, *Thesmophories*, v. 846-947). Paul Girard ajoute à ces deux extraits la parabase (*op. cit.*, p. 172-187).
[900] Louis Humbert, *Aristophane, Pièces choisies – Extraits*, *op. cit.*, p. 376 (les v. 235 à 248 sont coupés).
[901] Rappelons que, dans la terminologie de Gérard Genette, l'amputation désigne une excision (suppression) massive, l'élagage (ou émondage) une excision disséminée (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 323-331).
[902] A., « *Plutus* d'Aristophane, par M. du Casau », *La Minerve française*, février 1818, p. 28.
[903] Aristophane, *Plutus*, avec un choix de scholies et de notes françaises par A.-J. Ducasau, Paris, Brunot-Labbe, 1817.
[904] *Ibid.*, pp. 36 [v. 290-315], 19 [v. 151-159], 106-107 [v. 1023-1024, 1031], 76 [v. 693].

« classique » se retrouve ainsi quasiment dépourvu de toute notation scatologique, et systématiquement débarrassé de toute référence, allusive ou directe, à la sexualité. La longue présentation par Praxagora à son mari Blépyros de son programme de gouvernement, qui comporte la mise en commun des biens mais aussi celle des femmes, avec un système de priorité pour les moins beaux qui assure à tous satisfaction, est ainsi, en français comme en grec, amputée de son volet sexuel. L'amputation s'étend logiquement aux séquences consacrées à l'assaut du jeune homme en bonne fortune par les trois vieilles femmes qui cherchent à exercer leur droit de préséance[905]. Les expurgations moins étendues abondent, en particulier dans les passages canoniques dont les « impuretés » sont impitoyablement retranchées. L'inévitable discours du Juste, dans *Les Nuées*, voit disparaître toutes les allusions aux organes des jeunes gens ou aux comportements aguicheurs qu'ils évitent[906]. Le vocabulaire érotique est banni : il faut par exemple attendre Bodin et Mazon pour voir apparaître, dans la seconde parabase de *La Paix*, partout reproduite, le « baiser » (κυνῶν) donné à la servante pendant que la femme est au bain[907]. Toute référence aux comportements amoureux, surtout dans leur variante « grecque », est censurée. Ainsi la parabase des *Oiseaux*, morceau d'anthologie s'il en est, est-elle partout expurgée, en grec comme en français, des trois vers qui évoquent – qui plus est avec un verbe cru – le pouvoir des offrandes ornithologiques pour soumettre aux amants les beaux garçons rétifs[908].

Omniprésents dans les textes scolaires, les procédés de censure par expurgation se retrouvent aussi dans les traductions de morceaux choisis pour le grand public, représentées principalement par les publications d'Eugène Fallex. Normalien et professeur, Fallex se donne pour projet, dans ses traductions en vers, de naturaliser la verve aristophanienne dans le langage littéraire français ; cette entreprise poétique s'accompagne d'une mise en conformité du texte avec les codes éthiques du lectorat bourgeois. Gustave Vapereau, dans *L'Année littéraire*, donne la clé de cette normalisation, qu'il définit comme une inversion de la proportion du « grossier » et du « noble » par rapport à l'hypotexte : « Dans une traduction par extraits, adressée au public délicat et honnête, la proportion sera changée ; tout ce qu'il y a de noble sera recueilli avec soin, et le grossier même sera de choix[909] ». La méthode appliquée par Fallex correspond dans l'ensemble à celle des extraits scolaires, à ceci près qu'elle tolère une petite dose de scatologie[910]. La seule pièce traduite intégralement est le

[905] C'est le cas dans toutes les éditions que nous avons citées, sauf celle de Bodin et Mazon, qui ne reprennent pas la scène. Le texte final omet donc les v. 611-650 et 693-709, puis les vers 877-1111.
[906] Aristophane, *Nuées*, v. 973-980 ; 1014, 1018. Ces vers sont absents de toutes les éditions scolaires citées.
[907] Aristophane, *Paix*, 1138-1139 ; Louis Bodin et Paul Mazon, *op. cit.*, p. 139. Les autres éditions citées élaguent les deux vers.
[908] Aristophane, *Oiseaux*, v. 705-707.
[909] Gustave Vapereau, *L'Année littéraire*, 6e année, 1864, p. 47-48.
[910] Ainsi Fallex traduit, onomatopées comprises, les descriptions gastriques de Strepsiade dans *Les Nuées* (v. 386-391 ; *op. cit.*, t. I, p. 116). En note, p. 232, Fallex « demande grâce pour ce passage, légèrement rabelaisien, par égard pour les mille autres [qu'il a] épargnés au lecteur ».

Plutus, qui subit cependant une expurgation limitée, mais efficace[911]. L'omission attendue concerne pour reprendre les termes d'un chroniqueur du *Temps*, « certaine pièce mal famée[912] », *Lysistrata*, dont le traducteur motive l'exclusion par l'impossibilité « d'extraire une seule scène convenable de cette pièce entière, par trop aristophanesque[913] ». Pour les autres pièces, Fallex adopte le principe des extraits suivis, maintenant, grâce à des résumés, la continuité de la fable. Les textes choisis recoupent à peu près le canon des anthologies scolaires, et en écartent « scrupuleusement […] l'ordure[914] », par amputation ou élagage. Le niveau de tolérance est cependant légèrement relevé, et permet, avec quelque édulcoration supplémentaire, de conserver quelques passages bannis des éditions classiques[915]. Le lecteur – ou la lectrice – a ainsi une vague notion de la révolution familiale entreprise par Praxagora, de la pudeur des jeunes gens élevés à l'ancienne ou des critiques de Mnésiloque envers les femmes ; on lui évite en revanche l'exposé théorique et la réalisation pratique de la communauté sexuelle, les précisions anatomiques liées aux systèmes éducatifs ou les frasques de ces dames[916]. Laissant donc deviner l'étrangeté des mœurs athéniennes, les scènes de Fallex restent dans les limites du plus largement admissible. Leur succès – dix éditions ou réimpressions de 1859 à 1873 – tient certes aux qualités littéraires d'une traduction qui satisfait pleinement à l'horizon d'attente poétique de l'époque[917], mais aussi à l'accessibilité d'un texte lisible « par tout le monde », auquel on peut accorder sans hésiter le titre d'« *Aristophane des familles*[918] ».

La traduction de Fallex, en combinant expurgation et naturalisation poétique, consacre en réalité doublement la coupure entre une lecture littéraire et grand public de l'œuvre, et une lecture spécialisée. Donnant à son tour une édition bilingue de morceaux choisis à usage scolaire, le professeur propose cette fois-ci une traduction en prose et non en vers, en distinguant deux régimes d'accès au texte aristophanien. L'un, adressé aux hellénistes, considère la traduction en prose comme un appui pour l'interprétation

[911] Traduit en 1848 en vue d'une mise en scène, puis édité en 1849, le texte fait l'objet d'une censure plus sévère dans sa réédition à la fin du *Théâtre d'Aristophane* de 1863. Dans la version de 1848, les v. 302-315 sont coupés ; les obscénités de détail, par exemple v. 152, 267, 295, très édulcorées (Eugène Fallex, *Plutus ou La Richesse*, *op. cit.*, p. 35, 25, 33, 34). Celle de 1863 comporte quelques précautions supplémentaires, comme l'élagage du passage sur les courtisanes et les mignons : les v. 150-152, traduits en 1849 (p. 25), sont coupés (1863, p. 188).

[912] F. T. Perrens, « Bibliographie. *Théâtre d'Aristophane, scènes traduites en vers français* par Eugène Fallex, professeur au lycée Napoléon ; 2 vol. *in* 12°, Paris, Durand, 1863 », *Le Temps*, 3 octobre 1863.

[913] Eugène Fallex, *Théâtre d'Aristophane*, scènes traduites en vers français, deuxième édition considérablement augmentée et suivie de la traduction complète du *Plutus*, Paris, Auguste Durand, 1863, t. II, p. 265.

[914] Gustave Vapereau, *op. cit.*, p. 48.

[915] La comparaison avec les *Extraits d'Aristophane* à usage scolaire du même Fallex (Paris, A. Durand, 1864 pour la première édition), qui comportent rigoureusement les mêmes expurgations que leurs homologues, est à cet égard très instructive.

[916] Eugène Fallex, *Théâtre d'Aristophane*, *op. cit.*, t. II, p. 148 sq., t. I, p. 142-143 et II, p. 52-54, t. I, p. 135-138. (Aristophane, *Nuées*, *loc. cit.*, *Thesmophories*, v. 477 sq., *Assemblée des femmes*, *loc. cit.*)

[917] Vapereau et Perrens (art. cit.) saluent tous deux la réussite formelle de Fallex.

[918] F. T. Perrens, art. cit.

du sens ; l'autre, proposé au public non spécialiste, suppose, selon Fallex, le passage par la langue de Molière et des *Plaideurs* et par le moule de l'alexandrin pour permettre la mise en valeur de la littérarité du texte d'Aristophane[919]. Malgré une moindre réussite stylistique, l'entreprise d'Amédée Fleury, en transposant à l'œuvre intégrale les principes de traduction de Fallex, vise à la doter tout entière de cette lisibilité donnée par le « mètre » et la « rime[920] ». Sa double réédition témoigne que la tentative trouve une certaine audience[921].

3. Les réticences de la traduction

> La périphrase est inconnue dans les comédies grecques : on y parle de tout, et tout y est nommé par son nom. Quelle que soit la conscience du traducteur, il est forcé à une infinité de réticences qui ôtent nécessairement de la franchise au trait et de la netteté au dialogue, surtout dans une société, à une époque où les mœurs anglaises ont prévalu.
>
> Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*, 1858, t. III.

Ces traductions en vers, partielles ou intégrales, constituent une tentative de réponse – avec les moyens néo-classiques de l'*école du bon sens* mais aussi dans la perspective banvillienne de la recherche d'une comédie poétique[922] – à la médiocre qualité littéraire des traductions intégrales courantes, qui, si elles offrent un accès à l'ensemble de l'œuvre, ne se caractérisent ni par leur immédiateté, ni par une véritable littéralité. Une bonne part de l'efficacité comique du texte – dont les jeux de mots et l'élucidation des allusions – y est confiée aux nombreuses notes infrapaginales, alors que les traductions « poétiques » minimisent le paratexte et déplacent les notes en fin de volume[923], tentant

[919] Eugène Fallex, *Extraits d'Aristophane*, Paris, A. Durand, 1865, « Préface », p. 1-2.
[920] Amédée Fleury, *op. cit.*, « Avertissement », p. 7.
[921] Outre la réédition de 1864, la traduction est publiée en 1869 chez Thouin.
[922] Contrairement aux tragiques grecs dont la traduction en vers intervient tout au long du XIXe siècle, les tentatives aristophaniennes se concentrent presque exclusivement dans les années 1850-1860. Le modèle de l'« imitation » ou de l'adaptation versifiée à visée scénique, florissant pour la tragédie, est presque absent (cf. *infra*, chapitre VI). En dehors des deux traductions citées, seul le *Plutus* bénéficie de quelques traductions en vers (dont celle de J. B. Bernot, *Plutus ou La Richesse*, Paris, Dezobry et Magdeleine, 1859). L'intérêt des poètes pour Aristophane dans les années 1860 se mesure au projet, non abouti et évoqué dans une lettre à Mallarmé, imaginé par Emmanuel des Essarts d'un « Aristophane traduit par la jeune phalange » : lui-même traduirait *Les Oiseaux*, Glatigny *Lysistrata*, Catulle Mendès *La Paix*, Silvestre, Mallarmé et d'Hervilly trois autres pièces (cf. Emmanuel des Essarts, Lettre à Stéphane Mallarmé, fin mai 1864, *in* Mallarmé, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor, Paris, Gallimard, t. I, 1959, p. 120. Des Essarts fait mention d'une « bien belle lettre » de Mallarmé sur *Lysistrata*, lettre malheureusement perdue).
[923] C'est le cas chez Fallex et chez Fleury, lequel (en dehors de quelques notes purement philologiques) ne se laisse imposer qu'à regret par son éditeur, pour la deuxième édition, un appareil paratextuel de commentaire : Fleury – devenu Feuillemorte – contourne la difficulté en composant une table récapitulative en forme d'index dont le texte est constitué par un montage de scholies d'Aristophane.

de donner au texte une autonomie que Leconte de Lisle lui accorde bientôt entièrement, dans ses traductions des tragiques grecs[924]. Le dispositif habituel de la traduction intégrale, depuis Brottier, repose sur la complémentarité du texte principal et des notes, le premier visant théoriquement à l'accord le plus juste entre la « fidélité » littérale et les usages littéraires de la langue cible, et les notes permettant, selon des stratégies diverses, d'en compléter et d'en orienter la compréhension[925]. Mais ce dispositif se trouve perturbé par le problème de l'obscénité, qui impose une redistribution des fonctions : le rôle de contrôle stylistique du texte traduit s'amplifie et devient rôle d'euphémisation ou de dissimulation, tandis que les notes deviennent le lieu crucial d'une explicitation plus ou moins contournée. Imposé par l'exigence d'exactitude qui se fait jour à la fin du XVIIIe siècle, ce modèle perdure tout au long du XIXe siècle, avant que la lente remontée des « mots propres » – ou sales – dans le corps du texte ne permette un accès plus direct au sens intégral. Il pose à la pratique de la traduction un cas-limite, dont les prises de positions d'un Leconte de Lisle montrent bien la portée.

a) De l'expurgation à la dissimulation

Avant la traduction intégrale d'André-Charles Brottier, la question de l'obscénité ne pose guère de problème aux quelques traducteurs d'Aristophane. Le *Théâtre des Grecs* du père Brumoy, qui ne présente, pour chaque pièce, qu'un résumé-commentaire assorti de quelques extraits, n'a aucune difficulté à pratiquer l'omission et l'expurgation, selon un principe explicité dans la « conclusion générale » de la traduction des comédies :

> J'ai rendu compte de tout, autant que la matière & les bonnes mœurs ont pû s'accorder. Nulle plume, fût-elle païenne & cynique, n'oseroit produire au grand jour les horreurs que j'ai dérobées aux yeux des Lecteurs […][926].

De *Lysistrata* il n'est ainsi proposé que de « parcour[ir] légèrement quelques scènes », car « on ne peut ni ne doit en parler beaucoup[927] ». Ce principe d'escamotage ou de dissimulation se retrouve chez les traducteurs d'œuvres intégrales, dont la pratique relève globalement de la « belle infidèle » : au nom des nécessités de l'élégance française, l'expurgation silencieuse ou le masquage par édulcoration font disparaître l'obscénité de la surface textuelle, sans que l'appareil de notes en fasse connaître la présence dans le texte source.

---

[924] Les traductions de Leconte de Lisle, publiées 1872 à 1884 chez Lemerre, l'éditeur des Parnassiens, ne comportent aucune note et proposent le texte comme un tout poétique organique.
[925] Les analyses de Suzanne Saïd et Christian Biet (« L'enjeu des notes. Les traductions de l'*Antigone* de Sophocle au XVIIIe siècle », *Poétique*, 58, avril 1984, p. 155-169) restent globalement valables pour les traductions du XIXe siècle, à ceci près que le commentaire s'historicise de plus en plus et ne réfère que rarement à une norme esthétique universalisante.
[926] Pierre Brumoy, « Conclusion générale », *Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, 1730, t. III, p. 297.
[927] Pierre Brumoy, *Lysistrata*, *in Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, p. 213.

Ce fonctionnement de la traduction est théorisé par Jean Boivin, dans la Préface de son édition des *Oiseaux*. Le texte lui-même ne se donne pas comme « une version littérale, & d'une fidélité scrupuleuse », mais est supposé permettre, par le recours limité aux notes, de faire « entendre suffisamment le texte Grec[928] ». L'accent est mis sur la qualité poétique de la versification d'Aristophane, jugée difficile à transmettre dans une traduction[929] mais que Boivin tente malgré tout de restituer, en recourant à une traduction en vers hétérométriques, beaucoup plus libre par rapport au texte grec que les passages en prose, pour toutes les séquences chorales. Mais les principes généraux s'infléchissent dès qu'il s'agit des « choses contraires à la pudeur, à la bienséance » répandues dans l'œuvre et incompatibles avec le « goût des honnêtes gens » : « les traductions », précisent Boivin, « peuvent avoir un grand avantage sur l'original, soit en retranchant ces endroits, soit en les réformant[930] ». Le texte traduit se voit donc assigner un rôle positif de censure, par expurgation ou par édulcoration. Ce système est appliqué scrupuleusement par l'académicien, qui ne signale que très rarement en note les excisions du texte original des *Oiseaux* et pratiquement jamais ses euphémisations[931]. Il se retrouve chez Anne Dacier comme chez Louis Poinsinet de Sivry, dont la traduction intégrale s'inspire des procédés de ses deux prédécesseurs[932]. Dacier comme Poinsinet de Sivry s'accordent par exemple, à un siècle d'écart, pour effacer toute trace de la qualification injurieuse répétée et très largement accordée – des orateurs aux spectateurs – d'εὐρυπρωκτία qui clôt la scène du Juste et de l'Injuste. La qualification est d'abord appliquée, dans le texte grec, à l'adultère soumis au double supplice de l'épilation et du raifort (ῥαφανιδωθῇ), qui se retrouve, par force, εὐρύπρωκτος (« large derrière », ainsi que traduit Brottier). Elle reprend ensuite, par glissement sémantique, son sens traditionnel d'injure homosexuelle – redoublé par l'apostrophe finale[933] –, combinant au bout du compte la concrétude de l'image obscène à l'insulte morale. Dacier a recours à l'abstraction, recourant au champ lexical de l'« infamie » pour traduire l'adjectif εὐρύπρωκτος et lançant la série en remplaçant l'expression du châtiment par sa glose :

[928] Jean Boivin, « Préface sur les *Oiseaux* d'Aristophane », *in Œdipe*, tragédie de Sophocle et *Les Oiseaux*, comédie d'Aristophane, *op. cit.*, p. 204.
[929] *Ibid.*, p. 205.
[930] *Ibid.*, p. 206.
[931] L'expurgation des v. 65-68 est annoncée (p. 218), mais le fait est exceptionnel : la coupure des v. 1253-1256 (p. 333), l'édulcoration sévère des v. 705-707 (p. 278) passent inaperçues.
[932] Après son *Plutus* en vers (*op. cit.*), Poinsinet de Sivry donne une traduction (1784, *op. cit.*) alternant vers et prose selon une logique aléatoire : *Les Nuées* sont entièrement en vers mêlés, la corrélation avec l'alternance métrique chez Aristophane restant approximative, *Les Oiseaux* démarquent de très près Boivin. *Les Chevaliers* et *Les Grenouilles* sont en prose. La traduction, probablement très inspirée des traductions latines dont celle, très récente, de Brunck (1781), est beaucoup moins exacte que celle de Brottier – qui ne se prive pas de relever ses contresens.
[933] Ὦ κινούμενοι (v. 1101, dans la numérotation de Brunck).

LA JUSTICE

> Mais si en suivant tes belles maximes il est puni de la manière dont on punit ordinairement les adulteres, comment ton éloquence persuadera-t-elle qu'il n'est point couvert d'infamie[934] ?

Orateurs, Magistrats et Spectateurs se retrouvent ainsi qualifiés d'« infâmes[935] » sans qu'aucune note ne précise la nature de cette infamie. Poinsinet de Sivry, pour sa part, utilise une translittération – probablement à l'exemple de Brunck – qui rend le passage difficilement intelligible :

LE JUSTE

> Mais si malgré cette éloquence exquise,
> Usant de tous des droits, l'époux le raphanise ;
> Voilà ton beau client par-tout timpanisé[936].

La fin de la séquence, en octosyllabes calqués, à grands renforts de chevilles, sur les mètres brefs de l'hypotexte, s'éloigne davantage du texte grec, évitant ainsi la répétition d'une insulte qui n'a pas été formulée. La dimension obscène du texte, dans un cas comme dans l'autre, est totalement occultée[937].

La traduction de Brottier rompt avec cette occultation de façon d'autant plus perceptible que, selon le principe cumulatif de l'entreprise éditoriale du *Théâtre des Grecs*, elle se donne comme une *amélioration* des versions préexistantes[938]. *Les*

---

[934] Anne Dacier, *op. cit.*, p. 181. Aristophane, *Nuées*, 1085-1086 :

> τί δ' ἢν ῥαφανιδωθῇ πιθόμενός σοι τέφρᾳ τε τιλθῇ,
> ἕξει τινὰ γνώμην λέγειν τὸ μὴ εὐρύπρωκτος εἶναι ;

Hilaire Van Daele traduit (*Aristophane*, t. I, Paris, Les Belles-Lettres, 1923, p. 210) : « Mais quoi ? S'il se fait enfoncer un raifort dans le fondement pour t'avoir écouté, et épiler le derrière à la cendre chaude, aura-t-il quelque maxime à dire pour prouver qu'il n'est pas un 'large cul' » ?

[935] *Ibid.*, p. 182-183.

[936] Louis Poinsinet de Sivry, *Théâtre d'Aristophane*, *op. cit.*, t. I, p. 125-126. Brunck se sert du latin « raphanus » pour proposer une sorte de translittération : « Quid vero ? si raphanismum & vulsuram patiatur tibi morem gerens […] » Richard-François-Philippe Brunck, *Aristophanis comœdiae in latinum sermonem conversae*, 4 t. en un vol., Argentorati, Bauer & Treuttel, 1781, t. II, p. 78).

[937] La traduction non publiée du bénédictin Guy-Alexis Lobineau (1667-1727), dont le manuscrit est retrouvé en 1792 puis perdu, semble en revanche beaucoup plus proche du texte, de l'avis du moins de Chardon de La Rochette, qui en publie la préface avec quelques extraits tirés de *Lysistrata* (Guy-Alexis Lobineau, « L'ancienne comédie grecque ou le Théatre athénien d'Aristophane, avec des notes et une préface historique et critique, servant de commentaire général », *Magasin encyclopédique*, 2e année, t. 1, repris dans S. Chardon de La Rochette, *Mélanges de critique et de philologie*, 3 vol., t. III. Paris, d'Hautel, 1812, p. 178-260). Selon le *Journal des Sçavans*, l'académicien François Charpentier (1620-1702) est l'auteur d'une traduction manuscrite en prose de *Plutus*, des *Nuées* et des *Grenouilles* (« Éloge de M. Charpentier », *Journal des Sçavans*, t. XXXII, 31 juillet 1702, p. 507).

[938] *Le Théâtre des Grecs* que publie le père Brumoy en 1730 constitue une sorte de *digest* des textes conservés du théâtre tragique et comique athénien, mêlant résumés, extraits et commentaires. La nouvelle édition de 1763, due au Père Jean-François-Joseph Fleuriau – Brumoy étant mort en 1742 – en reprend le texte, mais ajoute une série de notes supplémentaires et distinguées de celles de Brumoy, concernant des additions ou corrections. En 1785, le nouveau *Théâtre des Grecs* commence à paraître, sous la direction éditoriale de Guillaume Dubois de Rochefort et de Gabriel de La Porte du Theil ; ceux-ci abandonnent l'entreprise dès le quatrième volume, et sont remplacés par Pierre Prévost et André-Charles Brottier. Les textes de présentation et les « *digests* » de Brumoy sont conservés, mais suivis de traductions intégrales

Oiseaux reprennent donc très explicitement le texte de Boivin, tout en restituant les passages coupés, en retraduisant les morceaux versifiés trop éloignés du grec ou les expressions trop édulcorées. Le texte des *Nuées* et du *Plutus* met largement à contribution celui d'Anne Dacier, les variantes portant sur des corrections[939]. Le passage est ainsi amendé dans son amorce, dont le sens littéral est restitué de façon très explicite :

LA JUSTICE

> Mais si en suivant tes belles maximes il est épilé et empalé, comment ton éloquence persuadera-t-elle qu'il n'a pas un large derrière[940] ?

L'incongruité de la traduction est justifiée par une note, qui présente l'explication du scholiaste sur le châtiment du raifort et ses conséquences : « de-là le nom de εὐρύπρωκτος, large derrière, était une vraie note d'infamie[941] ». La note précise l'extension de « l'emploi qu'Aristophane va faire de ce mot, en qualifiant les différens ordres de l'État ». Mais la suite de la traduction s'écarte presque aussitôt de la lettre du texte grec, pourtant présentée sans dissimulation dans la note, en reprenant la version très euphémisante de Dacier, « pour ne pas revenir trop souvent », précise une seconde note, « sur une expression qui n'est guère plus de mise en bonne compagnie, que l'objet qu'elle désigne[942] ». La correction de Brottier, ses explications, ses réticences et leurs justifications font apparaître, dans cet exemple-limite par la crudité de la traduction française comme par l'importance du paratexte, les tensions contradictoires entre une exigence nouvelle d'exactitude historique et lexicale, et l'usage normatif de la langue.

---

dues à différents auteurs, dont certains, en particulier le traducteur d'Aristophane, restent anonymes. L'édition comporte à nouveau des notes et des commentaires originaux. Elle connaît une dernière version augmentée, publiée entre 1820-1825 sous la direction de Raoul-Rochette, qui ajoute là encore quelques notes et commentaires, et la traduction d'un choix de fragments de tragiques et comiques grecs (Paris, Cussac, 16 vol.). Cette dernière version est rééditée en 1826 (Paris, Brissot-Thivars, 15 vol.). La première édition de la traduction d'Artaud, en 1830, reprend encore le titre de *Théâtre des Grecs*, et s'ouvre sur le « Discours sur la comédie grecque » de Brumoy.

L'attribution de la traduction d'Aristophane à Brottier est contredite par les éditions de 1820-1825 et 1826, qui donnent, dans leurs tables, le nom de l'helléniste et académicien Louis Dupuis [Dupuy] (traducteur de quatre tragédies de Sophocle publiées pour la première fois en 1761) comme traducteur de l'ensemble des pièces et auteur de tous les examens supplémentaires. Cette attribution, non reprise par les biographies de Dupuy, nous semble hautement improbable. L'attribution à Brottier, confirmée par les biographies, par la réédition de sa traduction, revue par Louis Humbert, en 1882 (Paris, Garnier, 2 vol.), est corroborée par la fréquence des références, dans le paratexte, aux travaux de son oncle Gabriel Brottier, qu'il contribua lui-même à achever. Une annotation manuscrite à l'exemplaire de la BNF de l'*Exposé de la conduite et des principes d'A. C. Brotier*, rédigé en vue du procès pour conspiration (1795) qui entraîna sa déportation à la Guyane et sa mort, fait de lui, par erreur, l'auteur d'une traduction de Plaute, indice supplémentaire en faveur de cette attribution.

[939] Celles-ci sont rarement indiquées, contrairement à ce qui se passe pour *Les Oiseaux*.

[940] [André-Charles Brottier], *Les Nuées*, *in Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, t. XIII, 1823, p. 95.

[941] *Ibid.*

[942] *Ibid.*

Avec la version intégrale du *Théâtre des Grecs* se met ainsi en place un paradigme qui fonctionnera jusqu'à la fin du XIXe siècle. La recherche d'une exactitude et d'une mise en contexte historique s'impose de plus en plus, en parallèle avec les avancées de la philologie et de l'établissement du texte. L'édition grecque de Kuster, en 1710, a amorcé une pratique de recours aux manuscrits, que continue l'édition strasbourgeoise de Richard Brunck en 1783, puis, dans les années 1820, celle de Boissonade[943]. La philologie anglaise, avec Dindorf, et allemande, avec Meineke et Bergk, contribue ensuite à une évolution continue des éditions d'Aristophane, tandis que se développent les commentaires[944]. Mais le principe d'exactitude, déjà limité, dans la pratique ordinaire de la traduction, par les normes stylistiques, se heurte à la barrière des codes éthique et linguistique dans les passages obscènes. La contradiction se résout dans l'utilisation du dispositif global du texte et de ses notes. La traduction française propose un texte admissible, édulcoré à des degrés variables, tandis que la note sert à indiquer, obliquement, le sens littéral. Cette explicitation du sens passe la plupart du temps par le recours à une traduction en langue tierce ; le recours au grec et au français, comme dans l'exemple précédent, est exceptionnel. Brottier, dont la traduction reste de manière générale très chaste, fait appel la plupart du temps à la traduction italienne publiée à la Renaissance par Bartolomio et Pietro Rositini de Prat'Alboino, qui traduit crûment et sans détour[945]. Mais, quand l'explicitation nécessite un développement plus ample que la simple traduction, Brottier recourt aussi parfois au latin, la plupart du temps en référence aux notes de l'édition de Brunck[946]. Au moment même où le latin, en tant que langue scientifique ou que langue de version, disparaît généralement des notes des traductions des tragiques[947], il émerge ainsi comme langue de substitution pour l'explicitation du mot à mot ou les commentaires érudits des passages obscènes, conformément au rôle de langue mystérieuse qu'il conserve et développe au XIXe siècle[948]. Initié par Brottier, cet usage se systématise avec Artaud, qui, comme le fera aussi Poyard, recourt presque systématiquement à la très littérale traduction latine de Brunck, plusieurs fois reproduite au XIXe siècle dans les éditions bilingues de Didot, et qui sert de texte intermédiaire de référence. Une lecture à double niveau se met donc en place, dont le contrat est exposé par Artaud dans un « avis » au lecteur qui analyse les difficultés inhérentes, dans le cas d'Aristophane, à un « système de traduction » reposant sur « l'obligation de la fidélité la plus scrupuleuse » :

---

[943] Richard-François-Philippe Brunck, *Aristophanis comœdiae*, *ex optimis exemplaribus emendatae*, 3 vol., Argentorati, J. G. Treuttel, 1783 ; Jean-François Boissonade, *Aristophanes*, 4 vol., Paris, Lefevre, 1826 (*Poetarum graecorum sylloge*, t. XXI-XXIV).

[944] Pour une mise au point synthétique sur les éditions et commentaires d'Aristophane jusqu'au début du XXe siècle, cf. Maurice Croiset, *op. cit.*, t. III, p. 546-548.

[945] *Le Comedie del facetissimo Aristofane*, tradutte di greco in lingua commune d'Italia, per Bartolomio e Pietro Rositini de Prat'Alboino, Venegia, V. Vaugris, 1545.

[946] Cf. par exemple les traductions de *La Paix*, t. XIII, 1822, p. 419 ; *Lysistrata*, t. XIV, 1822, p. 449-450.

[947] Suzanne Saïd et Christian Biet « L'enjeu des notes. Les traductions de l'*Antigone* de Sophocle au XVIIIe siècle », art. cit., p. 160.

[948] Cf. Françoise Waquet, *Le Latin ou L'Empire d'un signe*, Paris, Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 1998, chap. 9, « Le pouvoir de dire et de cacher », p. 273-302.

> Indépendamment d'un style admirable de richesse et de variété, indépendamment des obscurités qui résultent d'une foule d'allusions perdues pour nous, la licence audacieuse permise au théâtre d'Athènes présentait des obstacles presque insurmontables, dans une langue qui pousse aussi loin que la nôtre le respect des bienséances. Je me suis toujours tenu aussi près du texte que je l'ai pu ; et quand l'obscénité de l'original m'interdisait une exactitude littérale, j'ai fait mes efforts pour trouver des équivalents, tout en rejetant, dans une note au bas de la page, le mot à mot en latin ou en italien[949].

La traduction appelle ainsi une lecture à deux niveaux, dans laquelle le latin joue le rôle d'une *lingua franca* « bravant l'honnêteté[950] », selon le précepte célèbre de Boileau. Généralisée avec Artaud et Poyard, dont les traductions règnent des années 1830 à la fin du siècle, cette lecture quasi strabique est écartelée entre un sens manifeste et un sens honteux, susurré comme à confesse. Léon-Paul Fargue se souvient ainsi avec amusement de son maître Poyard, professeur au Lycée Henri IV, comme de « l'auteur d'une bonne traduction d'Aristophane, dans laquelle il traduisait bien gentiment les passages scabreux, déjà mis en latin, tels que : *Arrigis, impurissime*, de la façon suivante : *Hé, hé, j'en vois là de belles*[951] ! » L'accès au sens plein suppose donc une culture suffisante pour maîtriser le latin, culture dont le système scolaire exclut les femmes, réservant ainsi aux seuls hommes l'utilisation de la langue de Martial comme langue de censure[952]. La lecture et la compréhension intégrales d'Aristophane restent ainsi un avantage relié à l'appartenance à l'élite et à la domination masculine.

b) De l'édulcoration à la littéralité

Ainsi soumise à un double régime linguistique, la traduction d'Aristophane apparaît, alors que la pratique de la traduction cherche de plus en plus à combiner littéralité et poéticité, comme un exercice impossible. Leconte de Lisle, dont les traductions des tragiques, dans le dernier quart du siècle, bénéficient d'une diffusion remarquable, passe alors pour le pionnier et le représentant le plus notable de cette conception nouvelle du traduire[953]. Or les problèmes spécifiques du texte aristophanien paraissent incompatibles avec sa vision de l'autonomie poétique du texte traduit. Sollicité pour traduire le comique grec, il finit par renoncer au projet, « autant à cause des obscénités monstrueuses qui s'y trouvent que des jeux de mots impossibles à rendre en français,

---

[949] Nicolas-Louis-Marie Artaud, « Avis sur cette seconde édition », *in Comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, p. V. Le recours à l'italien, survivance de Brottier, est en fait très rare.

[950] Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant II, *op. cit.*, v. 175-178, p. 238 : « Le latin, dans les mots, brave l'honnêteté : / Mais le lecteur français veut être respecté ;/ Du moindre sens impur la liberté l'outrage, / Si la pudeur des mots n'en adoucit l'image. »

[951] Frédéric Lefèvre, *Un heure avec…* , cinquième série, Paris, Gallimard, NRF, 1929, p. 267. Le passage cité est le v. 991 de *Lysistrata* (ἀλλ᾽ ἔστυκας, ὦ μιαρώτατε, « Mais tu es en érection, mauvais sujet » trad. Van Daele, *op. cit.*, t. III, p. 163). Poyard (p. 335) traduit en fait « Ah ! Ah, drôle, j'en vois de belles » ; la note porte la traduction de Brunck (« *Sed arrigis, impurissime* »).

[952] Cf. Françoise Waquet, *op. cit.*, chapitre 9.

[953] Pour une mise au point récente sur la réception des traductions de Leconte de Lisle et les limites de son apport, cf. Sylvie Humbert-Mougin, thèse citée, p. 51-69.

même par un à peu près[954] ». Les questions de référence et d'allusions que notait Artaud cèdent donc le pas à des problèmes plus purement lexicaux, du mot propre au mot pour rire, en quelque sorte. Le refus de Leconte de Lisle s'apparente ainsi à au constat de l'impossibilité d'une traduction non expurgée qui retrouverait, non seulement le sens, mais l'effet du texte original. Or, peu de temps après avoir officialisé sa décision, le poète découvre la traduction d'Eugène Talbot, professeur de rhétorique déjà traducteur de Sophocle, l'adopte et propose à son auteur d'en mettre en vers les chœurs, afin de compléter la collection du théâtre grec éditée chez Lemerre[955]. Resté lettre morte à cause de l'état de santé de l'auteur des *Poèmes antiques*[956], ce projet de collaboration signale une inflexion, en cette fin de siècle, dans la pratique de la traduction d'Aristophane. Le texte de Talbot, s'il reprend les marques les plus voyantes du système de Leconte de Lisle, marque aussi un reflux de la censure ; il s'inscrit dans une génération intermédiaire entre les traductions pudibondes du siècle écoulé et les versions plus littérales du XXe siècle.

Aux traductions de Leconte de Lisle, celle de Talbot emprunte plusieurs caractéristiques très visibles. L'une des principales est l'absence de notes, et la quasi-absence de paratexte, à l'exception des très courts textes introductifs qui précèdent chaque pièce. Les référents grecs ne sont pas pour autant transposés : comme Leconte de Lisle, Talbot pratique la traduction « archéologique », adoptant des graphies grécisantes pour les noms propres et les titres d'œuvres, et refusant de traduire certains termes propres à la civilisation grecque. Dikaeopolis va par exemple « fêter les Dionysia[957] », Lamakhos agite « sa Gorgôn[958] », les femmes s'emparent de l'« Akropolis[959] ». Ces singularités à part, la version de Talbot se rapproche par bien des aspects de celle de Charles Zévort, dont elle est à peu près contemporaine[960]. Abandonnant la plupart du temps les notes en latin, qu'il remplace parfois par le texte grec lui-même, Zévort, comme Talbot, n'écarte plus les signifiés obscènes, et en particulier sexuels, du texte français, choisissant l'atténuation de préférence à la périphrase masquante qui régnait dans les traductions antérieures. L'annonce du projet de grève des femmes, dans *Lysistrata*, permet de mesurer cette évolution des pratiques de censure. L'héroïne y décrit l'étendue de la déréliction des femmes depuis que leurs maris sont à la guerre, et propose le remède de l'abstention sexuelle pour forcer les hommes à faire la paix ; les femmes résistent d'abord à ce projet en manifestant leur

[954] « Aspirants à l'immortalité », *Le Figaro*, 10 février 1886.
[955] Sully Prudhomme, « Avant-Propos », *in* Eugène Talbot, *Aristophane*, traduction nouvelle, 2 vol., Paris, Lemerre, 1897, t. I, p. II.
[956] *Ibid.* Sully Prudhomme cite la lettre de mars 1891 où Leconte de Lisle, malade, annonce à Talbot l'impossibilité où il est de mettre à exécution le projet.
[957] Eugène Talbot, *Aristophane*, *op. cit.*, t. I, p. 15 (Aristophane, *Acharniens*, v. 202).
[958] *Ibid.*, p. 53 (*ibid*, v. 964).
[959] *Ibid.*, t. II, p. 125 (Aristophane, *Lysistrata*, v. 263.
[960] Les deux traductions sont publiées de manière posthume. Zévort commence la sienne à la fin des années 1860, Talbot l'a achevée en 1891.

attachement à la chose, avant de suivre Lysistrata. Le texte grec comporte des références très concrètes et très crues, aux substituts phalliques (ὄλισβον) qui font défaut depuis la défection des alliés milésiens, comme à l'organe (τοῦ πέους) dont il s'agit de se priver[961].

De Brottier à Poyard, le passage fait l'objet d'une édulcoration radicale, allant jusqu'à la réticence. Raoul-Rochette refuse, en note, d'expliciter, même en latin, la glose très euphémisante de Brottier évoquant, sans note, la « chose qui pût […] tenir lieu de quelque consolation[962] » aux femmes. Artaud et Poyard reprennent la solution abstraite et fonctionnelle de Brottier : Lysistrata n'a pas vu « le moindre instrument propre à adoucir [leurs] regrets[963] » ou n'a « rien vu qui consolât [leur] veuvage[964] ». Mais une note, cette fois, donne la traduction de Brunck et une explication érudite de la plaisanterie sur les Milésiennes. Par comparaison, Zévort comme Talbot proposent une version beaucoup plus concrète, où l'atténuation ne concerne plus que la traduction du mot ὄλισβος. « Depuis que les Milésiens nous ont trahis », commence la Lysistrata de Zévort, « je n'ai pas même aperçu un de ces joujoux de cuir, longs de huit doigts qui nous consolent de l'absence[965] » ; celle de Talbot, plus littérale encore, n'a pour sa part « plus vu d'engin de huit doigts, dont le cuir [leur] vînt en aide[966] ». Quant à l'invitation à l'abstinence, elle fait elle aussi l'objet d'une réduction du niveau d'euphémisation, sans aller, là non plus, jusqu'à la traduction exacte du terme sexuel. Brottier et Artaud avaient recours à une périphrase vague, sans laisser entendre par une note la présence d'un terme autrement concret dans le texte grec :

> Il faut donc nous priver de tout ce qu'ils voudraient nous donner[967].
>
> Il faut donc nous abstenir des hommes[968].

---

961 ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ
ἀλλ᾽ οὐδὲ μοιχοῦ καταλέλειπται φεψάλυξ.
ἐξ οὗ γὰρ ἡμᾶς προὔδοσαν Μιλήσιοι,
οὐκ εἶδον οὐδ᾽ ὄλισβον ὀκτωδάκτυλον,
ὃς ἦν ἄν ἡμῖν σκυτίνη ᾽πικουρία.
᾽εθέλοιτ᾽ ἄν οὖν, εἰ μηχανὴν εὕροιμ᾽᾽εγώ,
μετ᾽᾽εμοῦ καταλῦσαι τὸν πόλεμον;
[…]
ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους. *Lysistrata*, v. 107-112 ; 124.
Traduction Van Daele, *op. cit.*, t. III, p. 124 (les astérisques signalent une note) : « Et des galants, il n'en reste pas non plus, pas l'ombre* d'un. Car depuis que nous avons été trahis par les Milésiens, je n'ai pas vu un olisbos* long de huit doigts qui eût pu nous soulager avec son cuir. Consentiriez-vous donc, si je trouvais un expédient, à vous unir à moi pour mettre fin à la guerre ? […] »
– Il faut vous [*sic* pour « nous »] abstenir de leur membre. »

962 [André-Charles Brottier], *Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, t. XIV, 1823, p. 384.

963 Nicolas-Louis-Marie Artaud, *op. cit.*, p. 525.

964 Constant Poyard, *op. cit.*, p. 309.

965 Charles Zévort, *op. cit.*, p. 305.

966 Eugène Talbot, *op. cit.*, p. 115.

967 [André-Charles Brottier], *op. cit.*, p. 385.

968 Nicolas-Louis-Marie Artaud, *op. cit*, p. 523.

Poyard, plus audacieux, propose l'abstention « des plaisirs conjugaux », et laisse à Brunck le soin d'expliciter : « *Abstinendum est a pene*[969]. » Zévort et Talbot recourent, pour leur part, à des expressions à double entente. Zévort opte pour un euphémisme à double sens sexuel : « Il faut nous abstenir… de la chose[970] ». Quant à Talbot, il choisit un jeu de mots : « Donc, il faut nous abstenir de la cohabitation[971]… ». Dans les deux traductions, les référents corporels intimes cessent donc d'être relégués dans les notes infrapaginales, et accèdent à une nomination, certes implicite et encore euphémisée, mais effective.

Cette évolution annonce les traductions du XXe siècle, qui feront accéder les obscénités du texte aristophanien à une existence explicite dans le texte même, et mettront fin à l'emploi des notes comme moyen de révélation des significations censurées. Les deux traductions intégrales d'entre-deux guerres – en exceptant celle de l'helléniste belge Alphonse Willems – recourent, au niveau lexical, à une littéralité purement dénotative, proche du vocabulaire médical. Hilaire Van Daele, à qui est due la version française du texte établi par Victor Coulon et publié dans la collection bilingue des Universités de France de 1923 à 1930, traduit ainsi πέος par « membre[972] ». Marc-Jean Alfonsi, dont la traduction paraît au début des années 1930, opte pour « verge[973] ». Distinctes par leur disposition typographique – la version de Van Daele, conformément aux principes de mise en évidence des modes d'énonciation adoptés par Paul Mazon pour ses traductions d'Eschyle puis des tragiques[974], marque une différence entre le texte parlé et les chœurs, et signale le mode « mélodramatique » –, les deux versions françaises ont une approche assez semblable de la traduction, attachée à l'explicitation du signifié bien plus qu'à l'effet textuel. À côté de ces traductions de type universitaire, sous l'influence des versions scéniques qui commencent à se développer, apparaissent aussi des traductions partielles plus ludiques, comme celles de Guitard[975] ou de Louis Martin-Chauffier[976], qui recourent au registre familier et à l'argot. Les deux versions intégrales d'après 1945, celles de Maurice Rat et surtout de Victor-Henri Debidour, généraliseront cet emploi de l'argot et des expressions populaires, en particulier dans la traduction des obscénités[977]. Le projet de Lysistrata, en 1948, est de « priver » les

[969] Constant Poyard, *op. cit.*, p. 309 et note.
[970] Charles Zévort, *op. cit.*, p. 306. Une note ajoute : « Le texte dit crûment : τοῦ πέους ».
[971] Eugène Talbot, *op. cit.*, p. 116.
[972] Hilaire Van Daele, *loc. cit.*
[973] Marc-Jean Alfonsi, *Théâtre d'Aristophane*, traduction nouvelle avec notice et notes, Paris, Garnier frères, 2 vol., 1932-1933, t. II, 1933, p. 95.
[974] Cf. Sylvie Humbert-Mougin, thèse citée, p. 30-37.
[975] Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, comédie lyrique. Avant-propos et traduction française par Eugène-Humbert Guitard, aquarelles et dessins à la plume de Paul Gervais, Paris, Occitania, 1929.
[976] Louis Martin-Chauffier, *Aristophane*, *La Paix*, traduction nouvelle, gravures au burin par J. E. Laboureur, Paris, Les Bibliophiles du Palais, 1930.
[977] Maurice Rat publie en 1948 une traduction intégrale illustrée par Charles Clément (Aristophane, *Théâtre complet*, Paris, Union Latine d'Éditions, 4 vol). Victor-Henri Debidour publie d'abord, en 1961, *Les Cavaliers* et *La Paix* (Paris, Club du meilleur livre), puis, en 1965, le *Théâtre complet* (Paris, Le Livre de poche, 2 vol.).

femmes de « bistoune[978] » ; en 1965, version pied-noir du jeu de mots que proposait Talbot, elles devront « renoncer au zob[979] ». L'argot, sous sa forme pittoresque, apparaît ainsi, bien loin des réticences et des édulcorations du XIXe siècle, comme la dernière manifestation, très affaiblie, de l'euphémisation.

[978] Maurice Rat, *op. cit.*, p. 152.
[979] Victor-Henri Debidour, *op. cit.*, cité d'après l'édition Paris, Gallimard, « Folio », 1987, t. II, p. 140.

CONCLUSION

De la période classique à la fin du XIXe siècle, la place et le statut de l'œuvre d'Aristophane dans le canon littéraire évoluent radicalement. Généralement peu connu au XVIIe siècle, à la notable exception de Racine et des hellénistes de Port-Royal, l'auteur ne figure dans le discours critique qu'à titre d'Ancien, à une époque où Ménandre, et surtout Térence font figure de modèle originel pour la comédie. Les traductions d'Anne Dacier, du père Brumoy de Boivin, le scandale des *Philosophes*, qui remet l'auteur antique sous les feux de l'actualité, les premières traductions intégrales accroissent progressivement sa notoriété, sinon son appréciation. La fortune et la diffusion d'Aristophane augmentent considérablement au XIXe siècle : auteur traduit, auteur classique, le comique athénien acquiert une place de premier ordre dans un panthéon littéraire antique lui-même survalorisé, disputant à quelques phares le titre de « *grand Grec*[980] ». Cette canonisation rencontre cependant deux limites, liées à la perception de l'hétérogénéité culturelle et formelle de la comédie ancienne. Les premières tiennent à une censure morale qui soumet, du lycée à la famille, du professeur au traducteur, le contact du texte au filtre de l'expurgation ou de l'euphémisation ; il faudra attendre le XXe siècle pour avoir accès, en français, à une version littérale de l'œuvre. La seconde limite concerne la persistance d'une réception non dramatique ou para-dramatique de la comédie aristophanienne, non assimilable au modèle aristotélicien qui conserve l'hégémonie dans la poétique théâtrale française. Le changement de paradigme générique, de la satire en action au pamphlet caricatural dialogué, n'influe guère sur ce point, et si la revue, à partir des années 1840, permet, comme on le verra une analogie avec un genre spectaculaire, il faut là encore attendre le siècle suivant pour que le modèle alors revalorisé de la farce populaire donne à l'œuvre un véritable ancrage théâtral[981].

Si elle se construit toujours à partir de modèles non dramatiques, la réception esthétique de l'œuvre connaît une évolution considérable. L'accession d'Aristophane au canon littéraire trouve dans les modifications des goûts et des horizons d'attente des causes nombreuses. La valorisation du mélange des genres, le renouvellement de l'histoire et le relativisme critique, l'émergence d'une nouvelle « fonction du poète » en constituent quelques-unes. Au niveau structurel, cette réhabilitation passe par une

[980] Emmanuel des Essarts, *Les Voyages de l'esprit*, Paris, Maillet, 1869, p. 208.
[981] L'analogie entre la revue et le théâtre d'Aristophane est présentée dans le chapitre IV ; le paradigme farcesque à la fin du chapitre V.

modification profonde des cadres de précompréhension après la Révolution, modification qui entraîne un élargissement considérable du spectre d'interprétation. Le paradigme de la satire personnelle, qui définissait l'activité du scripteur par rapport aux modèles de la censure ou de la vindicte, condamnait l'œuvre à relever de la contingence historique, sans pour autant lui conférer l'autorité morale de l'Histoire ; le rejet du burlesque comme catégorie poétique achevait de sceller l'extraterritorialité de la comédie aristophanienne. Le changement de paradigme survenu au XIXe siècle réduit considérablement cette aberration générique. Le modèle du pamphlet opère la fusion entre les aspects satiriques et l'*ethos* oratoire, conférant à l'écriture aristophanienne, qualifiée désormais de « parole », une légitimité analogue à celle du journalisme. Les personnalités, l'inscription dans l'actualité prennent sens à l'intérieur d'une pratique pamphlétaire et journalistique reconnue, dont la caricature propose un pendant visuel qui permet de rendre compte de la poétique fantastique et grotesque de l'œuvre. La précompréhension générique de la comédie aristophanienne repose ainsi sur un paradigme complexe et intermédial. Du point de vue idéologique et référentiel, la lecture d'Aristophane profite largement du bouleversement de l'horizon social consécutif à la Révolution, qui rapproche les vicissitudes de la vie démocratique athénienne et l'expérience historique et politique contemporaine. La canonisation du poète grec au XIXe siècle peut ainsi s'appréhender, suivant la terminologie de Jauss, comme une fusion productive des horizons d'attente esthétiques et sociaux. Or cette fusion va engendrer une double série de concrétisations.

DEUXIÈME PARTIE

ENTRE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE : CONCRÉTISATIONS ANALOGIQUES D'ARISTOPHANE AUX XIXe ET XXe SIÈCLES

INTRODUCTION

Début janvier 1893, Jules Lemaitre inaugurait son feuilleton du *Journal des Débats*, consacré à la mise en scène de l'adaptation par Maurice Donnay de *Lysistrata*, par la mise au point suivante :

> Aujourd'hui encore, à chaque comédie satirique, ou même à chaque revue de fin d'année qu'on nous donne, il se trouve des gens pour regretter Aristophane, les uns sérieusement, les autres pour rire et par allusion à un « cliché » déjà vieux. Aristophane est resté un grand nom ; et c'est justice, puisqu'il est un excellent poète. Mais, autant que je puis en juger, il ne fut ni un très bon homme, ni un très grand esprit.
> Ses comédies sont des pamphlets violemment antidémocratiques… Il est aristocrate et conservateur, avec entêtement, avec aveuglement, avec la plus étrange fureur d'injustice et de haine. Presque tous ceux de ses aînés ou de ses contemporains que nous aimons le plus ont été l'objet de ses venimeuses et inintelligentes attaques. Quand je songe que ses têtes de Turc s'appelaient Périclès, Anaxagore, Socrate, Euripide, je me dis que c'est mauvais signe pour cet insulteur. […] L'étincelant Aristophane a la plus dure, la plus étroite caboche de réactionnaire à outrance. Tout ce qui est nouveau lui est ennemi et suspect[1].

Une telle présentation, au début de la carrière d'une pièce qui marque, par son durable succès, l'entrée d'Aristophane dans le répertoire scénique[2], n'a rien d'anodin. Elle témoigne en effet d'une double forme de présence du comique grec dans un siècle où, à l'exception de quelques tentatives sporadiques, la scène, longtemps peu versée dans la représentation des auteurs antiques, ignore la comédie ancienne mais où, inversement, la référence à Aristophane est fréquente et opératoire. Le texte de Lemaitre fait en effet surgir, à côté de l'appréciation esthétique canonique du poète, deux autres types de concrétisations. La première, dénoncée comme un cliché, atteste la présence, dans le discours critique entendu au sens large, d'une référence presque automatique à Aristophane pour qualifier certaines formes théâtrales, occupant des positions diverses dans la hiérarchie des genres. Alors qu'il semble prendre ses distances par rapport à cette analogie, Lemaitre se livre lui-même, sous couvert de mise au point idéologique, à une autre forme de recontextualisation, en soumettant les prétendues opinions politiques, morales et artistiques du comique grec, défini, selon le paradigme en vigueur, comme un pamphlétaire, à une critique véhémente fondée sur des catégories politiques contemporaines, qui rappelle les anathèmes lancés, après *Les Philosophes*, contre l'auteur des *Nuées*. Dans les deux cas l'appréciation d'Aristophane semble indissociable d'une réactualisation, formelle ou politique : qu'on regrette sa manière ou

---

[1] Jules Lemaitre, « Aristophane », *Impressions de théâtre*, 7e série, *op. cit.*, p. 1-2. Il s'agit du feuilleton du 3 janvier 1893.
[2] Cf. *infra*, chapitre VI.

qu'on s'insurge contre ses idées, la réception de l'œuvre – ou de la figure – aristophanienne s'opère sur le mode de la recontextualisation.

À première vue accessoires par rapport à la lecture du corpus aristophanien proprement dit, ces deux types de concrétisations sont en réalité déterminants dans la réception de l'œuvre, dont ils perpétuent, de façon dérivée, l'actualité. Le premier d'entre eux, évoqué directement par Jules Lemaitre, relève au premier abord de la réactivation générique, au sens que Gérard Genette donne à l'expression[3]. L'assimilation entre la comédie aristophanienne et certains types de productions théâtrales contemporaines constitue en effet à la fin du XIXe siècle, comme le remarque Lemaitre, un véritable cliché. À l'occasion de l'adaptation des *Oiseaux* montée par Lugné-Poe en 1911, le critique d'*Excelsior*, Joseph Galtier, le reprend encore presque mot à mot, félicitant l'« heureux Aristophane » d'être l'auteur ancien le plus joué à Paris : « chaque fois », précise-t-il, « qu'un de nos écrivains modernes nous présente un ouvrage satirique, on lui donne pour collaborateur Aristophane ». Et il ajoute : « les revues surtout sont, paraît-il, la spécialité du poète comique athénien[4] ». Galtier confirme ainsi la prégnance d'une analogie, voire d'une relation de dérivation entre la comédie d'Aristophane et certains genres contemporains. Qu'elle repose, comme le suggère Jules Lemaitre, sur une réflexion sérieuse ou sur une référence ludique, la comparaison recoupe aussi une hiérarchie des genres, selon qu'elle porte sur une sous-classe de la comédie, susceptible de prétentions littéraires, ou sur le sous-genre de la revue de fin d'année, de statut tout à fait mineur et assez peu représenté dans les histoires du théâtre récentes[5]. Mais, quelle que soit la disparate des genres envisagés, ils n'en constituent pas moins, aux yeux des contemporains, des formes qualifiées d'aristophanesques. « Vaudeville aristophanique », « pièce » ou « comédie aristophanesque », ces locutions se retrouvent souvent dans la presse, y compris sous des plumes aussi respectables que celles d'un Gautier, d'un Vapereau, d'un Saint-Victor, d'un Banville ou d'un Faguet. De *La Foire aux idées* (1849) à *La Revue du Vaudeville* (1923), du *Fils de Giboyer* d'Émile Augier (1862) à *La Vie publique* d'Émile Fabre (1901), du *Rabagas* de Sardou (1872) au *Roi* de Flers et Caillavet (1908), se dessinent ainsi les contours d'une catégorie mi-générique, mi-spectaculaire, parfois thématique, celle d'un « théâtre aristophanesque[6] » dont l'existence dans la conscience architextuelle collective peut s'attester sur près de trois quarts de siècle, et qui perdure

---

[3] La réactivation générique est définie comme la tentative de « ressusciter un genre depuis longtemps endormi ou déserté » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 288).

[4] Joseph Galtier, « Théâtres. Théâtre de l'Œuvre.[…] *Les Oiseaux*, fantaisie en deux actes, d'après Aristophane, par M. Fernand Nozière », *Excelsior*, 7 mai 1911.

[5] Gérard Gengembre (*Le Théâtre français au siècle, 1789-1900*, Paris, Armand Colin, « U », 1999, p. 153), lui consacre un petit paragraphe ; la troisième édition du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin (Paris, Larousse-Bordas, 1998) comporte une sous-entrée spécifique pour la France, due à Paul Aron, dans l'article « revue » (s.v.).

[6] René Fleury, « Un théâtre aristophanesque », *Revue d'art dramatique,* t. 23, 1er septembre 1891, p. 299-303.

encore, avec les revues de Rip et de Dorin[7], jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Or, si elle informe en retour la lecture même du dramaturge antique, dont les pièces font souvent l'objet d'une analogie avec la revue, cette catégorie pseudo-générique a un statut particulièrement ambigu. La piste de l'intertextualité s'avère généralement totalement inopérante pour en rendre compte ; celle d'une imitation formelle de la structure de comédie ancienne, contrairement à ce qui se passe outre-Rhin, n'est guère plus fructueuse. L'« aristophanisme[8] » paraît venir se greffer, comme une modalité satirique ou spectaculaire spécifique, sur des formes aussi enracinées que le vaudeville ou la « pièce bien faite » voire la pièce à thèse. Il ne relève donc en rien d'une classification généalogique, mais bien plutôt d'une classification analogique[9]. Cette analogie, selon nous, passe par la médiation du paradigme esthétique sur lequel s'appuie la réception d'Aristophane, paradigme dont les formes aristophanesques paraissent actualiser tout ou partie des traits pertinents. Pièces aristophanesques, vaudevilles aristophanesques, revues tiendraient ainsi leur qualification de la présence, selon des modalités qu'il s'agit d'interroger, d'une dimension satirique, pamphlétaire ou journalistique, de la mise en œuvre de personnalités, d'une esthétique caricaturale.

Cette actualisation, dans l'aspect politique qu'elle revêt bien souvent, s'inscrit dans un jeu analogique plus large, qui concerne l'interprétation idéologique d'Aristophane, deuxième type de concrétisations que la citation de Jules Lemaitre invitait à considérer. Induite, comme on l'a établi, par l'interprétation pamphlétaire de la comédie ancienne, l'identification des positions politiques d'Aristophane prend, à partir de 1830, une place de plus en plus importante dans la lecture de son œuvre, au point de susciter des études spécifiques. Comme c'était déjà le cas à propos des *Philosophes* ou chez Camille Desmoulins, l'interprétation idéologique est souvent liée à une lecture assimilatrice et à une réappropriation de la figure et du discours aristophanien. Le XIXe siècle et une large moitié du XXe siècle ne cessent de pointer l'actualité des thèmes politiques et sociaux de l'auteur athénien ; mais leur interprétation est elle-même conditionnée par le jeu et l'opposition des idéologies dominantes. Centré, avant la Première Guerre mondiale, sur la question du socialisme puis de la démocratie, l'axe thématique majeur se déporte ensuite vers celle de la paix. Ces variations successives, loin de relever du simple constat, sont au cœur d'enjeux idéologiques eux-mêmes déterminés, d'un point de vue historiographique, par l'importance du modèle athénien dans la constitution symbolique de l'identité politique républicaine. En relation directe et critique avec l'actualité politique de leur temps, les comédies d'Aristophane s'intègrent ainsi au dispositif de légitimation ou de délégitimation que représente bien souvent, de l'*Histoire grecque* de

[7] George-Gabriel Thenon, dit Rip, et René Dorin furent les deux revuistes et chansonniers les plus célèbres de la première moitié du XXe siècle.
[8] Le terme est employé par Théophile Gautier (*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit.*, t. VI, 1859, p. 97).
[9] Sur cette distinction, cf. Jean-Marie Shaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, *op. cit.*, p. 173.

Duruy aux *Démocraties antiques* d'Alfred Croiset[10], la référence à la démocratie athénienne. Le repérage des concrétisations idéologiques et politiques du comique athénien, qui couvrent, sur un peu plus d'un siècle, tout l'éventail des positions politiques et donnent lieu à des polémiques souvent enflammées, constitue ainsi un élément central de l'étude de sa réception, débordant largement les aspects simplement thématiques.

C'est ce jeu de concrétisations analogiques, en tant qu'actualisations des cadres de réception déterminées au chapitre précédent, dont il s'agit maintenant d'étudier le développement tout au long du XIXe siècle et les prolongements au siècle suivant. L'étude s'attachera dans un premier temps à définir et à délimiter la catégorie « aristophanesque » telle qu'elle s'établit à partir des années 1840, afin de mettre en lumière les modes de dérivation générique à l'œuvre dans leur constitution et dans leur réception. Après avoir tenté un panorama typologique des formes et des procédés aristophanesques à dominantes politique et personnelle, de la comédie aux « vaudevilles aristophanesques » de la Seconde République (chapitre III), on s'arrêtera sur le sous-genre vaudevillesque de la revue de fin d'année, qui, pendant près d'un siècle, assure la présence dans le champ théâtral d'une forme très souvent définie par analogie avec la comédie d'Aristophane, et qui se fonde très largement sur une esthétique satirique intermédiale (chapitre IV). On abordera enfin (chapitre V) la question de la réception idéologique d'Aristophane, en tentant d'articuler l'étude de son évolution à la mise en valeur de la dimension de recontextualisation, y compris polémique, qu'elle met presque systématiquement en jeu.

[10] Alfred Croiset, *Les Démocraties antiques*, Paris, Flammarion, 1909.

CHAPITRE III

FORMES ET PROCÉDÉS ARISTOPHANESQUES AU XIXe SIÈCLE

Dans la présentation d'Aristophane qu'il propose en introduction à une édition d'extraits destinée à un large public, en 1908, le journaliste Pierre Sales propose une distinction paradoxale. Réinterprétant une précision donnée dans un texte alexandrin, selon laquelle le protagoniste de ses pièces variait selon qu'elles étaient d'ordre politique ou s'attaquaient à des cibles privées[1], Sales identifie deux groupes de pièces : à côté des « spectacles d'ordre philosophique, général », dont la réalisation était confiée à l'acteur Callistrate, il distingue « les pièces plus particulièrement dites aristophanesques[2] », mises en scène par Philonide. Évidemment très déformé par rapport à celui du texte antique, ce distinguo confirme de manière éclatante l'existence d'une catégorie dérivée d'Aristophane ; mais il entérine, par la même occasion, la non-coïncidence entre cette catégorie et le corpus de l'œuvre aristophanienne. Autrement dit, il semble clair que le modèle générique allégué par Sales provient d'une sélection de traits spécifiques propres à l'œuvre. Les critères que le journaliste met lui-même en évidence ne font, en réalité, que reprendre ceux qu'énonçait déjà Marmontel : les pièces aristophanesques d'Aristophane étaient « celles qui raillaient l'État ou les particuliers[3] ». Seraient aristophanesques une thématique (la critique du pouvoir) et un mode référentiel (les personnalités) : simple reformulation de l'assimilation entre la comédie aristophanienne et les domaines de la satire politique et personnelle. Tout se passe donc comme si le genre aristophanesque se définissait par une sorte d'hypostase des traits constitutifs du paradigme esthétique élaboré par la réception du comique grec. Et cette hypostase, comme en témoigne la distinction de Sales, semble exister indépendamment de son origine : l'adjectif paraît posséder une parfaite autonomie par rapport à son référent initial, comme s'il était évident que la catégorie des « pièces aristophanesques », non homogène à l'œuvre d'Aristophane, existait en quelque sorte en dehors d'elle et n'avait plus besoin, en 1908, d'être définie à partir d'elle.

---

[1] Περὶ κωμῳδίας, *in* Fr. Dübner, *Scholia in Aristophanem*, *op. cit.*, « Prolegomena de comœdia », III, p. XXV, 49-52. La distinction est relayée par Charles Magnin (« De la mise en scène chez les anciens », 2e livraison, art. cit., p. 265-266).

[2] Pierre Sales, « Étude sur Aristophane (sa vie et ses œuvres) », *in* Aristophane, *Théâtre complet. Les Nuées - Les Guêpes - Lysistrata - Les Harangueuses*, Études, avec citations, sur *les Acharniens, les Chevaliers, la Paix, les Oiseaux, les Fêtes de Cérès, les Grenouilles et Plutus*, Paris, Librairie moderne Maurice Bauche, « Édition illustrée des chefs-d'œuvres de la littérature », 1908, p. VIII.

[3] *Ibid.* Cette définition annule, comme on le voit, la distinction proposée par la source grecque.

De fait, depuis la fin des années 1830, la « résurrection du genre aristophanique[4] », déjà annoncée en 1834 par *Le Constitutionnel*, espérée un moment par un Jules Janin qui voit dans « la comédie politique », « plus qu'un droit », « un devoir[5] », se manifeste de manière plus ou moins régulière, à l'occasion de telle ou telle pièce politique ou de telle ou telle personnalité scénique, faisant émerger, dans le discours critique, un *index* de type générique prenant la forme d'un dérivé lexical qui se figera dans l'adjectif « aristophanesque ». Essentiellement présents dans le contexte littéraire et dans la réception des spectacles concernés, parfois aussi dans l'appareil paratextuel[6], ces *index* interviennent la plupart du temps dans le paratexte critique, situant la catégorie aristophanesque à l'intérieur d'une généricité liée à la réception[7]. Elle n'en recouvre pas moins un certain nombre de traits constitutifs qui invitent à envisager l'ensemble des formes aristophanesques comme une classe fonctionnant sur une relation hypertextuelle, certes dénuée de relation généalogique directe avec l'hypotexte aristophanien, mais effective. Or, ces traits ou marqueurs – c'est l'hypothèse qu'il s'agit ici d'éprouver – présentent une analogie manifeste avec ceux qui constituent le paradigme de réception de l'auteur grec établi dans les chapitres précédents.

À côté de motifs ou de procédés qui relèvent de l'« aristophanisme » – comme une allusion personnelle ou un maquillage à la ressemblance d'une figure connue – deux groupes de spectacles signalés comme aristophanesques, au sens où l'entend Pierre Sales, peuvent se distinguer. Le plus problématique – et la plus tardif – appartient à la comédie proprement dite et rassemble un certain nombre de pièces dont le dénominateur commun est la présence d'une critique politique. Intermittente, de même que les procédés aristophanesques comme les personnalités et le grimage caricatural, cette forme ne recouvre qu'en partie le paradigme générique aristophanesque. Celui-ci trouve en revanche une extension bien plus large dans les vaudevilles politiques de 1848-1850, qui mettent en œuvre une esthétique littéralement caricaturale appuyée sur une analogie avec le journal.

[4] V. B., « Littérature dramatique. De la résurrection du genre aristophanique », *Le Constitutionnel*, 9 juin 1834.
[5] Jules Janin, « Aristophanes », *art. cit.*, p. 86.
[6] Cette définition paratextuelle est, selon Jean-Marie Schaeffer (*op. cit.*, p. 174) le propre de l'*index* générique par opposition aux « traits » et aux « marqueurs » génériques, intratextuels, dont la fonction est proprement structurelle : « la fonction des *index* est métatextuelle et leur statut est ostentatoire, puisqu'ils visent à canaliser le travail de lecture, permettant au lecteur de situer le texte par rapport à son horizon d'attente générique ».
[7] Équivalente, dans le domaine de la relation théâtrale, à ce que J.-M. Schaeffer appelle la « généricité lectoriale », par opposition à la généricité auctoriale (*op. cit.*, p. 147-154).

A. DU GENRE AU MOTIF ARISTOPHANESQUE : POLITIQUE, SATIRE ET CHARGE

Si *Robert Macaire* apparaît comme un prototype – les créations de Frédérick Lemaître se haussant pour certains grands témoins « à la hauteur d'Aristophane[8] » – c'est du Second Empire que date ce qu'on peut appeler la « grande forme » aristophanesque, qualifiée tantôt de « pièce », tantôt de « comédie ». Peu représentée en termes quantitatifs, cette sous-classe générique, identifiée généralement par réception, recoupe concrètement le genre polémique de la comédie politique. Outre sa thématique, sa spécificité dans le champ de la comédie de mœurs du XIXe siècle tient à la présence d'un réalisme satirique qui correspond par certains traits au paradigme aristophanesque, en particulier du point de vue référentiel. Elle trouve en effet son véritable ancrage générique dans la pratique des personnalités, qui constitue le motif aristophanesque le plus couramment repéré par la critique théâtrale. En dehors même de la comédie politique, les personnalités prennent en effet souvent la forme spectaculaire d'un grimage caricatural, au moyen duquel l'acteur reproduit le « masque » d'une cible ou d'une clé référentielle. Répandu, de manière sporadique, sur toutes les scènes et dans presque tous les genres, ce motif aux enjeux mimétiques paradoxaux apparaît comme une transposition du portrait-charge et relève ainsi d'une théâtralité caricaturale proprement aristophanesque.

1. La « comédie aristophanesque » : un idéal-type de la comédie politique ?

a) Les grandes résurrections d'Aristophane

> Avez-vous admiré Sardou trouvant que Thiers était un génie grec, un esprit attique ? (ce qui est vrai dans un monde dont Sardou est l'Aristophane).
>
> Gustave Flaubert, Lettre à Mme Roger des Genettes, 27 mai 1878.

L'expression « comédie aristophanesque », en tant qu'*index* générique, relève très largement de la réception. À l'exception tardive d'Émile Fabre, qui inscrit délibérément sa pièce de mœurs électorale *La Vie publique*[9] dans ce paradigme, c'est dans le paratexte critique que cette pseudo-catégorie générique s'élabore, à coup d'analogies d'abord thématiques. La référence à la comédie ancienne, à partir des années 1830,

[8] Théophile Gautier, *op. cit.*, t. V, p. 213.
[9] Émile Fabre, *La Vie publique*, comédie en 4 actes, Paris, Librairie théâtrale, 1902 [Renaissance, 14 octobre 1901].

devient en effet inévitable dès qu'il s'agit de comédie politique et s'impose de manière quasi automatique dès qu'un spectacle bénéficie d'un retentissement de cet ordre. Elle se manifeste même de façon rétroactive, par exemple pour qualifier certains spectacles de la période révolutionnaire. Bien avant Eugène Lintilhac, qui analyse quelques-uns des « *aristophanates*[10] » du théâtre de la Révolution, ce sont les Goncourt qui évoquent, dans une page frémissante, *L'Intérieur des comités révolutionnaires*, *ou Les Aristides modernes*, de Ducancel[11], qui s'en prenait, juste après la Terreur, aux guillotineurs :

> […] arrière la Comédie moyenne ! c'est Aristophane qu'il faut ; et si Cléon, le tyran populaire, règne et gouverne, s'il est la loi et la force, et que du Pnyx jusqu'au Port il fasse trembler plèbe et chevalier, si le faiseur de masques même n'ose figurer en carton son mufle ridicule, Aristophane lui-même monte sur le théâtre, et, le visage barbouillé de lie, il immole Cléon à Thalie-Némésis[12] !

Sans que cela atteigne forcément à cette quasi-hypotypose, la grande pièce politique est accueillie comme une résurrection des grands moments du théâtre athénien. C'est particulièrement le cas du *Fils de Giboyer* d'Émile Augier, comédie satirique dirigée contre le parti clérical et créée en décembre 1862 à la Comédie-Française, un des plus importants événements théâtraux du Second Empire[13]. Gustave Vapereau, dans ses annales de l'année suivante, y voit « la résurrection de la comédie aristophanesque », précisant que si Augier « ne va pas, comme les auteurs de l'ancienne comédie grecque, jusqu'à donner aux acteurs le nom et le masque de ceux qu'il veut offrir à la risée publique », sa « satire politique » « en représente quelques-uns, soit par les actions soit par le langage[14] ». Avant même la parution de son feuilleton hebdomadaire, Francisque Sarcey saluait en Augier « l'Aristophane de la démocratie », notant que « le *Fils de Giboyer* a réussi à Paris, comme devait réussir à Athènes une comédie d'Aristophane[15] ». Daubant à l'inverse sur la « hardiesse » des attaques d'Augier contre les « ennemis du gouvernement », les Goncourt le qualifient dans leur *Journal* d'« Aristophane de cour[16] ». La comparaison court tout Paris, au point qu'exaspéré d'entendre « si souvent répéter, à propos de M. Émile Augier, le nom d'Aristophane »,

---

[10] Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France, depuis les origines jusqu'à nos jours*, t. V, *La Comédie de la Révolution au Second Empire*, *op. cit.*, p. 59. Ce néologisme, que nous n'avons pas retrouvé sous une autre plume, est, si l'on en croit l'auteur, une expression récente et d'actualité.

[11] Charles Pierre Ducancel, *L'Intérieur des comités révolutionnaires, ou Les Aristides modernes*, Paris, Barba, an III, 1794 [Cités-Variétés, 8 floréal an III].

[12] Edmond et Jules de Goncourt, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Dentu, 1855, cité d'après l'édition Paris, Charpentier, 1880, p. 121.

[13] Émile Augier, *Le Fils de Giboyer*, comédie en 5 actes, en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1863. La pièce, grand succès public (elle fut jouée du 1er décembre 1862 au 30 juin 1863, soit 110 représentations), engendra des polémiques et un retentissement médiatique considérables. Fait exceptionnel, en 1864 parut un recensement des différents articles qu'elle avait suscités, sous le titre de *Le Tour de France du* Fils de Giboyer*, ou recueil complet des jugements exprimés par les principaux journaux politiques et littéraires de Paris, de la Province et de l'étranger au sujet de la comédie de M. Augier* […] (Paris, L. Gosselin).

[14] Gustave Vapereau, *L'Année littéraire et dramatique*, Paris, L. Hachette, 5e année, 1863, p. 169.

[15] Francisque Sarcey, *L'Opinion nationale* du 3 décembre 1862, cité d'après *Le Tour de France du Fils de Giboyer*, *op. cit.*, p. 6.

[16] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 1er décembre 1862, *op. cit.*, t. I, p. 895.

Théodore de Banville consacre son feuilleton du *Boulevard* à ironiser, citations des *Guêpes* et des *Oiseaux* à l'appui, sur « l'avénement [*sic*] de M. Augier comme poète aristophanesque[17] ».

Dix ans plus tard, le même Banville s'offusquait à nouveau qu'on ait prononcé « le grand nom d'Aristophane » dans une occasion où, selon lui, « il était […] peu nécessaire d'évoquer cette ombre géante ». La « nouvelle comédie aristophanesque[18] », cette fois, occupe le Vaudeville et s'attaque aux hommes nouveaux de la République naissante, et c'est à propos de Victorien Sardou que l'on évoque à tout propos la comédie grecque. Son *Rabagas*[19], qui vise entre autres Gambetta et transpose dans une principauté d'opérette – Monaco – les événements politiques des années 1870-1872, suscite là encore une polémique politico-théâtrale opposant républicains et réactionnaires, et dans laquelle la référence à la comédie ancienne est un passage obligé. Que ce soit pour exploiter, tempérer ou récuser le parallèle, les journaux évoquent fréquemment Athènes, son théâtre comique et son grand auteur. Banville cite la parabase des *Nuées* et la préface d'Artaud[20] ; Vitu consacre une bonne partie de son compte-rendu à un excursus sur la comédie attique, « institution politique » et « forme grandiose[21] ». Il est suivi – voire plagié – par le critique de *La Comédie*, qui en rajoute sur la sensibilité et la tolérance du spirituel public athénien, lequel « ne connaissait ni Proudhon, ni Blanqui » et « n'aurait pas soutenu une heure Raoul Rigault, Pyat, Vallès et Vermech[22] ». La comparaison est sur toutes les lèvres, y compris, si l'on en croit Jules Claretie, celles de Gambetta[23] ; elle fournit à Cham la matière d'une grande caricature dans *Le Charivari*. On y voit un Sardou en queue de pie, juché sur une pile de ses ouvrages surmontée par une carotte – citation visuelle du titre de son précédent spectacle, la féerie *Le Roi Carotte*[24] –, tenter désespérément de se hisser à la hauteur d'un Aristophane géant, dont le sourire, corroboré par la légende (« T'es trop p'tit /

[17] Théodore de Banville, « Feuilleton du *Boulevard*. Théâtres. *Le Fils de Giboyer.* Comédie-Française. *Le Fils de Giboyer,* comédie en cinq actes, de M. Émile Augier […] », *Le Boulevard*, numéro 49, 7 déc. 1862.

[18] Théodore de Banville, « Feuilleton du *National*. Théâtre. Vaudeville : *Rabagas*, comédie en 5 actes, de M. Victorien Sardou », *Le National*, 5 février 1872.

[19] Victorien Sardou, *Rabagas*, comédie en 5 actes en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1872. Créée le 1er février, jouée près de trois cents fois (la dernière eut lieu le 28 novembre), la pièce connut au moins vingt réimpressions l'année même de sa création.

[20] Théodore de Banville, art. cit.

[21] Auguste Vitu, « Premières représentations. Vaudeville. – *Rabagas*, comédie en cinq actes, par M. Victorien Sardou », *Le Figaro*, 3 février 1872.

[22] A. Andréi, « Vaudeville. *Rabagas*, comédie en cinq actes, de M. Victorien Sardou », *La Comédie*, dimanche 4 février 1872, p. 2.

[23] Dans le 2e tome de son *Histoire de la révolution de 1870-1871* (Paris, 2 vol., s.l.n.d. [1877]), Claretie rapporte ce dialogue entre Gambetta et un interlocuteur anonyme qui l'avait croisé devant le Vaudeville :

« – Si vous voulez voir un *Aristophane* de boulevard, entrez là !

– Non, répondit M. Gambetta en riant, j'aime mieux lire le véritable Aristophane. » (p. 142)

[24] Victorien Sardou, *Le Roi Carotte*, opéra-bouffe-féerie en 4 actes, 22 tableaux, musique de Jacques Offenbach, Paris, Michel Lévy frères, 1872 [Théâtre de la Gaîté, 15 janvier 1872].

Qu'il m'a dit ! ») montre une condescendance ironique vis-à-vis de son émule[25]. D'autres, comme le critique Hugues Rebell, essaieront des années plus tard de rendre justice à Sardou, en mettant en regard sa « caricature admirable du démagogue sans convictions, mais toujours prêt à faire parade de beaux principes quand son intérêt l'exige », avec les paroles du Chœur des *Chevaliers*[26].

Après un *Plutus* que ses auteurs essaient, un an plus tard, de rendre, à force d'allusions, le plus aristophanesque possible[27], c'est Gustave Flaubert qui tente de reprendre le flambeau de la comédie politique, avec *Le Candidat*, qui essuie au Vaudeville, en 1874, un terrible échec[28]. Le four et le retrait de la pièce après la quatrième représentation empêchent cette charge contre le suffrage universel et les compromissions démagogiques auxquelles conduisent les luttes électorales d'obtenir l'estampille aristophanesque. Cela ne va pas sans les regrets de certains amis[29], et probablement de l'auteur lui-même, qui, grand admirateur du poète antique, s'était replongé, quelques jours avant la première, dans la lecture du maître[30]. Toujours est-il que *Le Candidat* initie une lignée de comédies de mœurs politiques, critiquant avec plus ou moins de virulence le régime parlementaire, son fonctionnement, son personnel et ses turpitudes[31], et qui sont reçues comme aristophanesques dès qu'elles jouissent d'un certain retentissement et qu'une dose minimale de satire semble atteinte. À côté d'un *Monsieur le Ministre*, adaptation par Claretie de son roman éponyme, critiquée pour son manque d'audace[32], *Une journée parlementaire* de Barrès, attaque virulente contre les

[25] [Amédée de Noé, dit] Cham, « Actualités. T'es trop p'tit, qu'il m'a dit ! », *Le Charivari*, 12 février 1872. Cf. annexe iconographique, fig. 2.

[26] [Georges Grassal, dit] Hugues Rebell, *Victorien Sardou, le théâtre et l'époque*, Paris, F. Juven, s. d. [1903], p. 115. Grassal cite les v. 113-115 (« O peuple, chante un chœur d'Aristophane, immense est ton pouvoir, mais pour t'engluer, il suffit de te flatter »).

[27] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, comédie en deux actes et en vers, Paris, Michel Lévy frères, 1873 [Vaudeville, 14 mars 1873]. Nous reviendrons sur cette pièce dans le chapitre VI.

[28] Gustave Flaubert, *Le Candidat*, comédie en quatre actes, Paris, Charpentier, 1874 [Vaudeville, 11 mars 1874].

[29] Edmond de Goncourt (*Journal*, 12 mars 1874, *op. cit.*, t. II, p. 573) résume ainsi la réception des spectateurs de la première : « Et le public espérait toujours du Flaubert, et il n'y avait pas du tout de Flaubert, ni absolument rien d'un Aristophane de Rouen descendu à Paris. »

[30] Flaubert écrit à George Sand, quelques jours avant la première du *Candidat* : « Pour me retremper dans quelque chose de fort, j'ai relu l'immense, l'incomparable, le sacro-saint Aristophane. Voilà un homme, celui-là ! Quelle époque que celle où de pareilles choses s'écrivaient. » (Gustave Flaubert, *Correspondance*, nouvelle édition augmentée, 7e série, *op. cit.*, p. 123, lettre du 28 février 1874). Le soir de la première, il confie, amer, que le public, désorienté par le titre, « s'attendait à *Rabagas* » (Lettre à George Sand du 12 mars 1874, *ibid.*, p. 126). Quelques années plus tard, il ironisera sur « le monde dont Sardou est l'Aristophane » (Lettre du 27 mai 1878 à Madame Roger des Genettes, *ibid.*, t. 8, 1878, p. 117). Signe probable que l'auteur de *La Tentation* eût volontiers revendiqué pour lui-même la postérité aristophanesque.

[31] On en trouvera un recensement dans Armand Kahn, *Le Théâtre social en France de 1870 à nos jours*, Lausanne, Ami Fatio, 1907, chapitre IV, « Le monde politique sur la scène », et Alphonse Séché et Jules Bertaut, *L'Évolution du théâtre contemporain*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, « La politique dans le théâtre contemporain », p. 58-97.

[32] Louis Ganderax y trouve le tableau du monde politique « trop dénué d'acrimonie pour toucher à la satire » (« Revue dramatique. Gymnase, *Monsieur le Ministre*. – Ambigu-Comique, *La Glu*. – Odéon, *Le Nom* », *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1883, p. 935).

députés panamistes, créée par Antoine en 1894[33], semble à un Léo Claretie une reprise de « l'antique tradition » grecque, celle de « la comédie politique qui portait sur les planches les faits et gestes des généraux de la guerre en Péloponèse » : il ne s'agit guère que de passer de l'« isthme de Corinthe[34] » à un autre isthme plus lointain ! Si tel vaudeville de Gondinet (*Monsieur le Député*, créé aux Variétés en 1885) semble trop infime, *L'Engrenage* d'Eugène Brieux, chef-d'œuvre de la pièce à thèse politique, créé en 1894, est trop sérieux[35]. Il faut attendre le XXe siècle pour voir apparaître deux grandes pièces aristophanesques, une comédie naturaliste due à un émule d'Augier et de Brieux, Émile Fabre – futur administrateur de la Comédie-Française – et une comédie fantaisiste des Meilhac et Halévy de la Belle-Époque, Flers et Caillavet, rejoints pour l'occasion par le parlementaire et journaliste Emmanuel Arène.

Avec *Le Roi*[36], satire frondeuse mais plus blagueuse et mondaine que violemment pamphlétaire des mœurs du personnel politique de la Troisième République, ces derniers offrent au théâtre des Variétés, en 1908, un triomphe – plus de deux cents représentations – à propos duquel la critique est unanime à réveiller, comme le fait Adolphe Brisson, le feuilletoniste du *Temps*, « l'ombre d'Aristophane […], d'un Aristophane insolent, mais sans colère[37] ». Nozière attribue la comédie à « trois disciples d'Aristophane » qui auraient troqué l'irritation bruyante devant les vices et les défauts de leurs contemporains contre « ce don commun, le sourire[38] » ; François de Nion encense « cette fantaisie aristophanesque », « mélange amusant et ingénieux d'opérette, de vaudeville et de comédie sentimentale » où « l'esprit foisonne » et « le Régime 'écope' dans les grands prix[39] » tandis que Jean Richepin, dans *Comœdia*, voit dans *Le Roi* une comédie de satire politique et sociale qui met leurs auteurs en filiation directe avec le « grand aïeul », lequel n'aura pas à « être honteux de ses arrière-petits-fils ». La seule différence est d'intensité et de ton, l'élégance des « modernes pamphlétaires » évitant que les « coups de bec » ne se transforment en « coups de gueule » :

> Sans doute, la mousse parisienne n'est-elle pas aussi mordicante que n'était âcre le sel attique ; […] il faut croire (à notre avantage ou à notre détriment) le boulevard

[33] Maurice Barrès, *Une journée parlementaire*, comédie de mœurs en 3 actes, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894 [Théâtre Libre, 23 février 1894].
[34] Léo Claretie, « Le Théâtre. *Une Journée parlementaire* », *Revue encyclopédique*, 1er mars 1894, p. 93-94.
[35] Albert de Saint-Albin [Edmond Gondinet et Ernest Blum], *Monsieur le Député*, comédie en un acte, Paris, Ollendorff, 1886 [Variétés, 8 décembre 1885] ; Eugène Brieux, *L'Engrenage*, Paris, Tresse et Stock, 1894 [Théâtre de la Comédie Parisienne (Cercle des Escholiers), 16 mai 1894].
[36] Gaston Arman de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène, *Le Roi*, comédie en 4 actes, Paris, Librairie théâtrale, cop. 1908. La pièce parut d'abord dans *L'Illustration théâtrale* du 7 novembre 1908 (n°99). Elle fut créée le 24 avril 1908 avec Brasseur dans le rôle-titre.
[37] Cité par Gaston Sorbets, « *Le Roi* au théâtre des Variétés », *L'Illustration théâtrale*, n°99, 7 novembre 1908.
[38] [Fernand Weyl, dit] Nozière, « Le Théâtre. Aux Variétés : *Le Roi*, comédie en trois actes et quatre tableaux, de MM. A. de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène », *Gil Blas*, 24 avril 1908.
[39] François de Nion, « Les Premières », *L'Écho de Paris*, 24 avril 1908.

> moins féroce que n'était l'*agora* ; toujours est-il que la satire politique, dans *le Roi*, ne va jamais jusqu'à l'outrage, et s'en tient à la caricature[40].

Quelques années avant cette dissolution de la comédie aristophanesque dans l'esprit parisien, c'est une comédie politique bien moins fantaisiste, *La Vie publique*[41], d'un auteur découvert par Antoine, Émile Fabre, qui obtenait au théâtre de la Renaissance, sous la direction de Gémier, un grand succès public et critique, au point d'être égalé, dans le genre de la comédie de mœurs politique, au *Fils de Giboyer*[42]. La pièce, couronnée par l'Académie Française, sera l'un des fers de lance de Firmin Gémier, qui la reprend en 1906 au Théâtre Antoine, dans ses tournées du Théâtre national ambulant, et à l'Odéon en 1924 – reprise à l'occasion de laquelle Antoine décerne à cette « magistrale étude du suffrage universel et de nos démocraties modernes » le brevet de « meilleure comédie politique du théâtre contemporain[43] ». Centrée sur la réélection d'un maire forcé, malgré son honnêteté, d'entrer dans le jeu des compromissions électorales, la pièce relève du paradigme aristophanesque non seulement dans sa réception – un Fouquier ou un Faguet y voient l'un et l'autre une « pièce aristophanesque[44] » – mais dans sa conception. Bien des années plus tard, Fabre affirmera que l'exemple des *Chevaliers*, ce « chef-d'œuvre de la satire politique », lui revint souvent en mémoire lors de la composition de *La Vie publique*[45] :

> La conquête des suffrages populaires, c'est un sujet bien ancien et je connais un certain Aristophane qui l'a traité il y a quelque vingt-quatre siècles […].
> Il a mis en scène le vieux Démos que flagornent le démagogue Cléon et son concurrent, un marchand de tripes.
> Et entre ces deux candidats au pouvoir, c'est un beau tournoi de canaillerie. Vous souvenez-vous ? Selon Aristophane, Démos accorde toujours sa confiance au plus hâbleur et au plus voleur[46].

Reprenant le sujet de la démagogie électorale, Fabre situe explicitement son projet dans la veine aristophanienne, au point même de revendiquer une inscription aristophanesque sur le plan dramaturgique. Le programme de la pièce s'ouvre en effet sur la présentation suivante :

> La *Vie publique* […] se distingue par sa conception aristophanesque (suite de tableaux, personnages multiples, intrigue légère et reléguée au second plan) et par son absence de parti pris. Les représentants des différents partis y sont également

---

[40] Jean Richepin, cité par Gaston Sorbets, « *Le Roi* au théâtre des Variétés », art. cit.
[41] *Op. cit*.
[42] Avis rapporté – mais non partagé – par Eugène Lintilhac (« Revue dramatique. Renaissance : *La Vie publique*, pièce en 4 actes de M. Émile Fabre […] », *La Nouvelle Revue*, 15 novembre 1901, p. 307).
[43] André Antoine, « La semaine théâtrale », *L'Information*, 21 avril 1924.
[44] Henry Fouquier, « Les Théâtres. Renaissance : *La Vie publique*, pièce en quatre actes, de M. Émile Fabre », *Le Figaro*, 14 octobre 1901. Cf. Émile Faguet, « La Semaine dramatique […]. Renaissance : *La Vie publique*, comédie en quatre actes de M. Émile Fabre », *Journal des Débats*, 15 octobre 1901.
[45] Entretien entre Firmin Gémier, Émile Fabre et Paul Gsell, *in* Firmin Gémier, *Le Théâtre*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Bernard Grasset, 1925, p. 241.
[46] *Ibid.*, p. 239-240.

> flagellés quand ils descendent dans les compromissions louches des officines électorales[47].

La thématique de la compromission politique, et son traitement sur le mode satirique – mais, distinction par rapport au modèle antique, non partisan – est ainsi doublée par une définition formelle, celle d'une structure, d'une « conception » plus ou moins épisodique relevant davantage de la « comédie à tiroir » qu'évoquait Jacques Denis, que de la « pièce bien faite ». Y aurait-il là un embryon de définition formelle de la « pièce aristophanesque », qui relèverait de la fragmentation satirique ? On serait tenté de le croire, à lire le reproche qu'Émile Faguet, tentant, dans un des feuilletons des *Débats* qu'il consacre à la pièce, d'en réfuter une interprétation monarchiste maurassienne, adresse à l'auteur. Selon Faguet, le défaut de *La Vie publique* est de ne pas faire une part assez large au « philosophe de la pièce », qui énonce les méfaits des promesses électorales. Or, ajoute-t-il, « dans une pièce aristophanesque, le raisonneur est un personnage essentiel[48] ». Équivalent théâtral de la *persona* satirique, le raisonneur fonctionnerait ainsi comme un avatar moderne – et moliéresque – de la parabase[49]. Le paratexte auctorial et critique de la pièce invite quoi qu'il en soit à interroger la présence, dans le corpus restreint des pièces dites aristophanesques, d'un modèle dramatique spécifique par delà la thématique politique.

b) Une dramaturgie spécifique ?

De fait, par rapport à la norme de la comédie du XIXe siècle, certains des traits mis en avant par Émile Fabre peuvent constituer une base dramaturgique commune pour ces textes. Outre la thématique politique et la quasi-absence d'intertextualité aristophanienne[50], ils se caractérisent généralement par la greffe, autour d'une intrigue matrimoniale inamovible mais la plupart du temps secondaire, d'une fable politique dont la figure structurale majeure semble être la duplicité, que ce soit sous la forme réaliste du double jeu, du revirement et de la compromission, ou sous la forme plus farcesque du travestissement. Le procès dramatique consiste alors en une dénonciation satirique des faux semblants, qui revêt, selon les modes d'écriture propres au genre du

[47] « Programme artistique » de *La Vie publique* au théâtre de la Renaissance (BNF Arts du Spectacle, coll. Rondel, Rf 58179).
[48] Émile Faguet, art. cit.
[49] Le rapprochement entre raisonneur et parabase est effectué par Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire*, *op. cit.*, p. 214.
[50] On en exceptera quelques motifs très proches de ceux des *Cavaliers*, comme celui de la promesse électorale, abondamment représenté dans *La Vie publique*, ou certaines maximes politiques dénonçant le pouvoir du discours. Ainsi cette sentence qui pastiche sans doute certains conseils des Serviteurs de Démos au Marchand de boudin (par exemple v. 216-217) : « C'est par l'éloquence qu'on règne en république. Sous ce régime, mieux vaut être un fripon qui parle, qu'un honnête homme qui bégaie » (Émile Fabre, *op. cit.*, cité d'après *La Vie publique*, comédie en quatre actes, nouvelle édition, Paris, Librairie Théâtrale, 1906, p. 37).

texte, des formes variées, mais qui emprunte à l'énonciation satirique quelques-uns de ses traits.

Intrigue matrimoniale et politique : des mariages aux alliances

Le « Programme artistique » de *La Vie publique* donne un très bon exemple de cette double articulation. Le « compte rendu » de la pièce – une sorte de résumé de la fable comme les programmes de la Belle-Époque en regorgent – se répartit en effet en deux rubriques. Le récit de l'« action » y précède en effet celui de « l'intrigue ». L'« action » est centrée autour des manœuvres menant à la réélection du maire de l'utopique ville de Salente, prétextes à une série rebondissements, de suspenses et de scènes satiriques. L'« intrigue » est une histoire classique – quoique bien peu aristophanienne[51] – d'obstacle matrimonial : la fille du maire radical-socialiste, Ferrier, et le fils du Marquis de Riols, son adversaire conservateur du premier tour, espèrent un mariage auquel le marquis s'oppose, puis met comme condition la réélection du maire. Ainsi le combat électoral se reflète-t-il dans l'inévitable romance qui signe l'appartenance de la pièce au genre comique. Loin d'être exceptionnelle, cette situation se retrouve dans une bonne partie des pièces aristophanesques que nous avons évoquées, au point d'en constituer comme un cliché. Ce n'est certes pas le cas dans *Rabagas*, où l'interaction entre l'intrigue politique et les rocambolesques amours de la fille du Prince de Monaco et de son cousin relèvent de la pure extériorité d'un mécanisme d'opérette – encore que l'absence d'interférence politique signifie peut-être l'inessentialité de la figure du démagogue parvenu, qui disparaît ainsi sans laisser de trace. Dans *Le Roi*, en revanche, la fille du député Bourdier, l'industriel enrichi – autre figure typique de ce corpus, le bourgeois élu ou candidat, depuis le Maréchal du *Fils de Giboyer* jusqu'à Ferrier en passant par le Rousselin du *Candidat* – et le fils de son voisin et rival politique le marquis de Chamarande finissent par triompher des résistances de l'aristocrate ; leurs fiançailles coïncident avec la nomination de Bourdier comme ministre. Le Marquis avait jusque-là opposé un non catégorique à la demande formulée par le député, refusant de « recommencer ici la scène entre le bourgeois et le gentilhomme[52] ». De manière symptomatique, c'est ici le bourgeois qui quémande – ce même bourgeois député socialiste dont le triomphe sera d'accueillir chez lui la grande fête en l'honneur du roi étranger en visite protocolaire. À l'inverse dans *La Vie publique*, c'est l'aristocrate qui, revenant sur le refus qu'il a opposé à son fils, vient proposer son alliance au maire à la double condition que celui-ci accède à certaines de ses exigences politiques et soit réélu.

[51] La présence de l'intrigue matrimoniale dans la comédie remonte, faut-il le rappeler, à la comédie nouvelle et à Ménandre.
[52] Gaston Arman de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène, *Le Roi*, *op. cit.*, acte I, sc. 11, p. 56.

Au-delà du cliché sentimental, la nature et le déroulement de l'intrigue matrimoniale reflètent donc l'état d'un rapport de forces tout en orientant le point de vue idéologique[53], à moins que, comme le fait Flaubert, il ne le désoriente. Dans *Le Candidat*, la versatilité de Rousselin, l'aspirant député, prêt à toutes les souplesses pour se voir élu, apparaît à la faveur des demandes dont est l'objet sa fille Louise, briguée par deux partis, l'un noble et l'autre républicain, qui se font soutiens de la candidature du père dans l'espoir d'un mariage en récompense. Éconduits l'un après les autres, ils intriguent d'abord contre lui avant que ne s'ouvrent des négociations. Le jeune directeur d'une filature, Murel, aimé en retour par Louise, suscite un candidat de gauche contre Rousselin, puis essaie de le décourager après que Rousselin revient sur son premier refus et lui laisse un espoir ; mais il échoue à convaincre les ouvriers de la sincérité démocratique du bourgeois. Rousselin finit par lui préférer, contre quelques voix, le fils du noble local, le comte de Bouvigny[54], lequel devant un premier refus s'était d'abord fait candidat, puis s'était retiré. Courtisé pour sa fille, c'est-à-dire sa richesse, Rousselin la vend, de même que ses opinions, au mieux offrant électoral. Quant à l'idylle de convention, elle est dévoyée ; au lieu de concerner le couple Louise-Murel, qui n'existe pratiquement pas, elle se développe d'abord sans objet identifié. Les lettres enflammées du véritable jeune premier de la pièce, le jeune poète et journaliste Julien Duprat, semblent adressées – c'est ce que croit Rousselin – à Louise ; mais c'est en fait sa femme que ce nouveau Léon séduit avec éloquence, invite dans un petit pavillon champêtre, et dont il triomphe en même temps que Rousselin est élu[55]. Un tel écart par rapport au schéma habituel peut aussi expliquer l'échec de Flaubert par la déception de l'horizon d'attente, les codes de lecture étant par trop perturbés.

Au rebours de cette désorientation, l'intrigue matrimoniale peut inclure une symbolique sociale positive, ou plus exactement indiquer un sens idéologique ultime. Dans *La Vie publique*, la pure idylle entre Cécile et André a pour fonction de « sauver » la dimension politique trop malmenée par les errements des protagonistes. Le mariage entre le noble et la fille du maire radical fait office, en face des accords électoraux, d'alliance authentique, liée en l'occurrence à une conversion : le fils du Marquis adopte en effet les idées républicaines avancées. Dans *Le Fils de Giboyer*, c'est une semblable alliance exogamique et inter-classes qui conclut l'intrigue matrimoniale, mais avec une portée symbolique plus complexe encore. Dans la pièce d'Augier, la fille de Maréchal, l'industriel enrichi devenu député, épouse le fils caché de l'intellectuel sorti du peuple, Maximilien Giboyer. Cette alliance entre la bourgeoisie financière et l'élite sortie des couches nouvelles se substitue à une autre alliance, voulue par le représentant de la noblesse cléricale, le marquis d'Auberive. Celui-ci se trouve être le père réel de la jeune

[53] Procédé du reste éprouvé et dont les tragédies politiques de Corneille (en particulier *Othon*) sont peut-être le meilleur exemple.
[54] Gustave Flaubert, *Le Candidat*, *op. cit.*, acte IV, sc. 7.
[55] *Ibid.*, acte II, sc. 3 ; acte IV, sc. 5, 11 et 12.

fille, son seul enfant, et tient à lui transmettre son nom en la mariant à un hobereau de ses neveux, puis, devant l'échec de ce mariage, en tentant vainement d'adopter le jeune Maximilien. Le projet d'alliance réactionnaire de l'aristocratie et de la bourgeoisie – axe politique de la pièce, qui vise au fond la ploutocratie du Second Empire[56] – se trouve ainsi non seulement contrebattu politiquement, mais aussi sur le plan symbolique[57].

Travestissement et jeux de rôles

Ainsi orientée dans son interprétation par la sous-intrigue matrimoniale, l'action principale est en général centrée sur un ou plusieurs personnages appartenant ou cherchant à accéder à la sphère politique, ou à se pousser sur la scène du pouvoir ; la dynamique dramatique participe des conflits interpersonnels des ambitions et des calculs, mais aussi du jeu entre l'apparence et la réalité, l'action et la parole politique apparaissant comme un inévitable jeu de rôles.

Une des figures les plus voyantes de cette mise en évidence de la duplicité est le travestissement, qui concentre en un même personnage un puissant outil de dénonciation des impostures. De Ruy Blas au Vautrin de la *Comédie humaine*, le motif fonctionne dans la rhétorique romantique comme un efficace procédé de critique sociale, faisant apparaître le forçat sous l'homme d'affaires ou haussant l'homme du peuple à la hauteur du ministre[58]. Associé à une visée satirique, il semble être reçu comme aristophanesque. Si, dans *Robert Macaire*, Frédérick Lemaître paraît à Théophile Gautier avoir approché d'Aristophane, c'est d'abord pour avoir créé un type de travesti protéiforme élevant le *puff*, cette imposture moderne, à la hauteur d'un art[59] : bandit se présentant tout à tour comme « chevalier », « membre de plusieurs académies[60] », directeur de compagnie d'assurances, mari trompé et commissaire de police alité[61], Macaire traverse avec sa dérision les grandeurs d'établissement contemporaines et en dégonfle les prétentions[62]. Quant au personnage de Vautrin, composé pour Frédérick dans le drame éponyme de Balzac, il reprend le type du forçat réinséré sous une fausse identité dans le monde, et tirant, sous des déguisements divers,

---

[56] Cf. Jean-Marie Thomasseau, « *Fils de Giboyer*, *le* », *in* Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, t. 2, Paris, Bordas, 1994, p. 753.

[57] Sur cette question, cf. Pierre Danger, *Émile Augier ou le théâtre de l'ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 186-201.

[58] Le travestissement procède aussi, du point de vue théâtral, à la perturbation du système des emplois, comme le montre Florence Naugrette à propos du personnage de Ruy Blas comme de la création de Lemaître dans *L'Auberge des Adrets* (« Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », communication au Groupe Hugo, 31 mars 2001, en ligne, http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/01-03-31Naugrette.htm).

[59] Théophile Gautier, *loc. cit.*

[60] [Armand Lacoste, dit] Saint-Amant, Benjamin [Chevrillon, dit] Antier et Frédérick Lemaître, *Robert Macaire*, *op. cit.*, acte II, sc. 10 ; cité d'après *L'Auberge des Adrets*, mélodrame en 3 actes, *Robert Macaire*, pièce en 4 actes et 6 tableaux, *op. cit.*, Grenoble, 1966, p. 201.

[61] Ce sont ses avatars successifs dans les actes III et IV.

[62] Sur Robert Macaire et la « blague », cf. Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle ou La représentation en question*, Paris, PUF, 2002.

les ficelles de l'intrigue : le marquis de Custine louera, dans une lettre à son auteur, cette création, lui trouvant « un sens symbolique qui rappelle les types d'Aristophane[63] ».

Ce motif du travestissement se retrouve, plus ou moins dévalué en simple changement de costume, dans certaines des pièces aristophanesques que nous avons évoquées. Associé à un changement d'identité ou un changement de rôle, il est le signe d'une trahison ou d'une fausseté. Quand Giboyer, le picaresque plumitif à gages, est appelé, au début du *Fils de Giboyer*, à remplacer le pamphlétaire attitré du parti légitimiste, il prend un pseudonyme aristocratique qui n'est autre – figure évidente de la dissimulation – que l'anagramme de son propre nom. Ce changement de nom, explicitement identifié comme un « anagramme[64] », s'assortit d'un changement de costume doté d'une évidente dimension métathéâtrale. Arrivé en « pauvre hère », Giboyer fait, selon ses propres termes, « peau neuve » sous les traits de M. de Boyergi, et son employeur, le marquis d'Auberive, lui donne de quoi s'habiller conformément à son nouveau statut :

> LE MARQUIS
>
> […] (*Lui donnant un billet de banque.*) Voilà pour vos premiers frais, et qu'en vous revoyant, je ne vous reconnaisse pas !
>
> GIBOYER
>
> Rapportez-vous-en à moi. J'ai été second régisseur au théâtre de Marseille[65].

Au-delà du jeu d'esprit – il ne s'agit guère ici que d'apparence vestimentaire, et le fils de Giboyer, voyant entrer M. de Boyergi dans un salon parisien, reconnaît aussitôt son père –, la référence au code spectaculaire et intertextuel du travestissement est évidente. M. de Boyergi s'inscrit ainsi dans la lignée de M. de Saint-Rémond des Adrets, pseudonyme de Rémond alias Macaire, et davantage encore de M. Vautrin, alias le bandit Jacques Collin. Le pseudonyme anagrammatique n'est ici que le versant onomastique d'une transgression qui, au lieu d'être sociale comme dans le cas des personnages de Frédérick et de Balzac, est morale. Giboyer le démocrate met en effet sa plume inégalée au service de la cause contre-révolutionnaire. Parent affadi de Vautrin, à qui les métiers déshonorants tiennent lieu de bagne et le reniement de crime, il justifie ses avilissements par son dévouement total à un fils à qui, se faisant passer pour un oncle, il cache sa paternité, et dont la réussite doit rédimer sa honte, de même – l'analogie n'échappe pas à Charles Monselet[66] – que le héros de la pièce de Balzac

[63] Alstolphe de Custine, Lettre à Balzac du 14 ou 15 mars 1840, *in* Honoré de Balzac, *Correspondance*, t. IV (1840-avril 1845), textes réunis et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier frères, 1966, p. 72 [lettre 1734].
[64] Émile Augier, *Le Fils de Giboyer*, *op. cit.*, acte I, sc. 7, p. 40.
[65] *Ibid.*, p. 39-40.
[66] Charles Monselet, *Les Premières Représentations célèbres*, Paris, Achille Faure, 1867, p. 243.

cherchait à se racheter et à prendre sa revanche sur la société en faisant la fortune de son protégé.

Ainsi le motif du travestissement en vient-il à devenir un signe spectaculaire de l'inauthenticité, particulièrement efficace quand il s'agit de dénoncer derrière des postures républicaines ou socialistes la pure démagogie des arrivistes. Rabagas, l'avocat politique qui fait office de « grand homme » de l'opposition à Monaco, qui dicte la phraséologie républicaine de la feuille antigouvernementale locale, *La Carmagnole*, et met au point les derniers préparatifs d'une insurrection révolutionnaire, se voit – sur la suggestion de l'habile aventurière qui conseille le Prince – invité à une soirée de prestige au Château[67]. Or le prélude à sa totale volte-face – il accepte le poste de gouverneur et réprime l'insurrection qu'il a lui-même fomentée – est une dispute portant sur la question du costume. Après avoir convaincu la plupart de ses compagnons de l'importance, pour la réussite de l'émeute, d'une acceptation de l'invitation, Rabagas annonce son départ :

RABAGAS

[…] Je n'ai plus le droit d'hésiter !… J'y cours !…

CAMERLIN, *l'arrêtant*

En culotte ?

RABAGAS

Hein !

CAMERLIN

Dame, on n'est reçu qu'en culotte !… – Lis.

RABAGAS

Eh bien ! soit !… Un sacrifice de plus !… Je ne les compte pas !… (*Même jeu pour sortir*)

VUILLARD, *lui barrant le passage à la porte*

Tu la mettras ?

RABAGAS

J'en aurai le courage !

TOUS, *l'entourant, avec indignation*

Une culotte !

RABAGAS

Après tout, ce n'est qu'un pantalon trop court !…

CAMERLIN

C'est la livrée de la servitude.

RABAGAS

J'en ferai le masque du dévouement !…

[67] Victorien Sardou, *Rabagas*, *op. cit.*, acte II.

CAMERLIN

Ta culotte, renégat !… c'est l'apostasie de tout 89 !

RABAGAS

Allons ! allons ! voyons !… n'exagérons rien ! Robespierre l'a toujours portée !… […]

TOUS, *insistant*

Un pantalon, Rabagas[68] !

L'avocat réussit finalement, lecture de l'invitation à l'appui, à obtenir par un vote l'assentiment de ses camarades, et c'est « en tenue de cour[69] » qu'il fait son entrée au Château, se montrant servile et obséquieux avec le Prince qui le nomme ministre. De ces symboliques transferts d'accoutrements – très littéraux retournements de vestes – *Le Roi* fait résonner un dernier écho. Lorsque, au début de l'acte III, Bourdier, le député socialiste, s'affaire aux préparatifs de la grande réception qu'il va donner dans son château en l'honneur de Sa Majesté Jean IV de Cerdagne, le président de son comité électoral – le bien nommé Cruchet – lui fait demander, par lettre, « s'il peut assister à la soirée en redingote ». L'échange qui suit, entre Bourdier et son secrétaire, développe considérablement les enjeux de cette question apparemment protocolaire :

BOURDIER

Il est fou !

RIVELOT

Il dit qu'il n'a pas d'habit !

BOURDIER

Ça veut être socialiste et ça n'a pas d'habit ! Qu'il reste chez lui !

RIVELOT

C'est ennuyeux ! Vous savez qu'on grogne déjà dans le parti. On juge sévèrement cette visite royale chez vous…

BOURDIER

Quels sont les idiots qui disent ça ?

RIVELOT

Vos amis.

BOURDIER

Ça ne m'étonne pas ! Eh bien, vous leur répondez que, si je reçois un roi, c'est que je n'ai pas de préjugés, moi ! Je ne demande pas à mes invités le métier qu'ils font !…

RIVELOT

Heu ! heu !

[68] *Ibid.*, acte II, sc. 15, p. 100-101.
[69] *Ibid.*, acte III, sc. 7, p. 127.

BOURDIER

Et puis, quoi, des rois, il en faut ! S'il n'y avait pas de rois, il n'y aurait pas de révolutions ; s'il n'y avait pas de révolutions, il n'y aurait pas de républiques…

RIVELOT

S'il n'y avait pas de républiques, il n'y aurait pas de socialistes…

BOURDIER

Et s'il n'y avait pas de socialistes, je serais conservateur ! Vous voyez où nous allons[70] ?

La réponse de Bourdier et la dispute avec son adjoint confirment que le motif du changement de costume relève d'un questionnement à la fois politique et identitaire. La redingote de Cruchet mène à l'habit socialiste qui mène au… socialiste conservateur. Elle manifeste ainsi la trahison de Bourdier, prêt à tous les paralogismes pour justifier un oxymore et une contradiction. Cette trahison est d'ailleurs en germe dans le dédoublement initial du personnage, qui fait accueillir certains de ses électeurs par un gramophone diffusant un discours qu'il a au préalable enregistré. Du travestissement à la métamorphose vestimentaire, c'est, en fin de compte, la matérialisation d'une versatilité sociale et idéologique qui s'opère, versatilité que les pièces aristophanesques n'ont de cesse de dénoncer, la plupart du temps pour disqualifier les positions politiques qu'elles prennent pour cible[71].

Revirements et versatilité

Le revirement, le reniement ou la contradiction constituent en effet des motifs caractéristiques de ces textes, dont les personnages-cibles sont toujours plus ou moins, pour reprendre le titre initialement annoncé par Augier pour *Le Fils de Giboyer*, des hypocrites[72]. Charles Monselet regrette l'abandon de ce premier titre qui selon lui, « délimitait la pièce » :

> C'est, en effet, un hypocrite que le marquis d'Auberive, un hypocrite que le député Maréchal, un hypocrite que le comte d'Outreville. Hypocrite encore la baronne Pfeiffer [*sic*], qui joue à la princesse de Liéven dans son salon puritain, et qui guette un second mari à travers la « chouannerie des salons ». Hypocrite aussi, la bonne dame Maréchal, qui se fait lire *Jocelyn* par les secrétaires de son mari. Hypocrites aussi, archi-hypocrites, Giboyer père et fils, secrétaires anonymes ou

[70] Gaston Arman de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène, *Le Roi*, *op. cit.*, acte III, sc. 3, p. 154-155.

[71] Dans *Le Roi*, le désamorçage de la charge politique au profit de la fantaisie se manifeste précisément par le transfert du travestissement effectif vers un personnage inoffensif, le picaresque touche-à-tout Blond, chef de la police secrète de Jean de Cerdagne. Ultime avatar de Figaro, Macaire, Vautrin et Giboyer, doté lui aussi d'une biographie romanesque dont il fait le récit (acte I, sc. 9), il adopte au cours de la pièce les déguisements les plus voyants et les plus identifiables : commissaire à la Sherlock Holmes, domestique, coiffeur, tapissier, vieux diplomate. Le rôle était taillé sur mesure pour le talent de transformiste de Max Dearly.

[72] Cf. Gustave Vapereau, *op. cit.*, p. 169.

> pseudonymes d'une faction ou d'un homme, marchands d'opinions en gros ou en détail[73].

Ainsi *Le Fils de Giboyer* paraît-il à Monselet une galerie de dissimulateurs, systématiquement pris dans un double jeu. De fait, chez chacun des personnages qu'il cite – à l'exception notable du fils de Giboyer, précisément – se présente un divorce entre l'apparence et la réalité, entre les fins avouées et les objectifs véritables. Le marquis pousse Maréchal dans le parti légitimiste, le faisant choisir pour prononcer un discours décisif à l'Assemblée, pour des motifs privés inavouables : donner à Maréchal une légitimité qui rende acceptable sa roture au comte d'Outreville, neveu et héritier du marquis. D'Auberive vise ainsi à redonner son nom à Henriette, la fille de Maréchal qui est en fait la sienne : double dissimulation. Le comte, par ailleurs, n'est attiré que par la dot, et n'a d'yeux que pour la belle baronne Pfeffers, égérie du parti clérical à la noblesse douteuse qui rêve, de son côté, d'épouser les armes « d'azur à trois besants d'or[74] » du jeune hobereau. Face à ces hypocrites constitutifs, Augier dresse des hypocrites instables, ou de situation. Maréchal, le bourgeois enrichi, renie sa classe par son appartenance au parti clérical, sous la bannière de qui il est député ; il cherche, pour conserver intacts ses nouveaux privilèges et par fascination pour l'aristocratie, à enterrer les « doctrines de ces vauriens » de Voltaire et Rousseau, et à venir « à bout de la révolution[75] » qui pourtant l'a fabriqué. Hypocrisie plus littérale, il accepte avec enthousiasme de prononcer à la chambre un discours-manifeste écrit par un autre ; ce nègre n'est autre que Boyergi/Giboyer, dont le talent accouche d'une démonstration apparemment si irréfutable qu'elle convertit son propre fils. À l'origine de conviction aussi démocrate que celui qu'il croit son oncle, Maximilien, recopiant le discours écrit pour Maréchal par Giboyer, finit par être convaincu par la vertu de la foi comme « seule base solide dans l'ordre politique comme dans l'ordre moral[76] ». Mais, à la suite des manœuvres de la baronne Pfeffers, la marionnette Maréchal se voit finalement dépossédée de son discours, et Giboyer organise un revirement général des hypocrites instables – qu'on peut alors mieux qualifier d'hypocrites aveuglés ou contraints. Il conjure son fils de revenir vers ses convictions premières, démissionne de ses fonctions de journaliste légitimiste, puis convainc Maréchal de changer de camp et de répondre au premier discours par une réfutation dont l'écriture soit confiée à Maximilien. Ainsi les revirements opèrent-ils ici une révélation positive, une sortie de l'aveuglement et de l'erreur[77]. Maréchal, Giboyer et son fils jouent désormais un rôle social conforme à leur classe et leurs opinions.

---

[73] Charles Monselet, *Les Premières Représentations célèbres*, *op. cit.*, p. 248-249. La princesse de Liéven tenait sous la Monarchie de Juillet un salon diplomatique de toute première importance.
[74] Émile Augier, *Le Fils de Giboyer*, *op. cit.*, acte I, sc. 3, p. 18 et acte V, sc. 2, p. 138.
[75] *Ibid.*, acte I, sc. 6, p. 26.
[76] *Ibid.*, acte III, sc. 16, p. 99.
[77] Maréchal annonce ainsi à sa fille qu'il s'est « sottement laissé endoctriner » mais que « le bandeau est tombé de [ses] yeux » (acte V, sc. 4, p. 141).

Cette volte-face positive semble pourtant une exception dans le corpus de ces pièces aristophanesques, où le revirement est en général la traduction dramatique d'une instabilité des valeurs des personnages-cibles. Toute la fable de *La Vie publique* s'articule autour du basculement de Ferrier, qui se pose au début comme incorruptible et s'arc-boute sur son refus des combinaisons électorales, jusqu'à ce que, en danger au second tour, il finisse par céder la plupart des points qu'il avait bruyamment refusés. Il recule ainsi sur la construction d'un hôpital qui nécessiterait la fermeture d'un sanatorium insalubre mais tenu par une congrégation, transige, face à la menace d'une grève, sur la démolition des vieux quartiers dont l'expropriation profiterait à leurs puissants propriétaires, réintègre dans sa liste un médecin vendu aux intérêts de ces derniers et finit, en contradiction avec ses premières protestations, par garder le silence sur les preuves de la corruption d'un sénateur dont les manœuvres en coulisses, peu glorieuses – il hésite pas à faire accuser un prêtre de viol – lui assurent au bout du compte la victoire.

Mais la palme de la versatilité est à attribuer au personnage de Rabagas, qui se qualifie lui-même de « girouette[78] », et chez qui elle est érigée en principe. Dans une scène emblématique du deuxième acte, l'avocat improvise devant Éva – la jolie veuve qui sert d'adjuvant au Prince de Monaco, et qui feint de venir requérir les services de Rabagas à propos d'une valise confisquée par la douane – deux plaidoiries successives et rigoureusement inverses[79]. Il ne s'agit là que d'une répétition des palinodies auxquelles le chef de l'opposition, à peine nommé gouverneur du Prince, se livre avec une soudaineté caricaturale. Alors que l'émeute, qu'il a lui-même fomentée, gronde, Rabagas arrache sa nomination en faisant valoir la « menace » qu'il y aurait à conserver au pouvoir « un militaire dans les circonstances présentes », et la nécessité de l'« esprit de conciliation[80] », de la persuasion et de l'éloquence, apanage de l'avocat. La foule houleuse manifestant maintenant aux fenêtres du palais en scandant son nom, Rabagas se présente au balcon et annonce à ce « bon peuple », qui « ne connaît que lui[81] », sa nomination. Aussitôt victime de la vindicte populaire, qualifié de traître et de renégat, il ne peut continuer son discours et appose immédiatement sa signature sur une proclamation due à son prédécesseur, appelant à « l'ordre » contre « l'anarchie » et à la « royauté libérale », en réponse à un appel à l'insurrection rédigé… par lui-même. Une nouvelle sortie où il s'adresse à ses « amis » et ses « frères » se solde par une bordée de cris menaçants, et Rabagas se retourne désormais contre ces « brutes de démocrates », ces « canailles de démagogues[82] » : il fait donner la charge contre la foule de ce « bon peuple », qui n'est plus maintenant « qu'une populace[83] ». Nouvelle volte-face, le

[78] Victorien Sardou, *Rabagas*, *op. cit.*, acte IV, sc. 7, p. 182.
[79] *Ibid.*, acte II, sc. 11.
[80] *Ibid.*, acte III, sc. 12, p. 146.
[81] *Ibid.*, p. 148.
[82] *Ibid.*, p. 151, 157.
[83] *Ibid.*, p. 152.

républicain devenu monarchiste autoritaire envisage, à partir du quatrième acte, une reconversion dictatoriale. Congédié, la nuit même, par le Prince, l'ex-gouverneur échafaude une conspiration qui doit mener à « l'indépendance monégasque », c'est-à-dire à « la République, avec [sa propre] dictature[84] » ; il parvient à y mêler ses anciens compagnons d'opposition, qu'il a entre-temps fait emprisonner, contre la promesse de places. La définition de ces postes est une dernière occasion de palinodies. Le futur dictateur, en effet, ne veut « pas de ministres dans [*sa*] République, il ne veut « que des *préposés*, ou des *détachés*[85] ». Ainsi chaque péripétie s'accompagne-t-elle d'un réajustement phraséologique, signe d'une instabilité fondamentale des valeurs.

À l'inverse de ces brutales volte-face, la fable du *Roi* multiplie les rebondissements, mais ceux-ci sont présentés moins comme des reniements que comme des concessions presque naturelles aux nécessités de l'ascension sociale. Introduit dans le milieu gouvernemental par la demi-mondaine Thérèse Marnix qu'il s'est par ses largesses acquise comme maîtresse, Bourdier la surprend en posture galante avec le roi de Cerdagne, et se voit offrir en échange de son silence, et pour son plus grand bonheur, une visite royale dans son propre château. La nuit de la réception, qui amène chez lui le gratin local et les illustrations ministérielles, c'est cette fois la femme de Bourdier qui reçoit les faveurs du Roi ; Bourdier, enragé, est sur le bord de proclamer le divorce, lorsque pour éviter un embarras diplomatique et sur les conseils de Thérèse Marnix le président du Conseil lui propose un portefeuille. La colère du député socialiste enfin arrivé disparaît instantanément :

BOURDIER

Mes nouvelles fonctions font de moi un autre homme !

THERÈSE

Un homme que certaines choses n'atteignent plus.

BOURDIER

Évidemment ! Je reste fidèle à mon devoir, seulement, mon devoir a changé !

LELORRAIN

En politique, le devoir change tout le temps !

BOURDIER

Voilà[86] !

[84] *Ibid.*, acte IV, sc. 9, p. 192.
[85] *Ibid.*, p. 194. Les italiques sont de Sardou.
[86] Gaston Arman de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène, *op. cit.*, acte IV, sc. 4, p. 238.

Énonciation satirique et stratégies de dénonciation

Des travestissements aux péripéties affectant la stabilité sociale et idéologique des personnages, les motifs dramatiques mis en œuvre par les pièces du corpus jouent donc des artifices de la théâtralité pour mettre en œuvre un procès de dénonciation des impostures. Présente dans la construction même de l'intrigue, cette opération de démasquage obéit à une stratégie propre à la représentation satirique. Si l'on met de côté la fable matrimoniale, la mise en intrigue obéit à un double mode de fonctionnement. Le premier est proprement dramatique : il met en jeu un conflit de valeurs et (ou) d'ambitions politiques, centré sur l'acquisition ou la conservation d'une position de pouvoir. Élection ou non de Rousselin et de Ferrier, étouffement de la révolution monégasque par l'utilisation de l'arrivisme de Rabagas, ascension mondaine et politique de Bourdier, qui échange ses succès et ses humiliations d'amant et de mari contre l'honneur d'une réception royale et un portefeuille ministériel, tels sont les enjeux principaux, sur le plan de l'intrigue, du *Candidat*, de *La Vie publique*, du *Roi* et de *Rabagas*[87]. Mais cette dramaturgie du conflit se double d'une stratégie de représentation proprement satirique. Schématiquement la dynamique de la représentation satirique consiste dans la dénonciation du vice au nom d'une norme de valeurs[88]. Cette dénonciation prend souvent la forme, d'un point de vue actantiel, de l'opposition entre les rôles symétriques de l'*imposteur* (l'*alazon* aristotélicien) et du représentant de la loi. La révélation apparaît généralement dans la confrontation entre l'*alazon* et ses opposants légaux (opposants directs, désintéressés comme le raisonneur ou impliqués comme le mécontent, ou opposants indirects et ironiques – c'est l'*eiron* d'Aristote – qui peuvent prendre la figure de complices, c'est-à-dire d'adjuvants). Mais elle intervient aussi dans l'auto-dénonciation – par exemple en un monologue – de l'*alazon*, ou dans la mise en présence de deux *alazones*. L'intrigue satirique est constituée par la succession de *révélations* de l'hypocrisie du ou des *alazones.* La fragmentation de l'intrigue satirique provient de la multiplicité des objets de dénonciations : elle peut, entre autres, prendre la forme d'un défilé d'opposants ou d'*alazones*, ou, à l'inverse, d'une multiplication des occasions offertes à l'imposteur.

Or cette grille de lecture satirique se révèle pertinente pour ces pièces aristophanesques[89]. La thématique de l'imposture y est, comme on l'a vu, déterminante,

[87] Dans *Le Fils de Giboyer*, l'enjeu de pouvoir (la prononciation par Maréchal du discours sur l'Université) ne constitue pas l'axe actantiel principal ; il est en fait subordonné à l'axe matrimonial (Fernande épousera-t-elle un aristocrate ou le fils de Giboyer ?), lui-même porteur du thème identitaire. La question politique n'y occupe le premier plan qu'à travers la symbolique de l'alliance.

[88] Nous nous fondons ici encore sur la présentation synthétique de Sophie Duval et Marc Martinez, *op. cit.*, p. 212-229.

[89] Cette correspondance n'est évidemment pas une coïncidence. Si le système de l'*eiron* et de l'*alazon* a été développé par Northop Frye dans *L'Anatomie de la critique* ([1957], trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969, p. 210-213 et 276-278 et *passim*), il trouve son origine dans l'application par Francis Macdonald Cornford (*The Origin of Attic Comedy*, London, E. Arnold, 1914, rééd. New York, Anchor Books, 1961, chap. VII, « The Impostor » et note 9) de la typologie aristotélicienne (*Éthique à*

que ce soit sous la forme théâtralisée du travestissement, à travers la figure pragmatique du revirement et de la volte-face ou dans la duplicité de la caractérisation. Bien plus, la stratégie de dénonciation mise en œuvre par les textes emprunte au modèle satirique un certain nombre de configurations énonciatives. L'intuition de Faguet, affirmant l'importance du raisonneur dans les pièces aristophanesques, est de ce point de vue tout à fait pertinente : elle met en évidence la nécessité, dans ces textes, d'un dispositif de double énonciation propre au *jugement* satirique. Dans chacune des pièces, un certain nombre d'énoncés, souvent proches de la maxime, ont pour fonction de manifester ce point de vue normatif. C'est, dans *La Vie publique*, ce constat du jeune premier, André : « J'ai vu de près une élection. Ce n'est pas propre », ou cette sentence de Ferrier selon laquelle « en politique, pour rester honnête, il faut faire le moins de politique possible[90] ». Dans *Le Fils de Giboyer*, la grande scène de débat politique entre Maximilien et Giboyer fait tomber les masques et révèle derrière l'option cléricale la présence du principe rétrograde du légitimisme[91]. Une réplique d'Éva au Prince, dans *Rabagas*, explicite le principe matérialiste caché derrière les postures politiques :

> Vraiment, je ne sais pas, moi, mais depuis que je vois tout cela de près, c'est d'une simplicité, votre politique !… D'une part des gens qui ont tout, argent, honneurs et places !… De l'autre des gens qui n'ont rien ! Les uns qui veulent tout garder ! les autres qui veulent tout prendre ! Ceux-ci qui trouvent tout bien. Ceux-là qui trouvent tout mal. Bref, à droite la digestion !… à gauche l'appétit ! – Mais la voilà, votre politique dépouillée des grands mots qui l'obscurcissent, et réduite à son vrai ressort, que personne n'avoue[92].

Mais les énoncés normatifs ne sont pas l'apanage de ces spectateurs détachés que sont les raisonneurs. Toujours dans *Rabagas*, la première caractérisation de l'opposition réunie au *Crapaud volant* échoit au Prince de Monaco, qui y dénonce « l'égout commun où le ruisseau de la rue verse tous les appétits malsains et toutes les rancunes inassouvies », tout juste bon à « déshonorer le drapeau qu'il prétend servir », sous la conduite du « plus joli bateleur de phrases[93] » : opposant principal à Rabagas, le Prince joue ici le rôle du mécontent. À l'acte II, c'est le socialiste radical Vuillard, admirateur de Marat, qui endosse provisoirement cette fonction en exprimant sa jalousie contre ce qu'il perçoit des ambitions du chef de l'opposition. Ce qui ne l'empêche pas, après la répression par Rabagas de l'émeute, de souscrire avec ses acolytes au projet de dictature de l'avocat, pourvu qu'il lui échoie une « place[94] ». Vuillard passe du coup du statut de mécontent à celui d'*alazon*. Il rejoint ainsi la catégorie des énonciateurs indirects, qui laisse apparaître la norme sous une forme antiphrastique : tel est le rôle des complices

---

Nicomaque, 1108a21) au système des personnages de la comédie ancienne, comme le faisait déjà, dans l'antiquité, le *Tractatus coislianus*. Le terme « ἀλαζών » revient dans la bouche de certains protagonistes aristophaniens pour désigner des *imposteurs* importuns (par exemple dans les *Oiseaux*, v. 983).

[90] Émile Fabre, *op. cit.*, acte IV, p. 285 et acte II, p. 85-86.

[91] Émile Augier, *Le Fils de Giboyer*, *op. cit.*, acte III, sc. 16.

[92] Victorien Sardou, *Rabagas*, *op. cit.*, acte III, sc. 6, p. 125.

[93] *Ibid.*, acte I, sc. 10, p. 34.

[94] *Ibid.*, acte IV, sc. 9.

ironiques, à côté des *alazones* auto- ou allélo-dénonciateurs[95]. *Rabagas* permet là encore d'observer le fonctionnement de ces deux instances. Le texte tout entier est centré sur un *alazon* absolu, qui n'est autre que le héros éponyme. La révélation de son imposture advient globalement de deux manières différentes. Elle est tout d'abord le fait, dans l'intrigue, de l'invitation d'Éva, qui flatte apparemment ses instincts d'ambitieux – tout en s'en détachant dans le jeu des apartés[96]. Attirant Rabagas dans le piège du pouvoir, elle fait fonction, très exactement, d'*eiron*. Elle est ensuite le fait de Rabagas lui-même, qui passe son temps – nous en avons vu quelques exemples – à énoncer lui-même les maximes de sa propre contradiction. C'est bien souvent devant l'*eiron* que l'*alazon* se démasque. Éva feint-elle d'admirer sa facilité à changer d'opinion, Rabagas répond : « Je change ?… Je ne change pas !… Je n'en n'ai pas[97] ». Plus tard il lui avoue que « la révolution est [sa] carrière à [lui][98] ». Face à ses ex-acolytes, qu'il a fait emprisonner, et qui abandonnent vite leurs principes républicains contre la promesse d'un portefeuille, les aveux cyniques de Rabagas relèvent en revanche de la confrontation d'*alazones*. Tentant de les embrigader dans une conspiration dictatoriale contre le Prince, l'avocat leur révèle le plan supposé de sa prise du pouvoir ; le dialogue est l'occasion d'une mise au point sémantique censée révéler le moteur véritable des postures politiques :

RABAGAS

[…] J'obtiens tout, une charte, une chambre, un cabinet ! moi en tête !… Vous après !…

VUILLARD, *fronçant le sourcil*

Sans la République ?

RABAGAS

Oh ! bien ! Si nous nous payons de mots !

VUILLARD ET CHAFFIOU

Enfin !

RABAGAS, *les interrompant*

Oh ! mes enfants ! Ne disons pas de bêtises entre nous, n'est-ce pas. Nous ne faisons pas ici un article pour la *Carmagnole*. La République, ce n'est qu'un mot : ce que nous voulons, c'est un fait ! – Le progrès !… c'est-à-dire tout ce que nous n'avons pas ! Et le triomphe du peuple, représenté par le nôtre ! Or le gouvernement qui me donne tout ça… Je me moque bien de son étiquette… Je l'acclame !… J'ai tout !

VUILLARD, CAMERLIN ET CHAFFIOU, *protestant*

Oh !

[95] Nous proposons ce dernier néologisme pour désigner le procès de dénonciation réciproque de deux *alazones*.
[96] *Ibid.*, acte III, sc. 7.
[97] *Ibid.*, acte II, sc. 11, p. 83.
[98] *Ibid.*, acte III, sc. 7, p. 130-131.

RABAGAS, *continuant*

Et vous aussi !

CAMERLIN ET CHAFFIOU, *tranquillement et avec adhésion*

Tout de même !

VUILLARD

Si les questions sociales !…

RABAGAS, *l'interrompant avec force*

Mais ne disons donc pas de bêtises entre nous !… Sapristi ! Est-ce qu'il y a des questions sociales ?… Il y a des positions sociales ; et quand on n'a pas les meilleures, il faut les prendre, voilà tout[99] !

Le Roi offre aussi plusieurs exemples de confrontation ironique d'*alazones*. Un des plus remarquables est la rencontre entre Bourdier et son voisin et ex-adversaire aux législatives, le Marquis de Chamarande. Rivalisant de politesses au début du dialogue, les deux politiciens se rappellent sur un ton parfaitement urbain les noms d'oiseaux – « débris d'un autre âge » ou « plate fripouille[100] » – qu'ils s'échangeaient lors de leur campagne électorale. Après une double négociation perdue par Bourdier, qui n'obtient ni invitation à la réception royale de son voisin ni acceptation du mariage de sa fille avec le fils du marquis, les deux personnages se tendent l'un après l'autre un piège qui révèle la vacuité de leurs identités de façade. Bourdier clame la supériorité de l'argent, qui peut tout acheter, sur la naissance ; la résistance de Chamarande s'écroule bien vite :

LE MARQUIS

[Mon opinion] est qu'il y a des choses qui ne sont pas à vendre.

BOURDIER

Tout est à vendre : les consciences, les talents, les idées, votre pantalon !

LE MARQUIS

La plaisanterie est d'un goût…

BOURDIER

Parfaitement. Ça vous étonne !… Eh bien, il est à vendre votre pantalon, et la preuve c'est que je vous l'achète.

LE MARQUIS

Monsieur…

BOURDIER

Je vous l'achète cent mille francs !

[99] *Ibid.*, acte IV, sc. 9, p. 188-189.
[100] Gaston Arman de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène, *Le Roi*, *op. cit.*, acte I, sc. 11, p. 49-50.

LE MARQUIS

Cent mille !… Il est à vous, monsieur.

Il esquisse le geste d'ôter son pantalon.

BOURDIER

Arrêtez !… C'était une image[101].

Démasqué, sinon déculotté, par l'image, de Chamarande riposte en démasquant Bourdier par les mots – plus précisément, par l'argument implicite de la définition. La « preuve » visible fait place à la démonstration rhétorique. Le Marquis attaque Bourdier sur sa fortune, assurant qu'« elle n'existe pas » ; Bourdier ne peut répliquer que par un distinguo de pure forme :

LE MARQUIS

[…] N'êtes-vous pas socialiste ?

BOURDIER

Oui.

LE MARQUIS

Collectiviste ?

BOURDIER

Je crois bien.

LE MARQUIS

Par conséquent, vous comptez évidemment, dans un temps très prochain, partager votre fortune entre vos ouvriers ?

BOURDIER

Moi ? Mais jamais de la vie ! Vous êtes fou ! Il n'est pas question de ça. De quoi aurais-je l'air ?

LE MARQUIS

Mais alors, vous êtes un odieux capitaliste, tout comme moi ?

BOURDIER

Pas du tout. Vous vous considérez, vous, comme le propriétaire de vos biens, tandis que je me considère, moi et mes descendants, comme le dépositaire des miens. Voilà pourquoi votre fortune est une fortune capitaliste, tandis que la mienne est une fortune socialiste !

LE MARQUIS

Mais, alors, c'est exactement la même chose, ce n'est qu'une question de mots ?

BOURDIER

Il n'y en a jamais eu d'autres en France[102] !

[101] *Ibid.*, p. 57-58.
[102] *Ibid.*, p. 58-62.

La conclusion du dialogue qui a vu se dégonfler deux baudruches idéologiques fait curieusement écho à celle de l'échange entre les républicains monégasques de *Rabagas* : elle dénonce la vacuité des concepts politiques renvoyés à une pure façade nominaliste, tout en consacrant l'amalgame des pratiques que les idéologies affirmaient séparer. Cette réduction est certes un cliché de l'argumentation réactionnaire, elle n'en relève pas moins d'une stratégie de dénonciation des phraséologies que la confrontation des *alazones* tend à favoriser[103].

Mais le plus voyant de tous les procédés de mise en évidence de l'imposture est le monologue d'autodénonciation. Sardou, dont on aura compris qu'il procède par saturation des effets satiriques, n'hésite pas à y recourir par deux fois. Dès qu'il a la certitude d'être nommé gouverneur, Rabagas tombe le masque. Il commence par pousser un cri de victoire, avant de révéler, au contact du décor raffiné du palais, les arrières-pensées toutes matérielles de son ambition :

> Ministre, mon petit Rabagas, ministre !… Je te l'ai toujours prédit !… T'y voilà !… C'est fait !… Ouf !… au port !… (*S'étalant sur le canapé.*) Ah ! qu'on est donc bien ici !… que c'est donc bon !… que c'est donc doux !… cette musique !… cet éclat des fleurs et des lumières !… Ce parfum de jolies femmes, qui ne daigneraient pas me regarder en ce moment, les bégueules !… et qui seront tout à l'heure à mes pieds !… Ah ! que c'est bien la vraie vie, la bonne !… la seule !… Grand Dieu !… être aussi de la fête, et ne plus la regarder, avec la foule, par le trou de la serrure !… Voir d'en haut patauger les autres, et les éclabousser à mon tour, ces insolents favoris de la fortune, qui me raillaient, dès le collège, sur mes pantalons trop courts et sur les bas de laine que me tricotait ma paysanne de mère !… Rendre enfin mépris pour dédain !… quel plaisir ! la belle revanche[104] !…

À l'acte suivant, remercié par le Prince et comprenant qu'il a « servi de paratonnerre » au régime pour éviter la révolution, Rabagas se livre à un nouveau monologue, dans lequel le dépit prend un moment le masque de la grandiloquence, avant de révéler une nouvelle fois la *libido dominandi* sous son aspect le moins glorieux. Construit comme un monologue délibératif, il commence par un bilan : « deux heures de pouvoir » et un « méchant dîner » ont coûté à l'avocat sa considération et son prestige auprès du peuple, peu apte à comprendre « la sublimité de [son] rôle » et « le merveilleux accord qu'[il avait] rêvé entre [son] pouvoir et sa liberté ». Ayant troqué « [sa] popularité contre un plat de lentilles », Rabagas conclut provisoirement à sa honte et à sa ruine. Mais survient vite le renversement final :

> Qui ? moi… partir ainsi ! Entré par la force de mon génie, j'en sortirais par celle d'un coup de pied… […] – J'y suis, j'y reste ! (*Il saisit son portefeuille et le serre sur sa poitrine.*) Déchaînez-vous sur moi, soufflets et camouflets ! Je ne partirai

[103] La deuxième partie des *Cavaliers*, avec la confrontation du Paphlagonien et du Marchand de boudin devant Démos, donne d'ailleurs un des premiers exemples de cette règle.
[104] Victorien Sardou, *op. cit.*, acte III, sc. 8, p. 136.

> pas ! Je m'y cramponne ! Un homme tel que moi ne tombe pas du pouvoir ! On l'en arrache… par lambeaux[105] !

Si, dans les textes les plus ouvertement satiriques du corpus, *Le Roi* et *Rabagas*, triomphent les procédés de dénonciation les plus marqués, ceux-ci n'en demeurent pas moins présents, quoique plus dissimulés, dans les pièces plus réalistes comme *Le Fils de Giboyer* et *La Vie publique*. Au lieu d'être centrées sur des *alazones*, elles mettent en avant des configurations plus ambiguës. Dans la pièce d'Augier, le point de vue normatif est issu de la lutte dialectique entre Giboyer et son fils. Giboyer y joue le double rôle d'un mécontent dissimulé sous un *alazon*, et tout autant qu'une dénonciation, c'est une révélation qui s'opère à son sujet. Quant à *La Vie publique*, elle met en œuvre un processus à peu près inverse, montrant comment le héros est peu à peu forcé par la mécanique même de la pratique politique à trahir ses valeurs et faire preuve d'une certaine *alazoneia.* Industriel appelé, à la suite d'un scandale financier, à la mairie, sans campagne électorale, c'est-à-dire sans compromission dans les combinaisons politiciennes, Ferrier est défini initialement par son honnêteté. Sa position de départ serait celle du raisonneur. Candidat à sa propre succession, son rôle entre progressivement en contradiction avec cette caractérisation première. Spectateur des manœuvres et des tractations de son entourage, dès le premier acte, consacré à la composition des listes, il commence par refuser toute compromission, endossant alors le rôle, plus impliqué, du mécontent. Il éconduit ainsi, entre le premier et le deuxième acte, les propositions et les chantages intéressés qui lui arrivent de tous les bords. Mais la nécessité d'une alliance avec l'un des deux autres candidats restés en lice après un premier tour remporté de justesse finit par avoir raison des scrupules du maire qui cède sur tout une série de points, jusque-là non négociables, aux appétits financiers de la coterie conservatrice comme aux revendications des conducteurs de tramway municipaux lancés dans une grève tactique. À l'exception, pendant plus de deux actes, de Ferrier, la plupart les personnages impliqués dans l'élection se livrent, pour reprendre les termes du Programme, à de « vilaines combinaisons » et « accommodent la matière électorale au mieux de leurs intérêts personnels[106] ». On y trouve un marquis prête-nom de sociétés financières, un évêque *in partibus* qui prépare sa nomination à Salente, un sénateur corrompu qui manipule la justice pour échapper à une dénonciation, un directeur de journal qui propose son appui en échange de la nomination de son fils… Autant d'*alazones* face au défilé desquels l'inébranlable Ferrier et certains de ses proches font office de dénonciateurs. Si certains, comme le premier adjoint Astraud[107], jouent le rôle d'*eiron*, Ferrier laisse généralement éclater son

[105] *Ibid.*, acte IV, sc. 7, p. 182.
[106] « Programme artistique » de *La Vie publique* au théâtre de la Renaissance, art. cit.
[107] Adjuvant de Ferrier qu'il ne cesse de pousser à la compromission, il énonce plusieurs maximes, fort cyniques, de comportement politique.

mécontentement, multipliant les refus, les réponses froides voire les éclats[108]. À la fin du troisième acte, après la longue séance de négociations, que suit l'entrevue avec le journaliste véreux, il laisse exploser sa colère dans une longue tirade :

> FERRIER, *frappant sur la table*
>
> Mais j'en ai assez de la politique et des intrigues au milieu desquelles je me débats ! J'en ai assez ! Ne pouvoir rien dire ni rien faire sans songer à ses électeurs, se découvrir devant des imbéciles, distribuer des poignées de main à des sauteurs pour raccrocher des voix ; faire le pître [*sic*] dans des réunions publiques, être engueulé ; duper, être dupé, mentir, trahir, être trahi, et promettre, promettre, promettre des places, des emplois, des subventions, des secours, des faveurs, ne voir autour de soi que des appétits qui claquent du bec, j'en ai assez. Les journalistes, les gens d'affaires, les financiers, les courtiers électoraux, les candidats et les électeurs, je les ai assez vus ! Ils me dégoûtent ! Et quant à vous, vous aller filer si vous ne voulez pas que je vous flanque mon pied dans le derrière[109].

Dans l'économie de la pièce, cet éclat exonère Ferrier d'une partie de sa responsabilité dans les compromissions que, malgré sa résistance, il finit par accepter et auxquelles il doit sa difficile réélection. Ainsi, en fusionnant dans le même personnage l'*alazon*, le raisonneur et le mécontent, Fabre sort du schéma de dénonciation d'un personnage ou d'un type pour faire apparaître l'*alazoneia* politique comme la conséquence d'un système et non comme la perversion d'un individu ou d'une classe[110].

Ainsi les grandes pièces aristophanesques consacrées par la critique comportent-elles quelques invariants thématiques, structurels et dramaturgiques, qui tiennent à la fois à leur caractère politique, à des caractéristiques génériques (elles relèvent, à des degrés divers, du mode satirique et sont justiciables de ses grilles de lectures) et à une tradition théâtrale qui remonte, finalement, à Beaumarchais et à *Robert Macaire*, et qui introduit un jeu intertextuel évident, voire explicite. Mais ces critères internes ou spécifiquement théâtraux ne suffisent pas à définir le caractère aristophanesque de ces textes. Tous en effet se rejoignent sur un autre point, qui concerne le traitement particulier qu'ils effectuent du pseudo-réalisme satirique.

---

[108] Le plus violent vise Corvino, le journaliste prêt à retourner sa veste : « Ah ça ! est-ce que vous vous foutez de moi ? […] Regardez-moi donc en face ! Ai-je l'air d'un homme dont on se paie la tête ? […] Allons ! allons ! déguerpissons, rapidement. » (Émile Fabre, *op. cit.*, acte III, p. 231).

[109] *Ibid.*, p. 234.

[110] *L'Engrenage* d'Eugène Brieux (*op. cit.*) est aussi centré sur un personnage d'honnête industriel devenu député. Mais, à la différence de Ferrier, Rémoussin est compromis *à son insu* dans l'affaire de Panama, et démissionne dès qu'il comprend la portée morale de son acte. L'absence d'*alazoneia* du personnage explique peut-être que la pièce ne fut pas reçue, malgré sa thématique, comme aristophanesque.

c) Réalisme satirique et personnalités

> […] l'*Écossaise* est une pièce du genre aristophanesque, c'est-à-dire qu'une personne alors vivante y fut caricaturée et fit les frais de la satire.
> Eugène Lintilhac, *Conférences dramatiques*, 1898.

Chacune des pièces de notre corpus se caractérise en effet par la présence d'une référence extra-théâtrale identifiable pour le destinataire contemporain, incluant la plupart du temps des personnalités. L'insertion dans l'espace de l'œuvre d'événements et de personnages d'actualité, plus ou moins transposés, semble constituer une condition *sine qua non* de la « comédie aristophanesque » telle que nous venons de l'observer. Réfléchissant, en 1907, à une possible « renaissance de la comédie aristophanesque », le critique Pierre Gilbert fait d'ailleurs du principe de la personnalité un fondement de la comédie satirique, laquelle ne vivrait « que d'allusions » : « au théâtre, l'allusion doit être claire, directe, et même violente, puisqu'on se propose d'exciter l'indignation, sentiment dont les personnes et des actes particuliers seuls peuvent être l'objet ». La « nouvelle comédie aristophanesque[111] » se caractériserait ainsi, selon Gilbert, par la primauté des personnes sur les idées. Vérifiable dans les textes, cette nécessité de l'insertion du réel est liée, dans la perception contemporaine, à une sorte d'*impureté* nécessaire du genre de la comédie politique, lorgnant par définition du côté du pamphlet et du journalisme. Le modèle aristophanesque s'impose donc comme un emblème de cette ambiguïté générique.

Le renvoi, plus ou moins direct, à un référent réel identifiable au moins en théorie s'observe dans chacune des pièces que nous avons évoquées. Il est présent dès *Robert Macaire*, à travers l'allusion directe à Vidocq, l'ancien forçat devenu chef de la brigade de sûreté puis fondateur d'un bureau de renseignements contre les escroqueries et la fraude[112]. Si *La Vie publique* semble au premier abord exempte de satire personnelle, la fable s'inspire d'événements et de personnages observés par Émile Fabre à Marseille, où il était avocat. Les luttes électorales de Ferrier rappellent les intrigues dans lesquelles se débattaient le maire de la cité phocéenne, Flaissières, pris, comme le rappelle Edmond Stoullig, au milieu « d'une grève des tramways qui fit […] parler d'elle… à la terrasse des cafés de la Canebière[113] ». Quant au *Roi*, si les contemporains, à l'instar de

[111] Pierre Gilbert, « Le Théâtre d'Action française», *Revue critique des idées et des livres*, n°5, 25 juin 1908, p. 415. Cet article a pour point de départ la critique des *Nuées*, une « comédie contemporaine en trois actes et en prose, imitée d'Aristophane » écrite par Maurice Pujo pour l'ouverture du Théâtre d'Action française en 1907, que nous retrouverons au chapitre V.
[112] Au troisième acte, Macaire se présente aux actionnaires de la « compagnie d'assurance contre les voleurs » qu'il fonde comme le futur « directeur général de la police du royaume » ([Armand Lacoste, dit] Saint-Amant, Benjamin [Chevrillon, dit] Antier et Frédérick Lemaître, *Robert Macaire*, *op. cit.*, acte III, sc. 5, p. 216).
[113] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1906*, Paris, Ollendorff, 1907, p. 299.

Paul Souday, n'y voient pas une pièce à clef, ils n'en notent pas moins que « certains types y sont directement inspirés de la réalité contemporaine[114] », du ministre du commerce sale et mal peigné – Cormeau – à Thérèse Marnix, la sociétaire du Français chez qui le Président du Conseil a ses habitudes, qui rappelle à Stoullig « telle artiste, dans les théâtres subventionnés, ayant une salle à manger politique[115] ».

Ainsi, le recours à des effets de réel, ou à un pseudo-réalisme satirique débouche-t-il sur la présence de personnalités. C'est d'abord par elles – avec tout leur parfum de scandale – que la référence à Aristophane intervient dans ces spectacles où, la thématique politique à part, elle n'a guère de raison d'être invoquée. Tel est éminemment le cas pour *Le Fils de Giboyer*. Dès le lendemain de la première, le journal légitimiste *La Gazette de France* s'insurge contre le fait que la Comédie-Française prenne le relais de la presse anticléricale et se permette ainsi « d'exposer sur la scène l'histoire, en raccourci de calomnies, de la session dernière, avec masques et visages à l'appui[116] ». Le public de la première a beau jeu d'identifier les cibles derrière les allusions ; selon le témoignage déjà évoqué de Vapereau, « certains noms propres venaient forcément sur les lèvres du spectateur et circulaient dans toute la salle[117] ». Monselet se révolte de voir, « dans le salon d'une femme diplomatique » – en qui d'aucuns reconnurent la baronne Swetchine – « passer la silhouette raide et protestante d'un homme d'État trois fois protégé par son talent, par son âge et par son malheur, – le Socrate de M. Augier[118] », en l'occurrence Guizot. Mais la cible explicite de *Giboyer*, la seule en tout cas que l'auteur, qui se défend énergiquement d'avoir mis en scène le vénérable ancien premier ministre, reconnaisse, est Louis Veuillot[119]. Le pamphlétaire ultramontain dont le journal, *L'Univers*, venait d'être interdit, est parfaitement identifiable dans la figure de Déodat, le « hussard de l'orthodoxie[120] » qui vient de mourir au début de la pièce et que remplace le plumitif Giboyer. L'attaque, quoique indirecte, reste violente, puisque, même si la Baronne précise que, contrairement à Giboyer, « Déodat était de bonne foi[121] », « l'emploi que vient de quitter Déodat », comme le faisait remarquer Paul de Saint-Victor, « est représenté comme l'industrie d'un crieur à gages[122] ». Giboyer définit d'ailleurs la « manière » de Déodat en pastichant sa cible :

---

[114] Paul Souday, « Les Premières. Variétés. *Le Roi*, comédie en quatre actes de MM. Gaston de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène », *L'Éclair*, 24 avril 1908.
[115] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1908*, Paris, Ollendorff, 1909, p. 253.
[116] Premier-Paris de *La Gazette de France* du 4 décembre 1862, cité dans *Le Tour de France du* Fils de Giboyer*, op. cit.*, p. 5.
[117] Gustave Vapereau, *op. cit.*, p. 169.
[118] Charles Monselet, *Les Premières Représentations célèbres*, *op. cit.*, p. 245.
[119] Émile Augier, *Le Fils de Giboyer*, *op. cit.*, avant-texte, non paginé.
[120] *Ibid.*, acte I, sc. 2, p. 6.
[121] *Ibid.*, p. 7.
[122] Paul de Saint-Victor, *Le Théâtre contemporain*. *Émile Augier*, *Alexandre Dumas fils*, Paris, Calmann Lévy, 1889, p. 116.

> […] elle consiste à *rouler* le libre penseur, à *tomber* le philosophe, en un mot, à tirer la canne et le bâton devant l'arche. Un mélange de Bourdaloue et de Turlupin : la facétie appliquée à la défense des choses saintes : le *Dies irae* sur le mirliton[123] !

En réponse, Veuillot fait insérer dans *Le Figaro* une lettre où il affiche son indifférence par rapport à « la seringue d'Aristophane » ; revendiquant sa fonction de « *Bâtoniste devant l'arche* », il conclut par une nouvelle référence à Socrate : « J'ai fait mon métier ; Aristophane fait le sien, qui est de diffamer les gens à qui on administre la ciguë[124]... ». La polémique continue d'ailleurs par la publication par Veuillot, quelques mois plus tard, d'un pamphlet dirigé contre Augier, *Le Fond de Giboyer*[125].

Quant au « type quasiment aristophanesque de l'orateur politique, qui flatte le peuple par ambition, et se pose en ennemi farouche et irréconciliable du gouvernement[126] » amené sur scène par Sardou, Rabagas, les contemporains y reconnaissent généralement Gambetta – lequel s'était d'ailleurs proclamé « irréconciliable » en 1870 –, ou le républicain Jules Favre[127]. La volte-face du héros s'intégrant au gouvernement princier rappelle à d'autres le ministre de l'ouverture libérale de la fin du Second Empire, Émile Ollivier[128]. Cette multiplicité de cibles assure à la pièce une réception tumultueuse dont le critique de l'*Illustration* rend bien compte :

> La vérité est que ce drôle [Rabagas], fait de pièces et de morceaux, rappelle tout le monde et ne ressemble à personne. Comme il faut lever le masque et faire parler tout haut les allusions, le public a été moins discret que M. Sardou. Dans ce chef d'émeute se cramponnant au pouvoir, dans ce Mirabeau de barrière, dans ce Danton en culotte, il a vu qui, celui-ci, qui, celui-là, puis il s'est passionné, enflammé, suivant ses prédilections ou ses antipathies, ses admirations ou ses mépris […][129].

La pièce réactive donc la satire personnelle au théâtre et son cortège de réactions indignées. Ainsi le baron de Flotte, sans doute à l'occasion de la venue de la pièce à Marseille en juillet 1872, où la représentation du 20 juillet fut extrêmement chaotique[130], publie un opuscule historique dirigé contre les « personnalités au théâtre », où l'on retrouve, mêlés à Rabagas, l'Abbé Cottin, *Les Philosophes,* Fréron et Déodat[131]. Mais si le recours aux personnalités attire sur Sardou certaines foudres morales, inversement, leur prolifération, concentrée dans le seul personnage de l'avocat,

---

[123] Émile Augier, *op. cit.*, acte I, sc. 7, p. 39. L'autobiographie romanesque de Giboyer comporte d'ailleurs une autre cible probable : Mirecourt. Le plumitif écrit un moment « une série de biographies contemporaines […] trop épicées » (acte I, sc. 7, p. 33).
[124] Louis Veuillot, Lettre à Bernard Jouvin, citée dans Louis Veuillot, *Le Fond de Giboyer*, Paris, Gaume, 1863, p. 235-236.
[125] Louis Veuillot, *op. cit.*
[126] René Doumic, « Le théâtre », in Louis Petit de Julleville (dir.) *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, *op. cit.*, t. VIII, 1896, p. 139.
[127] Cf. A. Andréi, « Vaudeville. *Rabagas*, comédie en cinq actes, de M. Victorien Sardou », art. cit., p. 2.
[128] Cf. [Georges Grassal, dit] Hugues Rebell, *op. cit.*, p. 114-115.
[129] [Henri Lavoix, dit] M. Savigny, « Les Théâtres », *L'Illustration*, 10 février 1872, p. 87.
[130] Alfred Perrimet, « Une représentation sous la protection de la force armée », *Comœdia*, 14 mars 1923.
[131] Gaston-Étienne de Flotte, *Des personnalités au théâtre*, Marseille, Olive, 1872.

amalgame invraisemblable de cibles incompatibles, cause aussi à l'auteur des reproches d'ordre esthétique. Banville critique la conception « par trop peu aristophanesque » de Rabagas, cet « ambitieux de la Petite-Pologne, qu'on achète avec trois francs dix sous[132] », tandis que Saint-Victor voit dans cet « arlequin politique fait de pièces et de morceaux burlesquement assortis […] un personnage composite, vrai par endroits, ressemblant de profil, mais sans consistance et sans unité » : « cela fait, conclut-il, dix masques sous une toque d'avocat ; cela ne forme pas une figure[133] ».

Le cas de *Rabagas* permet ainsi de cerner la complexité de la question de la référence dans la comédie politique et d'expliquer son arrimage à la catégorie aristophanesque. Le premier paradoxe est la tension entre la réprobation attachée aux personnalités et la perception de leur nécessité. Lue comme un empiètement sur le journalisme d'opinion qui ne peut exister sans un rapport citationnel au réel, et en particulier aux personnalités, la comédie politique se retrouve dotée d'une faible marge de manœuvre. L'idée d'un « enseignement politique par le théâtre », comme l'énonce Monselet à propos du *Fils de Giboyer*, apparaît révolue : « c'est l'affaire de la tribune, du journal et du livre[134] ». Dépourvu de pertinence dans un débat politique qui appartient désormais, comme on l'a établi, à la presse toute-puissante, la scène ne peut faire autrement en la matière que d'imposer sa spécificité d'incarnation et d'individuation. Ainsi que le remarque, en 1894, Édouard Herriot, « les intermédiaires plus directs » auxquels l'auteur peut avoir recours « pour l'exposition de ses idées » le conduisent forcément à « introduire à la scène des personnalités ». Or, poursuit Herriot, « dès qu'un art s'abaisse à faire des personnalités, il devient de ce fait inférieur et facilement méprisable[135] ». René Doumic, à la même époque, s'accorde sur la difficulté de la comédie politique, pour qui « le succès même […] est à redouter, attendu que ce succès risque d'être un succès de scandale, étranger par suite au mérite d'art » : obligation lui est faite de recourir aux « personnalités », aux « allusions satiriques », bref à « tout ce qui la rapproche du pamphlet », sous peine, si elle s'attache de préférence « aux idées dans ce qu'elles ont d'impersonnel et de profond[136] », d'ennuyer à force d'abstraction. Le modèle aristophanesque apparaît donc comme le seul modèle disponible, sachant par ailleurs que c'est un modèle impossible, lié qu'il est à un état socio-historico-médiologique révolu à jamais,

Le deuxième enjeu de la question de la référence est en germe dans la critique de Paul de Saint-Victor quant à l'absence de consistance du personnage de Rabagas, série de masques sans figure. Il tient aux conventions d'authentification qui régissent le

[132] Théodore de Banville, art. cit.
[133] Paul de Saint-Victor, « Revue dramatique. Vaudeville : *Rabagas*, comédie en cinq actes, de M. Victorien Sardou […] », *Le Moniteur*, 5 février 1872.
[134] Charles Monselet, , *op. cit.*, p. 245.
[135] Édouard Herriot, « La politique au théâtre », *La Vie contemporaine*, 1er août 1894, p. 359.
[136] René Doumic, art. cit., p. 126.

dispositif du réalisme satirique. Déjà en 1861 Saint-Victor formulait, à propos des *Effrontés* d'Émile Augier[137], un reproche au nom d'une théorie implicitement réaliste de la mimesis satirique. Il reprochait à cette satire du journalisme affairiste – où apparaît d'ailleurs le personnage de Giboyer – de reposer sur une vision anachronique d'un métier désormais trop réglementé pour laisser prise aux agissements qu'il dénonce. La pièce était donc qualifiée de « charge sans portait » et de « personnalité sans personne », et – dans une formule proche de celle des masques sans figure reprochés à Sardou – d'« effigie sans réalité et sans ressemblance[138] ». La résurgence d'un vocabulaire pictural n'est pas en l'occurrence propre à Saint-Victor. Critiquant à son tour l'invraisemblance de Rabagas, qui « avec quelques aventures de M. Ollivier […] s'efforce d'être Gambetta », le critique de la *Revue des Deux Mondes* souligne les limites du modèle classique de la composition. Si « Zeuxis, pour peindre une belle femme, prenait une foule de belles femmes comme modèle », la comparaison, aux yeux de Louis Étienne, « pêche » : Rabagas est « un homme que nous n'avons pas connu, et, s'il faut en juger par tout ce qui jure et se heurte dans ce rôle, c'est un homme que l'on ne connaîtra jamais[139] ». Tout se passe comme si l'accession de la *figure* ou du *type* au rang de modèle esthétique supposait un renversement complet de la théorie de la mimesis classique : c'est le particulier qui fonde le général, le *portrait* qui est la base de la ressemblance.

Le modèle aristophanesque se situe donc dans cette perspective au croisement, d'un côté, du mode satirique et, de l'autre, d'une esthétique réaliste fondée sur l'observation. Ainsi s'explique qu'y soit rattaché, en 1901, un texte comme *La Vie publique* qui, pour un lecteur actuel, relève du format de la pièce à thèse naturaliste, aux antipodes du réalisme fantastique aristophanien. Henry Fouquier récapitule, dans son compte-rendu du spectacle, les raisons de cette identification :

> La *Vie publique* […] est tout à fait une pièce aristophanesque. Elle l'est parce qu'elle nous présente une satire politique, parce que nombre de ses personnages sont des portraits, et, par-dessus tout, parce que, comme dans la plupart des pièces du comique athénien, il n'y a pas de sujet, mais une suite de tableaux[140].

Le discours critique rejoint donc l'analyse dramaturgique. La pièce aristophanesque se définit de façon très claire en fonction d'une thématique et d'un mode référentiel, mais aussi d'une structure épisodique qui emprunte au mode satirique sa fragmentation et son jeu de points de vue.

---

[137] Émile Augier, *Les Effrontés*, comédie en 5 actes, en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1861 [Théâtre-Français, 10 janvier 1861].
[138] Paul de Saint-Victor, *Le Théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 112.
[139] Louis Étienne, « Le théâtre de 1869 à 1872 », *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1872, p. 908.
[140] Henry Fouquier, « Les Théâtres. Renaissance : *La Vie publique*, pièce en quatre actes, de M. Émile Fabre », *Le Figaro*, 14 octobre 1901.

2. Des masques et des visages : procédés aristophanesques dans le champ spectaculaire au XIXe siècle

À côté de la grande « pièce aristophanesque », qui reste rare dans le paysage dramatique et doit d'ailleurs sa qualification à une sorte de statut d'exception, la référence à Aristophane intervient souvent au cours du XIXe siècle de façon ponctuelle, pour modéliser un certain mode référentiel. Travaillée par la tentation des personnalités – elle-même refoulée par la censure – l'écriture dramatique comme la mise en scène jouent parfois avec le réel et les personnes un jeu de citations plus ou moins masquées. Or dès que la transgression est explicite, on observe, presque systématiquement, un renvoi à l'auteur des *Nuées*. À côté du thème politique, le mode personnel s'avère ainsi caractéristique d'un modèle aristophanesque au théâtre. S'il intervient dans le texte dramatique, de façon directe ou allusive, ce mode personnel peut prendre une forme proprement spectaculaire : l'imitation, par l'acteur, du visage d'un personnage connu. Émergeant progressivement à partir des années 1830, ce motif aux implications dramaturgiques et esthétiques complexes connaît un développement parallèle à celui du portrait-charge. Il s'insère dans une fascination plus générale pour la mise en effigie du visage, que certaines pratiques para-dramatiques, comme celle des Pupazzi, exploitent plus directement.

a) L'« aristophanisme », entre personnalités et censure

Le 5 mai 1849, l'Ambigu représentait pour la première fois un mélodrame qui s'annonçait comme un autre, *Un drame de famille*, de Jules Barbier et Michel Carré[141]. Mais un personnage épisodique allait attirer à lui toute l'attention et causer un petit scandale. Derrière le poète Anatole de Cerisy, caricature de poète romantique hugolâtre et échevelé, joué par Paulin Ménier, et dont chaque intervention réjouissait le public, tout le monde identifia vite l'ami de Hugo, critique, poète et auteur malheureux de *Tragaldabas*, Auguste Vacquerie. Plus exactement, c'est Vacquerie lui-même qui, le soir même puis dans son feuilleton, se faisait reconnaître comme la cible des deux auteurs, racontant par le menu comment « Auguste Vacquerie », ses « théories littéraires transcendantes », ses vers trisyllabiques[142] et son four retentissant avait été « l'unique curiosité de la soirée[143] ». Il n'en fallait pas moins pour que paraisse à nouveau le nom d'Aristophane. Ironisant sur l'allégeance dont, terrassé par une telle satire, il devrait désormais faire acte à l'égard de « la sacro-sainte école du bon sens » et de son jeune

[141] Jules Barbier et Michel Carré, *Un drame de famille*, drame en 5 actes, Paris, Michel Lévy frères, « Théâtre contemporain illustré », 1849.
[142] Dans la première scène de l'acte II (*op. cit.*, p. 6), le poète d'un *Drame de famille* récite un « Sodome et Gomorrhe » en vers de trois pieds, évident pastiche d'un poème des *Demi-Teintes*, « À Paul Garnier » (Auguste Vacquerie, *Les Demi-Teintes*, Paris, Garnier frères, 1845, p. 129-131).
[143] Auguste Vacquerie, *Profils et grimaces*, *op. cit.*, cité d'après la 4e édition, Paris, Pagnerre, 1864, p. 302 (texte daté de mai 1849).

représentant Augier – auteur déjà remarqué d'une idylle à la grecque récemment jouée à l'Odéon, *La Ciguë*[144] –, Vacquerie rapporte une conversation d'entracte :

> On ne sait pas quelles funestes conséquences peuvent entraîner, sous leur apparence frivole, ces dénonciations publiques, et ce que c'est que d'avoir affaire à deux Aristophanes [*sic*]. Après le quatrième acte, un ami de M. Augier me raillait au foyer et me disait : – Vous voilà traité comme Socrate.
> – Pourvu, ai-je répliqué, que cela ne se termine pas par la *Ciguë*[145] !

Spirituelle variation sur un motif obligé, le dialogue – apocryphe ou non – rapporté par Vacquerie témoigne bien d'une banalisation de la référence aristophanesque à propos des personnalités théâtrales. Théophile Gautier y a aussi recours dans le feuilleton, plus mesuré que celui de son confrère piqué au vif, qu'il consacre à *Un drame de famille*, forgeant même pour l'occasion un néologisme d'une précision redoutable : « quoique nous approuvions plusieurs des doctrines présentées comme ridicules par MM. Jules Barbier et Carré, écrit le critique de *La Presse*, leur aristophanisme ne passe pas les bornes, et nous l'admettons comme de bonne guerre[146] ».

Aristophanisme : représentation, directe ou allusive, d'un personnage réel, à des fins de ridiculisation, c'est-à-dire avec une visée satirique. On ne saurait mieux indiquer l'immédiateté de l'association entre Aristophane et les personnalités. Or celle-ci est d'autant plus vivace que la représentation des personnes fait l'objet d'un tabou, officialisé par la censure, et tout à la fois d'une tentation. Un vaudeville de circonstance de 1824, écrit par Francis, Dartois et Gabriel en réponse aux reproches de désignations personnelles encourus par leur pièce précédente, *L'Imprimeur sans caractère*[147], met bien en évidence la facilité avec laquelle le public entre dans le jeu des identifications, tout en s'en offusquant. Intitulé *Les Personnalités ou Le Bureau des cannes*[148], il a pour décor, comme l'indique le titre, le vestiaire d'un théâtre où l'on donne un spectacle, *Les Personnalités*. Le vaudeville consiste en un défilé de spectateurs certains de voir sur scène leur « personnalité » et persuadés qu'on « a voulu rire aux dépens de [leurs] caricatures[149] ». Malgré les assurances du contrôleur du théâtre, affirmant que ses couplets « attaquent les ridicules en général[150] », un pugilat se prépare, les spectateurs brandissent cannes, parapluies, et, pour l'un d'entre eux, tailleur de son état, une grande

---

[144] Émile Augier, *La Ciguë*, comédie en 2 actes et en vers, Paris, Furne, 1844 [Second Théâtre Français, 13 mai 1844].
[145] Auguste Vacquerie, *op. cit.*, p. 318.
[146] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit.*, t. VI, 1859, p. 97 (Feuilleton du 14 mai 1849).
[147] Gabriel [de Lurieu], Armand Dartois, et Francis [Leroy d'Allarde], *L'Imprimeur sans caractère, ou Le Classique et Le Romantique*, comédie-vaudeville en 1 acte, Paris, Barba, 1824 [Variétés, 18 août 1824]. Le personnage du libraire Satiné y représentait Ladvocat, éditeur des Romantiques. Cf. Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, 3 vol., Paris, Amyot, 1865, t. II, p. 226-227 et 237.
[148] Francis [Leroy d'Allarde], [Armand] Dartois et Gabriel [De Lurieu], *Les Personnalités ou Le Bureau des cannes*, vaudeville épisodique en un acte, Paris, C. J. Trouvé, 1824 [Variétés, 11 octobre 1824].
[149] *Ibid.*, p. 38.
[150] *Ibid.*, p. 40.

paire de ciseaux. Le contrôleur du théâtre s'interpose en chantant, dans un couplet applaudi faisant allusion à la récente abolition de la censure des journaux, l'innocuité retrouvée de cet instrument. Ainsi le motif de la censure, troisième terme du dispositif des personnalités, avec le spectacle et le public, se mêle-t-il à l'affaire, non sans conséquence d'ailleurs pour la survie de la pièce[151].

Tôt donc dans le siècle, ce jeu à trois termes fait intervenir la figure aristophanienne. Au début de la monarchie de Juillet, l'abolition de la censure permet à l'actualité politique de se manifester sur la scène, et un certain nombre de personnalités s'y voient jouées, comme Charles X, le conseiller Cottu ou même Louis-Philippe[152]. En 1834, le journal quasi-officiel de la Monarchie de Juillet, *Le Constitutionnel*, en butte à un campagne de presse hostile et se sachant menacé de comparution scénique[153], lance une mise en garde solennelle contre le danger de la personnalité au théâtre, qu'il intitule « la résurrection du genre aristophanique[154] ». La menace d'une extension de la satire personnelle au théâtre appelle l'exemple redoutable de la comédie ancienne :

> Maintenant on va droit aux personnes. Notre époque n'a point de Socrate ; elle aura ses Aristophanes ; on est à l'œuvre ; les nuées vont s'ouvrir ; les noms que l'on doit vouer aux gémonies du parterre sont indiqués ; la personnalité, si inévitable dans les luttes politiques, va s'élancer sur le théâtre[155].

Et le rédacteur de conclure que « le temps de la renaissance du genre aristophanique est bien mal choisi », car « il y a de quoi s'effrayer à la seule pensée des conflagrations que peut allumer la personnalité au théâtre[156] ».

La crainte vis-à-vis de la représentation scénique des personnes, qui sera bientôt apaisée par le rétablissement de la censure préventive en septembre 1835, est à cette époque si vive qu'elle inspire au ministre de l'Intérieur, Montalivet, plusieurs des articles de son projet de loi sur les représentations théâtrales de 1831. L'article 20 de ce projet de censure répressive qui ne fut pas adopté spécifie en particulier que « tout moyen de personnifier sur la scène un individu vivant, soit qu'on le nomme, soit qu'on le désigne de manière à ce qu'il puisse être reconnu, est un délit[157] », passible, pour le directeur du théâtre et les acteurs, d'un emprisonnement d'un mois à deux ans, et pour les directeurs et les auteurs, d'une amende de cinq cents à cinq mille francs. Après

---

[151] Elle fut interdite après la première représentation à cause du couplet célébrant l'abolition de la censure des journaux. Ces circonstances sont retracées dans la Préface.
[152] Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre*, *op. cit.*, t. III, p. 34, 255, 144.
[153] Annoncé à grands fracas dans *Le Charivari*, un vaudeville-revue collectif, *La Tour de Babel*, devait se charger de cette besogne. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.
[154] V. B., « Littérature dramatique. De la résurrection du genre aristophanique », art. cit.
[155] *Ibid.*
[156] *Ibid.*
[157] Marthe-Camille de Montalivet, « Exposé de motifs et projet de loi sur les représentations théâtrales », art. cit.. L'article suivant étend le délit aux personnes mortes depuis moins de vingt-cinq ans ; il paraît viser principalement le personnage de Napoléon dont la vogue était extrême et gênait le régime. Des peines encore plus lourdes s'appliquent à l'offense au Roi et à la famille royale.

l'épisode de liberté de la Seconde République, pendant lequel, pour citer le secrétaire de la commission de la censure à partir de 1850, Victor Hallays-Dabot, « le théâtre […] n'avait reculé devant aucune personnalité[158] », la politique de la commission de censure, pendant tout le Second Empire, se veut intransigeante sur le chapitre de la représentation ou de l'allusion aux personnes, y compris avec l'assentiment des intéressés. Hallays-Dabot consacre à cette question des « personnalités au théâtre » un chapitre du supplément contemporain à son *Histoire de la censure*, intitulé *La censure dramatique et le théâtre*, chapitre dont le sous-titre est précisément « le théâtre aristophanesque[159] ». Il y développe les raisons éthiques motivant l'opposition de la censure « à toutes les personnalités[160] ». À la fin du siècle, alors que l'interdiction s'est bien assouplie – *Rabagas* en est un bon exemple –, la référence à Aristophane reste inévitable à propos de la question des personnalités. Elle va jusqu'à s'inviter au tribunal de la troisième chambre civile, en épilogue à une affaire qui défraya la chronique des petits journaux de 1893. Abandonnant, pendant le repas de noces, celui qu'elle venait de prendre pour époux, et qui réclamait une partie de l'argent de la dot, une jeune femme vite connue sous le nom de *la mariée d'Asnières* se vit, quelque temps plus tard, mise en scène dans la revue de l'année des Menus-Plaisirs[161]. Portant plainte contre les auteurs pour diffamation, elle eut, deux ans plus tard, partiellement gain de cause, obtenant quelques dommages-intérêts pour mise en scène d'un acte de la vie privée. Or les attendus du jugement, qui font état de la banalisation de la personnification scénique mais mettent en avant l'atteinte à la vie privée, font deux fois référence à Aristophane. Le tribunal observe d'abord « que la mode de mettre [les personnages] vivants en scène, mode renouvelée du théâtre antique, est d'une application trop fréquente dans les mœurs modernes, pour avoir appelé l'attention du législateur et provoqué ses sévérités, comme s'il s'agissait d'un danger social » ; il précise ensuite que « le repos et la tranquillité des citoyens doivent cependant être protégés, et qu'il n'appartient pas à un auteur de violer le seuil du foyer domestique au-devant duquel le législateur ancien déjà, depuis Aristophane, avait établi une barrière[162] ». Quelque fantaisiste que soit cette invention d'un « mur de la vie privée[163] » à Athènes, la rédaction du jugement n'en est pas moins un remarquable témoignage de la fortune de la référence. Jules Claretie, qui revient sur l'incident, y recourt aussi en prenant la défense des revuistes, assurant qu'« Aristophane serait fort embarrassé aujourd'hui et [que] le spectre noir de l'huissier se dresserait

[158] Victor Hallays-Dabot, *La Censure dramatique et le théâtre*, *Histoire des vingt dernières années (1850-1870)*, Paris, Dentu, 1871, p. 84.
[159] *Ibid.*, chapitre IV, p. 84 sq.
[160] *Ibid.*
[161] Précisément dans *La Revue sans gêne*, d'Hector Monréal, Henri Blondeau et Alfred Delilia (Paris, Tresse et Stock, 1894), acte I, sc. 9. La première eut lieu le 3 janvier 1894.
[162] « Tribunal civil de la Seine (3e ch.) Présidence de M. Weil. Audience du 28 janvier. La Mariée d'Asnières. –Revue théâtrale. – Auteurs dramatiques. – Diffamation. – Faute. – Demande en dommages-intérêts. – article 1382 », *Gazette des tribunaux*, 29 janvier 1896.
[163] Expression due à Louis-Adhémar Guilloutet, l'auteur de l'amendement relatif à l'interdiction faite aux journaux de s'occuper des faits de la vie privée, dans la loi sur la presse d'avril 1868.

devant lui et paralyserait sa verve » ; et il conclut : « Prends garde, Aristophane, au papyrus timbré[164] ! »

b) Un motif aristophanesque : le grimage biographique

Surveillée de près par la censure, la tentation des personnalités se concrétise souvent, de plus en plus au fur et à mesure que l'on avance dans le XIXe siècle, dans un motif spectaculaire particulier, que l'on pourra qualifier, faute de mieux, de *grimage biographique*, motif très généralement reconnu comme un « procédé aristophanesque[165] ». De Frédérick Lemaître à Antoine, à des fins satiriques, ludiques ou réalistes, le phénomène de l'acteur qui se « fait la tête » – pour reprendre la locution d'usage – d'un personnage connu se répand sur toutes les scènes, jusques et y compris la plus prestigieuse d'entre elles. D'abord lié à un mode de contestation politique, le motif devient, à partir du Second Empire et de la Troisième République, une sorte de procédé de caractérisation, dont la fonction, d'abord simplement satirique, relève aussi d'un jeu de « clés » lié à un pseudo-réalisme typique.

Brève histoire d'un motif spectaculaire

La préhistoire du phénomène semble se situer dans les premières années de la Monarchie de Juillet ; les personnalités qui apparaissent dans un certain nombre de pièces s'accompagnent chez quelques acteurs d'un maquillage à la ressemblance d'une figure du pouvoir. Théodore Muret rapporte ainsi qu'Arsène s'est fait la tête de Charles X dans le rôle du vieux duc Hoel, dans *Jeanne la folle*, drame historique de Fontan, à l'Odéon, en 1830 ; Lepeintre jeune, au Vaudeville, en 1834, encadre son visage avec des favoris louis-philippards, et le théâtre est sommé de supprimer cette ressemblance mal séante[166]. Mais l'exemple le plus célèbre reste celui de *Vautrin*. Au quatrième acte de la pièce de Balzac, autorisée par le ministre Rémusat malgré les recommandations de la censure, Frédérick Lemaître fit son entrée en général Crustamente affublé, pour reprendre l'expression de Théophile Gautier, de « favoris violents » et d'un « toupet pyramidal[167] » : cette « perruque historique[168] », où – Muret en est témoin – « la ressemblance du roi fut frappante pour tout le monde[169] », suscita un scandale immédiat,

[164] Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1896*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897, p. 7-8.
[165] Victor Hallays-Dabot, *op. cit*., p. 84.
[166] Théodore Muret, *op. cit.*, t. III, p. 34 et 255. C'est dans *Vingt ans plus tard*, comédie-vaudeville de Jean-François Bayard et P.-A. Chapelle, qui signe Laurencin (Vaudeville, 26 juin ; Paris, Marchant, 1834), que Lepeintre s'autorisa cet écart.
[167] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse*. Porte Saint-Martin. *Vautrin*, drame en 5 actes de M. de Balzac », *La Presse*, 18 mars 1840.
[168] Jules Janin, « Feuilleton des *Débats*. Th. de la Porte-Saint-Martin, *Vautrin*, mélodrame de Balzac. Frédérick Lemaître », *Journal des débats*, 16 mars 1840.
[169] Théodore Muret, *op. cit.*, t. III, p. 256.

causa l'interdiction définitive de la pièce et lui gagna une durable réputation aristophanesque, consacrée par un néologisme[170].

Pourchassée par la censure du gouvernement de Juillet au même titre que les personnalités – Montalivet précisait à l'occasion de son projet de loi qu'il cherchait à garantir le spectateur contre la « biographie vivante » et la « crainte d'être surpris au théâtre par l'aspect de son propre visage imité par un acteur, ou l'image de quelqu'un des siens insultée par un figurant[171] » –, la tentation du grimage biographique va se donner libre cours sous la Seconde République. La liberté dramatique totale[172] amène une floraison de pièces de circonstances dans lesquelles les scènes secondaires se livrent sans vergogne aux délices de la personnalité, masques et visages compris. Comme en témoignera le censeur impérial Hallays-Darot, « les attaques les plus directes se trouvaient aggravées par la reproduction des traits et de la physionomie[173] ». Quelques jours après la proclamation de la République, les Funambules donnent une pantomime intitulée *Pierrot Ministre*[174], dont les cibles sont Louis-Philippe et Guizot, sous la figure de Robert-Macaire et de Bertrand. En novembre 1848, Delannoy grimé en Proudhon participe au triomphe de *La propriété c'est le vol* – une folie-vaudeville antisocialiste de Clairville et Cordier – avant que *La Foire aux idées* et d'autres vaudevilles satiriques, qualifiés d'aristophanesques, ne s'en prennent à d'autres célébrités du jour[175]. Le procédé intervient aussi dans des genres sérieux, comme dans la pièce d'Eugène Guinot représentée au Vaudeville en avril 1850, *La Restauration des Stuarts*[176], drame historique bâti sur l'analogie implicite entre le retour des souverains anglais sur le trône après l'épisode de Cromwell et la restauration de la royauté en France. Au milieu des personnages à clés – parmi lesquels Monk, le sauveur de la dynastie, renvoyait au général Changarnier, Milton à Lamartine – se montrait un certain Thompson à qui l'acteur Lecourt avait donné le visage du président de la défunte Assemblée nationale constituante, Armand Marrast[177].

Explicitement interdit, de même que tout recours aux personnalités, dès la réinstallation de la censure, en juillet 1850[178], le grimage biographique se perpétue principalement, sous le Second Empire, dans les revues de fin d'année, à travers les

[170] Larousse fait remonter à cette représentation le nom rare « aristophanie », au sens de « pièce dans le genre de celles d'Aristophane » ; il cite en exemple une critique de 1840 selon laquelle « la pièce de *Vautrin* est une ARISTOPHANIE qui, aujourd'hui, frapperait un Cléon tombé » (*Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *op. cit.*, t. I, 1866, s. v. « aristophanie »).
[171] Marthe-Camille de Montalivet, art. cit.
[172] Décret du Gouvernement provisoire du 6 mars 1848.
[173] Victor Hallays-Darot, *op. cit.*, p. 84.
[174] *Pierrot Ministre*, pantomime républicaine en huit tableaux par un Pair de France sans ouvrage (Paris, Gallet, s.d.), fut représentée du 10 au 21 mars 1848.
[175] Nous reviendrons bientôt sur le cas de ces vaudevilles.
[176] [Eugène Guinot, dit] Paul Vermond, *La Restauration des Stuarts*, drame historique en 5 actes, Paris, imprimerie de Dondey-Dupré, 1850 [Vaudeville, 2 avril 1850].
[177] Théodore Muret, *op. cit.*, p. 392.
[178] Loi du 30 juillet 1850.

imitations d'acteurs[179]. Il semble se développer aussi, quoique très sporadiquement, comme procédé de caractérisation. De temps à autre, telle ou telle célébrité des cercles littéraires, théâtraux ou mondains inspire à un acteur un grimace pittoresque. Ainsi Raynard, aux Variétés, copie-t-il « trait pour trait » – si l'on en croit les souvenirs de Banville – les traits d'un « crevé célèbre[180] » dans une comédie-vaudeville de 1859, *Les Chevaliers du pince-nez* ; Edmond Got, l'acteur vedette des Français, s'amuse à donner au personnage de l'usurier qu'il tient dans *Le Fils*, de Vacquerie, la tête de son administrateur[181]. Les spectateurs commencent à intégrer la reconnaissance des visages à leur travail de coopération herméneutique. Alors que Monselet, on s'en souvient, croit voir défiler dans le salon de la baronne Pfeffers, dans *Le Fils de Giboyer*, la silhouette de Guizot[182], Banville s'offusque de la « licence aristophanesque » que s'autorise l'acteur Laroche, dans le rôle du comte d'Outreville, en « copiant le masque de M. Sardou[183] », tous grimages qu'ils sont d'ailleurs les seuls à noter.

Au fur et à mesure que la censure se relâche, sous la Troisième République, ce genre de procédés se manifeste de plus en plus souvent. À côté de la revue qui, comme on le verra, élargit constamment le champ de ses personnalités, la citation par un acteur, dans un rôle fictif, d'une tête contemporaine, se banalise sur la plupart des scènes et dans la plupart des genres, intégrant la panoplie des moyens de mise en scène, à l'instar des costumes et du décor. Les chroniques de « soirée » théâtrale, qui, en marge des feuilletons dramatiques ou des articles du lendemain, se consacrent dans la presse aux aspects purement performantiels des spectacles, description du public incluses, ne manquent de relever les « têtes » connues[184]. On en trouve dans l'opérette : aux Bouffes-Parisiens, en 1879, dans *La Marocaine*, de Ferrier et Offenbach, l'acteur chargé du rôle du chef kabyle Tamarjin s'est fait la tête du dessinateur Grévin[185]. Dans le mélodrame : Lacressonnière joue un ex-chef de la Sûreté doté de « la tête du savant M. Laboulaye[186] » dans *L'As de trèfle* de Decourcelle, en 1883, à l'Ambigu ; l'année suivante, dans un drame du même Decourcelle associé à Crémieux, *La Charbonnière*, c'est Léon Noël qui, dans un rôle de directeur de théâtre, essaie de « reproduire la physionomie bien connue » de celui des Bouffes-Parisiens[187]. La comédie de mœurs semble concernée au premier chef par le phénomène, en particulier dans les

[179] Cf. *infra*, chapitre IV.
[180] Théodore de Banville, « La Comédie. À Jules Claretie », *Lettres chimériques*, Paris, Charpentier, 1885, p. 48.
[181] Edmond Got, *Journal*, publié par son fils Médéric Got, 2 vol. Paris, Plon, 1920, t. II, p. 65.
[182] Charles Monselet, *op. cit.*, p. 245.
[183] Théodore de Banville, « *Le Fils de Giboyer.* Comédie-Française. *Le Fils de Giboyer,* comédie en cinq actes, de M. Émile Augier […] », *Le Boulevard*, art. cit.
[184] Arnold Mortier, l'inventeur de l'article de « soirée parisienne » (ses chroniques du *Figaro* seront réunies en volume annuel à partir de 1875 (*Les Soirées parisiennes de […] par un Monsieur de l'orchestre*, Paris, Dentu, 1875-1885), y est particulièrement assidu.
[185] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1879 par un Monsieur de l'orchestre*, *op. cit.*, 1880, p. 22.
[186] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1883* […], *op. cit.*, 1884, p. 120.
[187] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1884* […], *op. cit.*, 1885, p. 89. Mortier remarque son directeur « n'est pas des plus ressemblants ».

personnages épisodiques. C'est, par exemple, un député qui passe dans un salon, auquel Auguste Joliet, dans *Le Monde où l'on s'ennuie* de Pailleron[188], grand succès aux Français en 1881, donne la tête d'Albert de Broglie, l'ancien premier ministre de l'ordre moral, affublé pour faire bonne mesure de la chevelure du député républicain Charles Floquet[189]. Ou bien, toujours à la Comédie-Française, une figure d'écrivain, le vieux des Targettes, jouée par Jules Truffier dans une reprise de *L'Ami des femmes*, de Dumas fils, sur laquelle on voit « la tête d'un duc-poète fort connu[190] ». Ou encore, aux Variétés cette fois, dans *Le Roi*, la tête hirsute du ministre du commerce, que Moricey rend reconnaissable[191]. Les premiers rôles ne sont pas épargnés. Antoine s'amuse par exemple, dans le rôle-titre d'un petit acte de Paul Ginisty, *Jeune premier !*[192], mettant en scène un comédien retiré et courtisé, à se faire la tête de l'acteur Delaunay, qui venait de prendre sa retraite du Français[193]. Le procédé n'est pas incompatible, bien au contraire, avec l'esthétique naturaliste. Sous la direction de Gémier, en 1900, Maxence, un des acteurs de *La Poigne*, de Jean Jullien[194], donne au jeune fils du préfet Perraud « beaucoup du physique et des intonations de Paul Hervieu[195] ». Quant à Antoine, il récidive en tant que metteur en scène en 1903, dans sa mise en scène des *Tabliers blancs*, de Bénière[196], en 1903 : Gabriel Signoret, qui joue le rôle du rond-de-cuir Jamain, s'est fait la tête du directeur des Beaux-Arts, Roujon[197]. Mais c'est en 1889 que l'animateur du Théâtre Libre avait eu recours de la façon la plus directe au procédé. Ayant reçu une pièce en vers de Jean Aicard, *Le Père Lebonnard*[198], qui avait été mise en répétition aux Français et finalement retirée après une guerre d'usure de l'administrateur et des sociétaires, Antoine la présenta précédée d'un texte de circonstance écrit par Aicard. Ce « prologue aristophanesque et vengeur[199] » intitulé *Dans le guignol*[200], retrace les vexations de l'auteur du *Père Lebonnard* lors des

[188] Édouard Pailleron, *Le Monde où l'on s'ennuie*, comédie en trois actes, Paris, Calmann-Lévy, 1881 [Théâtre-Français, 25 avril 1881].
[189] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1881* […], *op. cit.*, 1882, p. 170. C'est le personnage de Virot qui a droit à ce double grimage ; il apparaît dans le 2e acte (Édouard Pailleron, *op. cit.*, acte 2, sc. 1, p. 77 sq.).
[190] Un monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], « La soirée », *Le Figaro*, 25 mars 1895.
[191] Paul Souday, « Les Premières. Variétés. *Le Roi*, comédie en quatre actes de MM. Gaston de Caillavet, Robert de Flers et Emmanuel Arène », art. cit.
[192] Paul Ginisty, *Jeune premier !*, Paris, Tresse et Stock, 1891 [Théâtre-Libre, 26 février 1891].
[193] André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard, cop. 1921, p. 227.
[194] Jean Jullien, *La Poigne*, pièce en 5 actes, Paris, Stock, 1902 [Gymnase, 29 octobre 1900].
[195] Maurice Beaubourg, « Critique dramatique. *La Poigne* », *La Plume*, 1er décembre 1900, p. 720.
[196] Louis Bénière, *Les Tabliers blancs*, comédie en 3 actes, Paris, Librairie théâtrale, 1905.
[197] André Antoine, *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon (première direction)*, Paris, Bernard Grasset, 1928, p. 207. Signoret deviendra d'ailleurs un acteur fétiche du revuiste Rip, et un spécialiste du grimage historique et contemporain ; il évoque, sur le tard, ses réalisations en la matière dans un article illustré de 1933 (« Comment on arrive au théâtre à se faire la tête des grands hommes », journal non identifié, 17 juillet 1933, BNF Arts du Spectacle, coll. Rondel, Rt 12615).
[198] Jean Aicard, *Le Père Lebonnard*, drame en 4 actes, en vers, Paris, Dentu, 1889.
[199] [Maxime Boucheron, dit] Bicoquet, « La soirée parisienne. *Le Père Lebonnard* », *L'Écho de Paris*, 22 octobre 1889.
[200] Jean Aicard, *Dans le guignol*, prologue en un acte, en prose, Paris, E. Dentu, 1889 [Théâtre Libre, 21 octobre 1889].

répétitions de la pièce aux *Folies-Molière*. Antoine choisit d'identifier tous les personnages à leur cible et demande à ses acteurs de « se faire la tête des sociétaires[201] », recrutant même pour l'occasion un imitateur de revue, Tervil[202]. Les spectateurs, à l'instar de Raoul Toché, voient donc, dans un décor de répétitions, « une table, auprès de laquelle est assis M. Got », le doyen, « ou plutôt M. Tervil, grimé à son image », avec à sa droite « le sosie de M. Claretie », l'administrateur, et à gauche, « celui de M. Worms[203] », l'acteur principal. Quant à l'auteur, il est joué par Antoine lui-même, qui s'est fait la tête de Jean Aicard.

De la visée satirique à la visée réaliste

Les trois exemples de grimage biographique sous la houlette d'Antoine offrent une sorte de synthèse des fonctions esthétiques et dramaturgiques de ce procédé, sujettes à variation depuis son apparition ; relevant originellement de la satire, le motif s'infléchit en effet progressivement vers le réalisme. Le prologue du *Père Lebonnard* relève de façon évidente d'un schéma satirique simple, schéma qui consiste à citer tels quels les personnages-cibles du texte, lesquels appartiennent à l'univers de la réalité extrathéâtrale. Proche dans son fonctionnement référentiel de celui de la revue – certains critiques ne manquent pas de le souligner[204] –, le grimage biographique s'y distingue de la greffe, sur un personnage fictif de rond-de-cuir, d'une tête « réelle » de haut fonctionnaire, qui intervient dans *Les Tabliers blancs*. Mais dans les deux cas le recours au procédé comporte une dimension polémique dirigée contre la cible, qu'il s'agisse de la cible textuelle d'Aicard ou de la cible professionnelle d'Antoine[205], et une part de provocation. Stoullig s'étonne du grimage de Signoret, et le vieil Auguste Vitu s'indigne du « procédé aristophanesque » consistant à livrer « sans défense à la risée publique[206] » l'administrateur et les acteurs de la Comédie-Française. Ainsi Antoine renoue-t-il avec l'origine du motif, dont la dimension satirique affirmée visait avant tout les autorités.

---

[201] André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, *op. cit.*, p. 152.

[202] La spécialité de cet élève de Monrose (de son vrai nom Ernest Terquem) était précisément l'imitation des sociétaires de la Comédie-Française (cf. Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1881* […], *op. cit.*, p. 448).

[203] [Raoul Toché, dit] Frimousse, « La soirée parisienne. *Le Père Lebonnard* », *Le Gaulois*, 22 octobre 1889.

[204] Ainsi le vicomte de Saint-Geniès, qui signe Richard O'Monroy (*La Soirée parisienne*, Paris, Arnoud, 1890, p. 222).

[205] Edmond Stoullig (*Les Annales du théâtre et de la musique*, *1903*, Paris, Ollendorff, 1904, p. 303) se demande fort à propos si le grimage de Signoret n'est pas une vengeance d'Antoine, dont la candidature à l'Odéon n'avait pas été retenue. Roujon l'avait du reste poussé vers la sortie lors de sa brève co-direction avec Ginisty en 1896 ; il est malmené dans les *Souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon* (*op. cit.*, p. 67 sq.).

[206] Auguste Vitu, « Premières représentations. Théâtre Libre. *Le Père Lebonnard*, drame en 4 actes en vers, par M. Jean Aicard », *Le Figaro*, 21 octobre 1889.

Tel est en effet la première – y compris chronologiquement – fonction dramaturgique de la pratique, entendue comme procédé de caractérisation : expliciter, dans une perspective satirique ou pamphlétaire, une cible référentielle. La personnalité est ainsi constituée en cible, et le grimage permet l'identification du satirisé, ou, pour reprendre la terminologie d'époque, de « l'application », c'est-à-dire du référent actuel implicite de la fiction lue selon un prisme allégorique. La tête exhibée devient l'équivalent de l'allusion textuelle. Ainsi quand Lecourt, dans *La Restauration des Stuarts*, se fait la tête d'Armand Marrast, il ne fait qu'expliciter la corrélation de tous les personnages du drame avec les acteurs historiques contemporains. L'effet de métalepse introduit dans la représentation le plan du référent actuel, indiquant, par vectorisation, le sens d'une lecture allégorique. D'où le scandale de la « perruque historique » de Frédérick Lemaître : le grimage du général Crustamente en Louis-Philippe invite, tant que dure le travestissement du héros, à aligner le paradigme socio-politique réel de la monarchie de Juillet sur le paradigme fictif du règne obscur des Vautrin et des Macaire. Fonctionnement typiquement satirique, dans lequel la fiction sert d'abord à caractériser la cible.

Il n'est donc guère étonnant que le modèle des *Chevaliers* ait été invoqué dans ce dernier cas. Près de quarante ans après *Vautrin*, Victor Fournel fait encore, dans la deuxième édition de ses *Curiosités théâtrales*, le rapprochement. Aristophane devient pour l'occasion un précurseur du grimage biographique, entendu comme un procédé de redondance satirique :

> À Athènes, pendant le règne de la comédie ancienne, il arriva souvent aux acteurs de seconder et de renforcer les attaques hardies des auteurs contre les plus grands personnages, en copiant leur physionomie et leur attitude sur la scène. On sait qu'aucun acteur n'osant se charger, dans la pièce des *Chevaliers*, du rôle du corroyeur Paphlagonien, dirigé contre le tout-puissant démagogue Cléon, Aristophane le joua lui-même sous un masque fait à la ressemblance de cet homme qui eût pu l'envoyer à la mort. Frédérick Lemaître, en ayant l'audace de se faire la tête de Louis-Philippe dans le *Vautrin* de Balzac, […] courait moins de risques que ceux auxquels se fût exposé l'acteur athénien, et le gouvernement, comme on sait, se borna à suspendre la pièce et à fermer momentanément le théâtre[207].

L'anecdote de Cléon devient ainsi un *topos* érudit idéal pour désigner la fonction d'explicitation polémique du grimage biographique. Théophile Gautier y recourt, sans le masque cette fois-ci, en 1848, à propos de la tête de Delannoy grimé en Proudhon dans *La propriété c'est le vol*[208], comparaison reprise soixante ans plus tard[209].

[207] Victor Fournel, *Curiosités théâtrales*, nouvelle édition, revue, corrigée, et très-augmentée, Paris, Garnier frères, 1878, p. 270-271.
[208] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* […]. Théâtre du Vaudeville. – *La Propriété c'est le vol*, folie-socialiste en 7 tableaux, par MM. Clairville et Cordier », *La Presse*, 11 décembre 1848 (article repris dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit.*, t. VI, p. 22-23
[209] Dans sa *Petite histoire de la revue de fin d'année* (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1909, p. 204), Robert Dreyfus fait, à propos de *La propriété c'est le vol*, exactement la même comparaison.

L'histoire de Cléon court encore dans les années 1930, à propos d'un prétendu maquillage de Rabagas à la ressemblance de Gambetta[210].

Mais à partir du Second Empire, la signification du grimage biographique, en dehors des revues et des imitations[211], s'infléchit dans un sens généralement plus réaliste : il renvoie à une sorte de mimétisme littéral dont le masque de Delaunay pris par Antoine dans *Jeune premier !* montre bien les ambiguïtés. Le lever de rideau de Ginisty a pour protagoniste un grand comédien, Montgerol, spécialisé dans les jeunes premiers, qui a pris sa retraite à soixante ans passés ; pour consoler sa nostalgie de ses succès dramatiques et de ses bonnes fortunes, sa femme entreprend avec lui, anonymement, une correspondance amoureuse à laquelle il souscrit avec enthousiasme. Attribuant à Montgerol l'apparence de Delaunay, l'éternel jeune homme de la Comédie-Française, Antoine ne fait qu'expliciter une clé fort probable du texte. Retraité à soixante ans, en 1886, le grand acteur, abonné aux jeunes premiers de Musset, en était encore, à cinquante-six ans, à jouer les fils de bonne famille amoureux[212]. Le grimage d'Antoine constitue donc une transposition visuelle du système littéraire des clés ; si ce procédé semble, avec la distance historique, participer d'un jeu mondain assez artificiel, il comporte aussi, et sans doute surtout, une fonction d'authentification. La présence visible de la personnalité y fonctionne comme une sorte d'effet de réel, qui, au lieu de désigner une cible comme dans la posture satirique, exhibe la source ou le référent de la fiction. Caractéristique à cet égard est la réaction d'un spectateur comme Edmond Stoullig, qui félicite Antoine pour son interprétation en précisant qu'« on croirait voir Delaunay[213] ».

Tel est généralement le fonctionnement du motif dans la production dramatique après le Second Empire : il constitue un procédé de citation référentielle à visée authentifiante. De fait le grimage biographique, en se rapprochant du grimage historique[214], peut tendre vers une sorte de réalisme littéral et intégral. Le cas-limite est imaginé, en 1908, par Alphonse Séché et Jules Bertaut, en conclusion d'une étude sur les progrès du réalisme dans la représentation du politique au théâtre. Les auteurs imaginent comme terme à cette évolution des spectacles mettant en scène « les vivants acteurs de chair et d'os qui bataillent dans la mêlée » publique : « des discussions d'idées dans lesquelles des hommes comme Jaurès, de Mun, Clemenceau ou Ribot

[210] Jean-Bernard, « Vaudeville. – 1er février 1872. *Rabagas*, comédie en cinq actes de Victorien Sardou », *Comœdia*, 3 février 1936. Nous n'avons pas trouvé dans les comptes rendus de 1872 trace d'un tel grimage, que Sardou, à en croire le critique de *Comœdia*, aurait conseillé à Grenier, chargé du rôle.
[211] Nous reviendrons sur leur cas au chapitre IV.
[212] Il tient ainsi dans *Le Monde où l'on s'ennuie*, de Pailleron, le rôle du jeune premier, Roger de Céran. Le Montgerol de Ginisty, qui cultive des roses, vit à Viroflay ; son modèle s'est retiré à Versailles (Jules Martin, *Nos artistes*, *portraits et biographies*, Paris, Librairie de l'Annuaire universel, 1895, p. 110).
[213] Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1891*, Paris, Charpentier, 1892, p. 356.
[214] L'imitation du masque des contemporains et celui de figures historiques repose évidemment sur une technique rigoureusement identique.

lutteraient, représentés par des acteurs qui se seraient 'fait leur tête' exactement[215] ». Sans aller jusqu'à cette extrémité, la pratique courante relève souvent d'une volonté de vraisemblance typique. Arnold Mortier en rapporte un très bon exemple. Dans un opéra-comique de Lecocq, livret de Meilhac et Halévy, créé à la Renaissance en 1881 et intitulé *Janot*[216], l'acteur Jolly cherche longtemps, pour le rôle de Châteauminet, « son type de vieux lion, coureur de femmes, entreteneur de danseuses, habitué de la loge infernale, sceptique, railleur égoïste[217] », jusqu'au jour où, rayonnant, il annonce avoir trouvé son homme. À la répétition générale, on voit qu'il s'est fait la tête de l'ancien directeur de l'opéra, le dandy Nestor Roqueplan. Quoique Roqueplan soit mort depuis une dizaine d'années, la citation de son masque dans un spectacle dont le temps dramatique se situe dans les années 1820 – on y représente une « reconstitution amusante et pittoresque[218] » du Paris saltimbanque et artiste de l'époque – ne relève pas de la vraisemblance historique, mais bien d'un réalisme typique, Roqueplan restant dans la mémoire collective comme le dandy du boulevard par excellence[219]. La visée réaliste de l'insertion dans le spectacle d'une telle figure mondaine est confirmée, deux ans plus tard, par Théodore de Banville, dans une « Lettre chimérique » qui sera reprise dans le recueil de 1885[220]. Le grimage biographique y est présenté comme la part de collaboration spontanée des acteurs à la compulsion vériste de la comédie :

> L'appétit de la Comédie pour le réel est si impérieux, si poignant, si conforme à la nature des choses, que les acteurs le sentent instinctivement, et tous les jours il arrive que, pour mieux préciser le type esquissé par l'auteur, *ils se font la tête* de tel ou tel Parisien connu[221].

Entre réalisme typique et coopération interprétative : le grimage biographique et la théorie des clés

Indépendamment de la probable exagération – très banvillienne – de la fréquence du phénomène, l'affirmation corrobore, si besoin était, le glissement de l'utilisation du motif, présenté comme un procédé de redondance non plus satirique, tel celui que notait Fournel, mais réaliste. L'équation posée par l'auteur des *Odes funambulesques* entre le réalisme, la création d'un type et le grimage à la ressemblance d'une figure mondaine semble en revanche plus paradoxale. Or c'est pourtant l'objet même de l'article de Banville que de démontrer le lien entre ces trois éléments, dans une théorie néo-balzacienne du réalisme typique dont le grimage biographique serait le prolongement

[215] Alphonse Séché et Jules Bertaut, *L'Évolution du théâtre contemporain*, *op. cit.*, 1908, p. 95.
[216] Henry Meilhac et Ludovic Halévy, *Janot*, opéra-comique en 3 actes, musique de Charles Lecocq, Paris, Calmann-Lévy, 1881 [Renaissance, 22 janvier 1881].
[217] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1881* […], *op. cit.*, p. 28.
[218] *Ibid.*
[219] Cf. Paul d'Ariste, *La Vie et le monde du boulevard (1830-1870). Un dandy : Nestor Roqueplan*, Paris, éditions Jules Tallandier, 1930.
[220] Les *Lettres chimériques* de Banville furent d'abord publiées dans le *Gil Blas* début 1883.
[221] Théodore de Banville, « La Comédie. À Jules Claretie », *Lettres chimériques*, *op. cit.*, p. 48. Les italiques sont de l'auteur.

spectaculaire. Adressée à Jules Claretie peu de temps avant la première de *Monsieur le Ministre*[222], adaptation par l'administrateur du Français de son « roman parisien », dans le héros duquel la critique avait reconnu un sénateur célèbre[223], la « Lettre chimérique » enjoint son auteur, sur un ton amical, à revenir sur ses dénégations et à assumer son usage de la personnalité comme consubstantiel à la muse comique.

C'est donc une théorie de la personnalité comme fondement d'une esthétique typique de la comédie qu'esquisse l'article, dans un développement qui fait, à nouveau, référence à Aristophane. C'est, pose Banville, « le droit et c'est le devoir du poète comique de s'attaquer à des personnages vivants, de les prendre corps à corps, et de les traîner tout frémissants sur la scène[224] ». Le recours à la personnalité se justifie d'abord par l'essence satirique du genre, par le caractère effronté de Thalia, qui « rit follement, en montrant ses dents de loup, lorsque avec son doigt barbouillé de lie elle a marqué au front le sophiste ou le soldat fanfaron ou l'abuseur du bonhomme Peuple » :

> Croyez-vous qu'après de longues années révolues, une colombe puisse descendre d'un crocodile ? et le père de tous ceux qui essaient de perpétuer la comédie n'est-il plus le divin Aristophane ? Est-ce dans ses veines, par hasard, que nous aurions puisé ce sang raisonnable et timide qui nous rend circonspects et ennemis des personnalités ? Lorsqu'il voulait s'attaquer à Cléon, est-ce qu'il prenait la précaution de le nommer X ou Trois-Étoiles, et de le défigurer ? Non ; et il mettait en scène Socrate sous son nom, et ne trouvant pas d'acteur qui voulût se charger du personnage de Socrate, le jouait lui-même[225] […].

À cet argument d'autorité se superposent des considérations esthétiques plus générales qui justifient, dans une opposition renouvelée entre vérité et vraisemblance, le recours à des modèles réels. Si « la Comédie a le droit de faire de flagrantes personnalités », poursuit Banville, c'est que « sans cela elle est impossible, inutile et non avenue » ; car « le spectateur ne s'intéresserait pas à des êtres purement chimériques[226] ». En effet, « dans le roman, dans la comédie et partout, il est difficile de trouver des êtres chimériques et vains, parce qu'il n'y en a pas, parce que la vérité s'impose à nous, entre malgré nous de force dans nos conceptions, et prétend que les miroirs sont faits pour se mirer dedans[227] ». Or c'est de la pratique balzacienne, et des clés avérées de la *Comédie humaine*, que Banville tire ces conclusions. Voulant « avoir le droit d'être vrai », Balzac « choisit des modèles assez illustres et connus de tous pour que la réalité de leurs images fût évidente et crevât les yeux » :

---

[222] Jules Claretie, *Monsieur le Ministre*, comédie en cinq actes, Paris, Dentu, 1883 [Gymnase, 2 février 1883].
[223] Jules Claretie, *Monsieur le Ministre*, roman parisien, Paris, Dentu, 1881. Le protagoniste de l'ouvrage, Sulpice Vaudrey, député provincial devenu ministre, évoqua à la plupart le sénateur Bardoux (cf. Fernand Drujon, *op. cit.*, t. I, p. 659).
[224] Théodore de Banville, « La Comédie. À Jules Claretie », *Lettres chimériques*, *op. cit.*, p. 44.
[225] *Ibid.*, p. 45. Inutile de remarquer que Banville confond les anecdotes, ce qui fait d'ailleurs davantage ressortir leur caractère topique.
[226] *Ibid.*
[227] *Ibid.*, p. 47-48.

> On ne put contester la possibilité d'une Camille Maupin au génie viril, parce qu'on la revit en George Sand […]. Claude Vignon pouvait-il exister ? Sans doute, puisqu'il y avait Gustave Planche. Et celui-ci était Janin, celui-là Pyat, cet autre Luchet, et ce Joseph Bridau, horrible de génie, et la tignasse emmêlée par un ouragan, tout de suite on l'avait nommée : Eugène Delacroix[228] !

Ainsi les clés fonctionnent-elles comme des indices de réalité, voire comme la clé de voûte de la nouvelle mimesis réaliste où la création du type repose sur la possibilité d'une authentification référentielle. C'est d'une telle définition du réalisme typique que se prévaut la pratique du grimage biographique. Le nombre d'anecdotes, véridiques ou apocryphes, faisant dériver l'invention d'un personnage marquant, voire typique, de l'imitation par un acteur d'un individu rencontré au hasard, et faisant office de modèle initial, en témoigne. Frédérick Lemaître aurait ainsi « trouvé » Robert Macaire au café ; Henri Monnier aurait de même découvert Prudhomme en chargeant un vieil habitué de bistrot[229]. Mais le plus bel exemple reste la création par Lesueur du personnage de Kirchet, le maréchal des logis de *Un fils de famille*, de Bayard et Desnoyers[230], dont le comédien, en quête d'un modèle, découvre la « tête de troupier » dans la personne d'un sous-officier de la caserne d'Orsay, dont il reproduit « habits, geste, coiffure, parole et démarche[231] ». L'acteur Pierre Berton, qui raconte sur le tard cette dernière anecdote, en fait l'illustration exemplaire d'une théorie de l'art dramatique. La création littéraire, précise-t-il, reposerait, à l'instar de la peinture ou de la sculpture, sur des modèles choisis dans la foule des hommes « parce qu'ils résum[ent] certains vices ou certaines vertus, ou certains mélanges des uns et des autres, qui en f[ont] des êtres typiques[232] » ; le rôle du comédien serait, à son tour, développant en quelque sorte les potentialités picturales incluses dans l'écrit, de chercher dans la foule ces êtres typiques pour en reproduire l'apparence et le comportement. Travaillant ainsi sur nature, le comédien redoublerait le geste créateur de l'auteur, en reconstituant un modèle possible.

Ce travail de coopération énonciative avec l'auteur se retrouve dans la pratique du grimage biographique, à ceci près qu'à l'anonymat du quidam rencontré par hasard se substitue la notoriété d'une figure publique. La présence virtuelle de ce dernier dans le *monde* qui compose l'audience idéale du théâtre ajoute à l'évidence référentielle la connivence d'un jeu de masques et d'identifications qui n'exclut pas la blague et le clin d'œil. Dans une production dramatique marquée par le pseudo-réalisme de la pièce de mœurs contemporaines, le choix d'une tête connue relève d'un jeu avec les clés réelles ou supposées de l'auteur, jeu auquel le public, particulièrement celui des premières,

---

[228] *Ibid.*, p. 45-46.
[229] Cf. Théodore de Banville, *Petites études. Mes souvenirs*, Paris, Charpentier, 1882, p. 213 ; Eugène de Mirecourt, *Les Contemporains. Henri Monnier*, Paris, G. Havard, 1857, p. 36 sq.
[230] [Jean-François Alfred] Bayard et C.-H.-Edmond Desnoyers, *Un fils de famille*, comédie-vaudeville en 3 actes, Paris, Michel Lévy frères, 1853 [Paris, Gymnase, 25 novembre 1852].
[231] Pierre Berton, « Souvenirs de la vie de théâtre. Les Comédiens : Lesueur », Feuilleton du supplément littéraire du *Figaro*, 26 décembre 1908.
[232] Pierre Berton, art. cit.

participe pleinement. À côté d'une source explicitée, tel le Montgerol à tête de Delaunay d'Antoine, il y a les clés redoutées, avec les frayeurs qu'elles engendrent. Mortier rapporte l'émotion diplomatique causée par le bruit qu'Albert Carré, devant représenter le Prince d'Axel dans l'adaptation des *Rois en exil* de Daudet[233], s'est procuré une photographie du Prince d'Orange, clé officieuse mais connue du personnage, et le soulagement général lorsqu'il apparaît que Carré « n'a acheté une photographie du prince d'Orange que pour être absolument certain de ne pas lui ressembler pendant dans la pièce[234] ». L'entrée de Pierre Berton en Élysée Méraut, dans les mêmes *Rois en exil*, est en revanche très attendue, annonce ayant été faite que l'acteur arborerait le masque d'Alphonse Daudet ; si la tête est approximative, le jeu énonciatif est particulièrement marqué qui fait du personnage du précepteur royaliste méridional, dévoué corps et âme à la cause d'une dynastie définitivement rejetée hors du jeu politique, un double de l'auteur[235].

Mais la représentation la plus intéressante est certainement la première du *Monde où l'on s'ennuie*, de Pailleron, à la Comédie-Française, en 1881. Cette satire des salons de la Troisième République, lointaine réécriture des *Femmes savantes* qui emprunte à Beaumarchais, dans son troisième acte, un chassé-croisé amoureux, dut une part de son durable succès – Pailleron en convient lui-même dans sa préface[236] – à la multitude des personnalités que le public crut y trouver. Les récits des premières représentations montrent une parfaite coopération du public mondain dans le jeu des clés et des masques. Impatient et émoustillé par les personnalités qu'il s'attend à trouver dans la pièce, il ne cesse de mettre des noms sur les visages pendant les entractes, et le plaisir redouble du fait de la présence des modèles parmi les spectateurs ; « ce passe-temps », raconte Mortier, « a été d'autant plus piquant que l'on voyait dans la salle presque tous les personnages que l'on croyait reconnaître sur la scène, depuis le professeur-conférencier adoré des femmes jusqu'à la mondaine qui fait des préfets dans son salon[237] ». Si la comtesse de Céran, que joue Mlle Lloyd, ne laisse pas choisir entre Juliette Adam ou madame Aubernon – les grandes égéries de l'époque –, Edmond Got, jouant le professeur Bellac, nouveau Trissotin à travers lequel l'auteur cible très évidemment le philosophe idéaliste et mondain Edme Caro[238], s'amuse assez avec son

[233] Alphonse Daudet et [Michel Salomon, dit] Paul Delair, *Les Rois en exil*, Paris, Dentu, 1884 [Vaudeville, 1er décembre 1884]. La pièce est tirée du roman homonyme de Daudet (Paris, Dentu, 1879).
[234] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1883* […], *op. cit.*, p. 476.
[235] *Ibid.*, p. 477. Mortier note sans trop s'avancer qu'« il y a bien quelque chose de Daudet dans cette chevelure abondante et cette barbe incorrecte, mais le Daudet qu'a voulu faire M. Berton, si Daudet il y a, est un Daudet plus âpre, plus sérieux que nature » (*Ibid.*).
[236] Édouard Pailleron, *op. cit.*, p. I-III.
[237] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1881* […], *op. cit.*, p. 166.
[238] Outre l'adulation que lui portent les dames, on reconnaît un travestissement de Caro dans la phraséologie idéaliste développée par Bellac dans sa conférence improvisée sur l'amour platonique (acte II, sc. 1, p. 95-99).

modèle pour que le public l'identifie[239]. Les dénégations conjointes de l'auteur et de la cible n'y font rien et le successeur de Got dans le rôle, Prudhon, qui le remplace à la douzième représentation, entérine l'existence de la clé et conclut le jeu de coopération interprétative en se faisant, franchement cette fois, la tête de Caro[240].

c) Le triomphe du portrait-charge

Complément spectaculaire des personnalités, le grimage biographique constitue ainsi un pendant visuel du système romanesque des clés, dont il emprunte, de manière ludique, le pseudo-réalisme typique. Mais au-delà de cette transposition, le procédé témoigne de l'importance accordée au visage, qualifié aussi de « masque », dans la désignation réaliste ou satirique, importance qui, loin d'être l'apanage de la sphère spectaculaire, met en jeu toute une imagerie contemporaine. Le développement du motif du grimage biographique à partir des années 1830 est en effet inséparable de celui de la reproduction mécanique des traits individuels ; il fait apparaître une corrélation évidente avec l'invasion du portrait lithographié, et en particulier du portrait-charge. Cette corrélation repose sur un sous-bassement esthétique commun, qui rapproche la charge du modèle réaliste et estompe les frontières entre portrait, caricature et type. Elle se traduit concrètement par des jeux de citations et d'emprunts du domaine spectaculaire au domaine graphique, réalisant par là-même la spectacularisation de la caricature qui constitue un des traits génériques du modèle aristophanesque.

Grimage biographique et charge

Que le grimage biographique emprunte à l'esthétique du portrait comme de la charge, les flottements du lexique critique à son égard en est témoin. Si la locution « se faire la tête » s'impose généralement, on relève plusieurs variantes. Tantôt la balance semble pencher du côté caricatural, que l'acteur ait « copi[é un] masque[241] » ou qu'il se soit « arrangé une tête caricaturale[242] » ; tantôt on semble plus proche d'un réalisme quasi photographique : il s'agit de « copi[er une] tête[243] » (Antoine) ou de « reproduire [une] physionomie bien connue[244] » (Mortier). C'est sans doute la périphrase d'Hallays-Dabot, parlant de « reproduction des traits et de la physionomie[245] », qui synthétise le

[239] Mortier précise que « tout le monde affirme que [Got-Bellac] est le portrait vivant de M. Caro » (*op. cit.*, p. 170). Dans son *Journal*, (*op. cit.*, t. II, p. 219) à la date des répétitions, l'acteur qualifiait d'ailleurs le personnage de « Caro-Trissotin ». D'après un article de *La Bibliothèque universelle de Genève* (juillet 1881, p. 151) cité par Fernand Drujon (*Les Livres à clef*, *op. cit.*, t. I, p. 655), Got se serait rendu en Sorbonne étudier son modèle sur le vif.
[240] Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1881*, *op. cit.*, p. 78.
[241] Théodore de Banville, « Feuilleton du *Boulevard*. Théâtres […] », art. cit., 7 déc. 1862.
[242] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* […]. Théâtre du Vaudeville. – *La Propriété c'est le vol*, folie-socialiste en 7 tableaux, par MM. Clairville et Cordier », art. cit.
[243] André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, *op. cit.*, p. 227.
[244] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1884* […], *op. cit.*, p. 89.
[245] Victor Hallays-Dabot, *loc. cit.*

mieux ces différentes expressions. En tant que copie « trait pour trait[246] », le grimage biographique s'inscrit, comme le dessin satirique, dans la sphère de la *graphè*[247] ; en tant que reproduction d'une physionomie, il s'inscrit dans le paradigme de la ressemblance typique, qui repose sur les théories phréno- et physiologistes post-lavatériennes popularisées dans les années 1840, base du réalisme balzacien, de la pantomime et de la caricature[248]. Portrait et portrait-charge ont du reste en commun l'importance accordée au visage comme lieu de la ressemblance, d'une ressemblance reposant sur une série de traits ou d'attributs distinctifs, articulés aux paradigmes physionomiques et physiognomoniques en vogue[249].

Le grimage biographique participe ainsi de la même intermédialité typique que la charge. Si ce dernier terme s'applique, comme le confirment les dictionnaires spécialisés, à un mode de jeu consistant dans « l'exagération[250] », il désigne plus spécifiquement un mode de représentation qui emprunte ses procédés à la charge graphique. Un spécialiste des rôles caricaturaux comme Albert Brasseur part fréquemment de modèles réels, « rencontrés dans la rue[251] », et le pousse au grotesque, se chargeant souvent lui-même de dessiner, au crayon ou à la plume, la silhouette de son personnage. Cette présence, dans le processus de composition du personnage, d'une phase graphique intervient implicitement dans la définition de la charge théâtrale au XIXe siècle. On en trouve l'expression la plus pure dans la pratique, née avec Henri Monnier, de la *charge d'atelier*. Sorte de comédie improvisée dont relèvent les scènes de Monnier ou, plus tard, celles d'Émile Durandeau, la charge d'atelier est le fait d'un peintre ou d'un caricaturiste transformé en acteur ; créée devant un public restreint d'amis artistes, elle peut éventuellement s'exporter, au théâtre (c'est que fera Monnier), dans le « monde » ou dans le livre. Or il s'agit, pleinement, d'une pratique intermédiale, si l'on suit la définition de Théodore de Banville, qui lui consacre quelques pages remarquables dans sa préface au recueil des *Histoires naturelles* de Durandeau[252]. Le processus de création de la charge d'atelier, tel qu'il le décrit, comporte en effet une phase de fixation explicitement graphique :

---

[246] Théodore de Banville, « La Comédie. À Jules Claretie », *Lettres chimériques*, *op. cit.*, p. 48.
[247] Sur cette notion, cf. Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au XIXe siècle », *in* Stéphane Lojkine (dir.), *L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001, p. 117 sq.
[248] Cf. Judith Wechsler, *A Human Comedy. Physiognomony and Caricature in 19th Century Paris*, *op. cit*.
[249] Voir Bertrand Tillier, *La Républicature. La caricature politique en France*, *1870-1914*, *op. cit.*, 1997, p. 68-71.
[250] Cf. les articles « charge » (respectivement p. 69-70 et p. 53) des dictionnaires de Charles de Bussy (*Dictionnaire de l'art dramatique,* à l'usage des artistes et des gens du monde, Paris, Achille Faure, 1866), et Alfred Bouchard (*La Langue théâtrale, vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice concernant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, 1878).
[251] Auguste Germain, *Albert Brasseur*, Paris, F. Juven, « Acteurs et actrices d'aujourd'hui », [1898], p. 40.
[252] Émile Durandeau, *Histoire naturelles. Civils et militaires*, textes et dessins, avec une préface de Théodore de Banville, Paris, Tresse, 1878.

> L'artiste, le peintre, qui a vu une scène ou un personnage d'un comique particulier, et qui pour s'apprendre […] à imiter le mouvement, l'accent, la fugitive manifestation de la vie les a dessinés au vol, veut ensuite leur donner le verbe, la parole, les exprimer par le langage […]. Alors devenu poète, acteur et mime, il représente, il joue le personnage et la scène qu'il a vus, mais avec la sauvage exactitude que lui donne l'habitude d'observer, avec sa science du pittoresque, avec la force d'idéalisation qui est en lui […][253].

Observation, pittoresque et idéalisation, c'est-à-dire faculté de transformer le singulier en typique, telle est la part du modèle graphique de la charge jouée, qui semble découler non pas d'une imitation directe, mais de la verbalisation et de l'incarnation d'une charge dessinée. L'inventeur de charges, tel un Henri Monnier, peint « ses aquarelles ironiques aussi bien que son visage[254] », et quand bien même la caricature dessinée n'est pas la première étape de la création, il n'en reste pas moins que le spectateur, à l'instar de Jules Janin devant le protéiforme acteur de *La Famille improvisée*[255], a l'impression d'un « *dessin habillé*, *vivant*, un dessin qui marche, parle et fait rire[256] ». Les *transformations* de Monnier, telles que les rapporte un critique du *National* à propos de ce dernier spectacle, semblent sorties d'un traité de physiognomonie caricaturale appliquée, à ceci près que la caricature n'est autre que l'acteur lui-même :

> Allons, artiste, agrandis ton nez, rétrécis ta bouche, enfle tes joues ou allonge ton visage ! Sois grand, petit, maigre, replet, borgne, bossu, boiteux, bancal ; parle du nez ou de la poitrine ; revêts toutes les formes, toutes les physionomies, tous les caractères ; qu'on te trouve jeune, vieux, laid, beau, spirituel, niais, avec toutes les nuances de l'espèce[257] !

La mobilité faciale, le caractère protéiforme d'un visage capable de se « modeler[258] » et de se transformer « en mille têtes diverses[259] », admirées chez certains acteurs, surtout comiques, comme Lesueur ou Saint-Germain, constituent donc une qualité plastique participant d'une comparaison entre le comédien et le peintre ou le caricaturiste. La valorisation de la création des personnages sur nature, telle que développée par Pierre Berton, repose sur la même analogie, qui envisage la création comme une reproduction typique dont l'unité épistémologique reposerait sur le *trait*.

Ce lien fondamental entre le grimage biographique et la charge se manifeste plus concrètement par un jeu d'emprunts. Du *Musée Dantan* aux *Contemporains*[260] et au

---

[253] Théodore de Banville, Préface à Émile Durandeau, *op. cit.*, p. V.
[254] Théodore de Banville, *Lettres chimériques*, *op. cit.*, p. 47.
[255] Henri Monnier, *La Famille improvisée*, scènes épisodiques, Paris, Barba, 1831 [Vaudeville, 5 juillet 1831].
[256] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. 1, p. 431 (les italiques sont de l'auteur).
[257] « Théâtre du Vaudeville. Débuts de M. Henri Monnier » *Le National*, 7 juillet 1831.
[258] Théodore de Banville, « Lesueur », *in Camées parisiens*, 3e série, Paris, Pincebourde, 1873, p. 131.
[259] Théodore de Banville, « Saint-Germain », *Camées parisiens*, 13e douzaine, *in Petites Études. La Lanterne magique. Camées parisiens. La Comédie française*, Paris, Charpentier, 1883, p. 355.
[260] Série de biographies illustrées, souvent pamphlétaires, publiées par Eugène de Mirecourt entre 1854 et 1858.

Trombinoscope, l'imagerie lithographique et caricaturale fournit un répertoire collectif de masques et de visages dans lesquels les acteurs puisent les traits qu'ils donnent à leur figure. Cet emprunt peut aller jusqu'à la citation caractérisée. Un des exemples les plus remarquables est le *Vautrin* de Balzac. Non seulement les « favoris violents » et le « toupet pyramidal » portés par Frédérick reproduisent littéralement les attributs par lesquels les dessinateurs du *Charivari* et de la *Caricature* désignent Louis-Philippe, mais la fusion même de la figure royale avec celle de Robert-Macaire peut se lire comme une citation caricaturale. Dès 1834 en effet, elle est opérée par Grandville et par Daumier. Le premier donne dans *Le Charivari* une parodie de *L'Auberge des Adrets* ; Robert Macaire a la tête encadrée de favoris et la corpulence de Louis-Philippe ; Bertrand arbore le faciès, identifiable à son nez, du comte d'Argout, ministre et pair de France[261]. Daumier quant à lui, détournant une lithographie d'Horace Vernet, fabrique une sorte d'hybride, un bandit à l'œil bandé, comme le Macaire initial de Frédérick, affublé d'un large sabre, et coiffé d'un toupet et de favoris démesurés[262]. La greffe par Frédérick de la tête de Louis-Philippe sur le costume mexicain du général Crustamente trouve donc ses antécédents dans le dessin satirique[263]. Sans aller jusqu'à ce jeu complexe de reprises intermédiales, tout se passe comme si la caricature médiatisait la représentation des figures célèbres citées par le grimage biographique. Maquillage, cartonnages et accessoires restituent des signes attributifs popularisés par la lithographie et par les brochures biographiques, dans lesquelles la description du masque, comme un morceau obligé, prolonge souvent le portrait-charge liminaire[264]. C'est ainsi que, dans les années 1880, la chevelure bouffante et les favoris généreux de Charles Floquet sont en vogue. Après Joliet dans *Le Monde où l'on s'ennuie*, c'est Coquelin Cadet qui les cite dans un rôle épisodique, mais marquant, de *Chamillac*, comédie d'Octave Feuillet créée aux Français en 1886[265]. Le décryptage par Edmond Stoullig de la physionomie que Cadet donne au député Labartherie, mélange de Balzac et de Henri Monnier aux « discours emphatiques et prudhommesques », constitue un parfait exemple de sémiologie caricaturale. Outre « la chevelure, les favoris et les pince-nez » du président de l'Assemblée nationale, l'acteur arbore, précise le critique, « le faux-col de Garnier-Pagès ». Et il qualifie la prestation de « fine et spirituelle caricature[266] ». L'iconographie corrobore l'exactitude des observations de Stoullig : la tignasse lyrique de Cadet cite

[261] [Jean-Ignace-Isidore Gérard, dit] Grandville, « L'Auberge des Adrets. Eh bien, camarades, comment supportez-vous l'existence ? », *Le Charivari*, 18 février 1834. Cf. annexe iconographique, fig. 3.

[262] Honoré Daumier, « Petits, petits, petits… », *La Caricature*, 28 novembre 1834, reproduit dans Jean Cherpin, *Daumier et le théâtre*, *op. cit.*, p. 25-26 et planche p. 9. Cf. annexe iconographique, fig. 4.

[263] La gravure de la page de titre de l'édition illustrée du texte (Paris, Marchant, 1840), qui reproduit une des scènes de l'acte IV où Vautrin est travesti, en offre la preuve indéniable (annexe iconographique, fig. 5).

[264] Telle est la structure exacte des numéros du *Trombinoscope* de Touchatout, dont le texte s'achève souvent par un portrait physique.

[265] Octave Feuillet, *Chamillac*, comédie en cinq actes, Paris, Calmann-Lévy, 1888 [Théâtre Français, 9 avril 1886].

[266] Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1886*, Paris, Charpentier, 1887, p. 58.

effectivement celle de Floquet ; quant au faux-col, il est en tout point identique à celui du portrait-charge de Garnier-Pagès exécuté en 1872 par Lafosse pour le *Trombinoscope*[267]. La première phrase du texte de Touchatout en dit long sur la popularité de cet attribut et son association à son référent : Garnier-Pagès, proclame l'humoriste, est « né […] avec un faux-col[268] »

Effigies et caricatures : ombres et pantins aristophanesques

Cette médiation de la représentation des personnalités par la caricature rejoint très précisément, on l'aura compris, un des aspects de la réception critique d'Aristophane au XIXe siècle. C'est en effet une mise en spectacle du portrait-charge qui s'opère dans ce procédé, réalisant, très littéralement, cette comédie de caricature qui sert de définition esthétique à la comédie ancienne. La spectacularisation de la personnalité caricaturale apparaît ainsi comme le noyau esthétique de l'aristophanisme, dont elle constitue le trait générique le plus sûr. Réalisée virtuellement dans une satire en forme dramatique publiée, à l'époque héroïque de la caricature, sous le pseudonyme d'Aristophane, cette théâtralisation de l'effigie caricaturale se présente pour ainsi dire à l'état pur dans certaines formes para-dramatiques de corps ou de société, comme les spectacles d'ombres de l'École Polytechnique ou les marionnettes de Lemercier de Neuville, toutes formes systématiquement qualifiées d'aristophanesques.

L'année où Lemercier donnait la *Suite de la Panhypocrisiade*, en 1832, le journaliste Scipion Marin publiait, sous le pseudonyme de « M. Aristophane, citoyen de Paris », une satire des romantiques et de leurs prétentions politiques messianiques intitulée *Le Sacerdoce littéraire, ou Le Gouvernement des hommes de lettres*[269]. Dirigée contre les élites intellectuelles et artistiques et leur prétentions au « sacre de l'écrivain[270] », cette « centilogie en trois actes » – référence à la collaboration éditoriale des Cent-et-un[271] –, narre, sous une forme dramatique, la tentative de prise du pouvoir d'une assemblée des hommes de lettres menée par Victor Hugo. Votée dans son principe au premier acte, une constitution est élaborée au deuxième, dans les bureaux de la *Revue de Paris*, puis solennellement proclamée au cirque Franconi dans le troisième, avant que l'intervention

[267] [Léon Bienvenu, dit] Touchatout, « Garnier-Pagès », *Le Trombinoscope*, dessins de G. Lafosse, n° 46, juillet 1872.
[268] *Ibid.* Cf. en annexe iconographique (fig. 6 à 9) la reproduction des croquis de Coquelin Cadet publiés dans *Les Premières illustrées* (saison 1885-1886, Paris, Ed. Monnier et cie, 1886, p. 107-109), à côté d'une caricature de Floquet et du portrait-charge du *Trombinoscope*. Garnier-Pagès mourut en 1878 ; son faux-col était donc encore célèbre huit ans plus tard.
[269] [Scipion Marin], *Le Sacerdoce littéraire*, *ou Le Gouvernement des hommes de lettres*, centilogie en trois actes, par M. Aristophane, citoyen de Paris, Paris, Vimont, 1832.
[270] Pour reprendre le titre de l'ouvrage célèbre de Paul Bénichou (*Le Sacre de l'écrivain*, *1750-1830*, *essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973).
[271] Pour soutenir le libraire-éditeur Ladvocat en délicatesse financière, cent et un écrivains offrirent de donner des nouvelles à un recueil sur la capitale. *Paris, ou Le Livre des cent et un* parut, chez Ladvocat, en 15 volumes, entre 1831 et 1834.

des forces de l'ordre, Casimir-Périer en tête, ne ramène les « régénérateurs[272] » à la raison. Occasion de nombreux discours parodiques, mis dans la bouche de Hugo, Janin, Lamartine, Sainte-Beuve ou Musset (ce dernier s'exprimant, de même que Mme de Girardin, en vers), le texte, qui met en scène une impressionnante galerie de personnalités[273], est construit tout entier comme la mise en spectacle d'effigies satiriques. La Préface annonce un « amalgame de théories sensées et de parodies, de haute philosophie et de personnalités acrimonieuses, de célébrités immolées » mêlées à « de « burlesques apparitions » et à des « fantasmagories drôlatiques [*sic*] », et présente le tout comme « de l'Aristophane, tel qu'il en faut pour fouetter le sang aux civilisations usées[274] ». Elle se donne pour un discours du comique grec lui-même, « fils de Philippe, du bourg Cydathénien », qui « sur le bruit répandu de la meilleure des républiques possibles » serait « accouru à Paris ». Mais plus que le plan de constitution « qui éclipse celle des Saints-Simoniens[275] », ce qui fascine cet Aristophane parisien, ce sont des têtes :

> Cette chose dont je raffole, que j'analyse avec amour, que je tourne, retourne de tous côtés, c'est un composé de cinq cents bésicles au moins et d'un millier de plumes, tout cela appendice et complément d'un millier de têtes grises, pelées, barbues, rasées, imberbes, frisées, les unes en cornettes, en bérets, les autres en tricornes ; pensant, rimant, prosaillant, dramatisant, journalisant, parlant, chantant ; chaos qui enfante la lumière, qui défraie d'idées Paris, la France, l'Europe, le monde […][276].

Tout le texte est construit autour de l'animation progressive de ces faces d'*hommes de lettres*, constitués en effigie puis démolis. Le premier acte se situe dans les salons de figures de cire de Curtius ; le lanceur de la vogue des cabinets de célébrités a déjà entrepris le modelage d'une pléiade d'auteurs, et n'attend plus que leur visite pour terminer leurs statues. À Victor Hugo, venant poser, il présente quelques-unes d'entre elles, qui ne sont que de pures transpositions de charges en pied, dans le genre qu'illustrera Dantan jeune. Il y a là « le grand Sainte-Beuve en asthmatique mourant, ses *Consolations* à la main », Lamartine, « baigné des rayons de la lune, méditant sur les vicissitudes d'une feuille de saule pleureur qui suit le fil de l'eau » ou Alexandre Dumas, « ce type du *jeune-France* » à la « physionomie quarteronne, osseuse, encadrée de barbe et de favoris[277] ». Inachevé comme ses confrères, il lui manque les deux pieds. Or c'est le texte lui-même qui, prenant le relais, se charge d'achever les effigies. Comme il l'annonce lui-même à Curtius, c'est pendant sa séance de pose qu'Hugo doit

[272] [Scipion Marin], *op. cit.*, p. 78.
[273] Outre les susnommés, la table des personnages comprend – pour les plus connus – Barthélémy, Méry, Balzac, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Charles Nodier, Henry Monnier et Alfred de Vigny. Scipion Marin y figure aussi, avec nombre de figures secondaires et les trois ministres Casimir-Périer, Lobau et Gisquet.
[274] [Scipion Marin], *op. cit.*, Préface, p. V.
[275] *Ibid.*, p. V-VI.
[276] *Ibid.*, p. VI-VII.
[277] *Ibid.*, p. 2.

présenter à l'assemblée des écrivains, qui l'aura rejoint, son « plan de réorganisation sociale[278] ». La scène suivante, exclusivement consacrée à cet exposé et aux motions successives, laisse entièrement de côté la question des statues de cire, comme si les modèles s'étaient substitués aux statues. Ainsi constitués en effigies caricaturales, les hommes de lettres se retrouvent à débattre de la constitution de leur « république politico-littéraire[279] » et décident de la proclamer solennellement au cirque Franconi. Outre la proclamation elle-même, le troisième acte comporte deux clous. Le premier consiste en une série d'entrée de chœurs, conduits par une ou plusieurs célébrités et regroupés par écoles ; le second est une scène de bataille grotesque, déclenchée par l'irruption des forces de l'ordre et du premier ministre Casimir-Périer, qui parodie les mimodrames du Cirque Olympique. Dans les deux cas le spectacle repose sur des transpositions de caricatures. Les groupes du défilé initial agglutinent autour d'un ou plusieurs portraits-charges une série de signes allégoriques. Ainsi Hugo, qui paraît seul : l'« auteur des *Orientales* » est « monté sur un chameau dont la housse brodée d'or traîne jusqu'à terre » ; accrochés aux flancs du quadrupède, « deux grands paniers […] dans lesquels s'agitent avec plumes, coiffes, habits divers, *Bug-Jargal*, *Esmeralda*, *Hernani*, *Didier*, *Marion Delorme* », et à son cou « *Quasimodo* perché comme un singe[280] ». Quant à la bataille finale – écrite dans un style d'épopée burlesque –, elle anime toutes ces figures en un tohu-bohu déchaîné. La victoire est presque acquise aux hommes de lettres, grâce aux efforts du griffon *Némésis* de Barthélémy et Méry, lorsqu'entrent en jeu les douze énormes clystères de « l'artillerie-Lobau[281] » – emblème allusif répandu dans la caricature de l'époque – , mettant en déroute, sous un déluge, toute la compagnie.

Ainsi l'ensemble du texte de Scipion Marin joue-t-il sur la théâtralisation de l'effigie caricaturale, élargie vers la fin à des modes plus allégoriques de la charge, et s'achève sur sa démolition, selon un jeu de sacralisation et de destruction qui renoue avec le fondement même de l'esprit satirique[282]. Le passage par la figure de cire est à cet égard crucial : il constitue à la fois un rehaussement de la personne en personnalité, et une déshumanisation qui, en l'objectivant, la prédispose à toutes les manipulations[283]. À l'état virtuel dans *Le Sacerdoce littéraire* – texte non destiné à la scène –, ce fonctionnement se réalise à la lettre dans deux autres formes spectaculaires et

[278] *Ibid.*, p. 3.
[279] *Ibid.*, p. 61.
[280] *Ibid.*, p. 65.
[281] *Ibid.*, p. 78.
[282] Selon les analyses classiques de Robert E. Elliot (*The Power of Satire : Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton University Press, 1960), l'incantation de l'anathème satirique archaïque rejoint les rituels magiques de destruction.
[283] On notera à cet égard que le motif de l'effigie apparaît en filigrane dans *Rabagas*, où un sculpteur cherche à faire une statue du chef républicain (Victorien Sardou, *op. cit.*, acte II, sc. 2-3, p. 51-54). Bourdier, au début du *Roi* (*op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 6), a droit à une statufication d'ordre textuel : il dicte sa notice biographique pour le dictionnaire Larousse.

paradramatiques au XIXe siècle, le spectacle d'ombres de l'École Polytechnique et les *Pupazzi* de Lemercier de Neuville.

À l'occasion du centenaire de l'X, en 1894, Robert Estaunié consacre un assez long article à l'histoire et à la description de « la séance des ombres », spectacle rituel de fin d'année, qui, depuis 1818, fait « défiler en ombres chinoises et devant les deux promotions réunies, tout le personnel de l'École, depuis le général jusqu'au modeste concierge[284] ». Des pantins en cartons articulés, figurant « des savants illustres dont la gloire est entrée dans l'histoire, d'autres aussi plus éphémères, têtes de généraux ou de capitaines, ou de 'colleurs'[285] », paraissent tour à tour et débitent des « discours drôlatiques [*sic*] où se résument en une synthèse habile les tics et les ridicules de chacun[286] ». Or tout au long de l'article, Estaunié met en évidence « la parenté du procédé des *Ombres* et de celui d'Aristophane[287] ». Outre la « gauloiserie », « proche parente du sel attique[288] », cette parenté s'observe dans les pastiches satiriques des figures officielles[289], mais relève plus profondément d'un mode spectaculaire, qui consiste dans le face-à-face, toute fiction écartée, du spectateur et d'une charge ressemblante : « dans les deux comédies, même absence d'intrigue, et l'intensité de l'effet provient moins des mots eux-mêmes que de l'imitation parfaite des silhouettes, des intonations et de la tournure des idées[290] ». S'y ajoute un rituel de démolition comique collective :

> […] les propos méchants ont libre cours. La censure n'a rien à faire ici. Tour à tour chacun apparaît et discourt, pour la plus grande gaieté des spectateurs, accueilli par des manifestations qui, pour être variées, n'en demeurent pas moins significatives. Nous sommes, vous le voyez, en plein Aristophane. Aisément, on s'imaginerait dans l'Agora ; l'assistance forme le chœur : ce qui est le plus plaisant, c'est que la chose est officielle et que les victimes assistent à leur exécution[291].

La séance des ombres renvoie ainsi à un cérémoniel satirique primitif, à une sorte de *cômos* dans lequel le public prend part à un simulacre de mise à mort comique ; la comédie aristophanienne, déplacée du théâtre sur la place publique, fonctionne ici comme référence originelle, indiquant la dimension de rituel social archaïque qui réside dans une telle cérémonie.

---

[284] Robert Estaunié, « La séance des ombres à l'École Polytechnique », *Revue hebdomadaire*, 19 mai 1894, p. 454.
[285] *Ibid.*, p. 456.
[286] *Ibid.*, p. 454.
[287] *Ibid.*, p. 466.
[288] *Ibid.*, p. 458.
[289] Les plaisanteries scientifiques évoquent à l'auteur *Les Nuées*, tandis que la revue des professeurs avec leurs défauts physiques et leurs tics de langage lui rappelle le défilé des ambassadeurs dans les *Acharniens* (*ibid.*, p. 461-463).
[290] *Ibid.*, p. 466.
[291] *Ibid.*, p. 454.

Ce n'est plus dans le microcosme d'une école, mais dans le monde clos, ou en tout cas privé, des salons et des casinos qu'un autre spectacle d'effigies caricaturales, en quoi Théodore de Banville reconnaissait « la vraie comédie aristophanesque[292] », jouit, quarante années durant, d'une popularité mondaine remarquable : il s'agit des Pupazzi de Louis Lemercier de Neuville. De 1863 à 1903, ce journaliste devenu marionnettiste promena ses créations – plus de trois cents personnages dans cent onze pièces – dans toute la France des salons, des villes d'eaux et de bains de mer[293]. Le principe de ses piécettes d'actualité repose sur un double fonctionnement satirique. Le premier relève de l'hypertextualité. À côté des revues de l'année qui tiennent une place notable – des *Indiscrétions parisiennes*[294] de 1867 à *As-tu vu la lune, mon gas ?*[295], jouée en janvier 1893 –, la production de Lemercier de Neuville fait la part belle à la parodie et au pastiche. Décalque de *Robert Macaire*[296], détournement d'Offenbach avec *Le Grand-Duc de Géroldstein*[297], citation de personnages comme madame Benoiton[298] ou Joseph Prudhomme – ce dernier, figure récurrente de la production, est le héros d'une des pièces les plus célèbres, *Le Roi Prudhomme*[299] –, le procédé parodique est fréquent. Le pastiche est pour sa part omniprésent. Il s'agit souvent de donner un cadre générique, que ce soit celui du vaudeville façon Labiche (*La Femme du monde et l'Auvergnat*), de l'opérette moyennâgeuse (*Un drame impossible*), de la parade ou de la pièce néo-antique en vers (*Les Prétendus d'Isabelle*, *L'Esclave ivre*[300]). Mais, comme procédé interne, le pastiche est aussi un des moyens satiriques fondamentaux d'une œuvre dont les ressorts principaaux sont la « ressemblance grotesque[301] », l'allusion et la personnalité. L'identification de l'idiolecte reconstitué par le pastiche stylistique

[292] Théodore de Banville, « Feuilleton du *National*. Théâtres. […] Les *Pupazzi* de Lemercier de Neuville […] », *Le National*, 29 janvier 1872.

[293] Dans ses *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, (Paris, Maurice Bauche, cop. 1911, p. 284), Lemercier de Neuville fait le bilan de ses tournées de *Pupazzi* : 111 pièces eurent en tout 1676 représentations dans 153 villes. Il peignit par ailleurs 214 personnages sur planchettes et modela 146 marionnettes (Louis Lemercier de Neuville, *Les Pupazzi inédits*, Paris, Ernest Flammarion, s.d. [1903], « Notice » de l'éditeur, p. 6). Seule une partie du répertoire a été édité, soit séparément soit en recueil. Lemercier de Neuville en donne une liste assez complète dans son *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Paris, Calmann Lévy, 1892.

[294] Louis Lemercier de Neuville, *Les indiscrétions parisiennes*, *in Paris Pantin*, deuxième série des *Pupazzi*, Paris, Librairie internationale, 1868, p. 232-258.

[295] Louis Lemercier de Neuville, *As-tu vu la lune, mon gas ?*, revue fantaisiste en trois actes, *in Les Pupazzi inédits*, *op. cit.*, p. 199-246.

[296] Louis Lemercier de Neuville, *La Maison Robert Macaire et Cie*, *in Paris Pantin*, *op. cit.*, p. 259-302.

[297] Louis Lemercier de Neuville, *Le Grand-Duc de Géroldstein,* actualité en un acte [1873], *in Théâtre des pupazzi*, Lyon, Scheuring, 1876.

[298] Personnage de *La Famille Benoiton*, grand succès de Victorien Sardou en 1865, que l'on retrouve dans *Les Fourberies de M. Prudhomme*, demande en mariage en un acte [1867] ou *Madame Benoiton est indisposée*, comédie en un acte [1868], tous textes repris dans *Paris Pantin* puis *Théâtre des pupazzi* (*op. cit.*, p. 35-53 et 79-100).

[299] Louis Lemercier de Neuville, *Le Roi Prudhomme*, histoire contemporaine en deux actes, *in Théâtre des pupazzi*, *op. cit.*, p. 125-154. La pièce fut créée chez Étienne Carjat le 24 juillet 1869 et reprise 51 fois.

[300] *Les Prétendus d'Isabelle*, comédie en un acte et en vers [1873], est publiée dans *Théâtre des pupazzi* (*op. cit.*, p. 341-361) ; les trois autres pièces, créées entre 1876 et 1881, sont recueillies dans Louis Lemercier de Neuville, *Nouveau théâtre des pupazzi*, Paris, Hilaire, 1882 (p. 59-80, 155-192, 18-38).

[301] « Notice » de l'éditeur, *in* Louis Lemercier de Neuville, *Les Pupazzi inédits*, *op. cit.*, p. 5.

s'affirme ainsi, dans le repérage des personnages par le spectateur, comme le pendant textuel de la reconnaissance visuelle[302].

Les pantins de Lemercier de Neuville représentent en effet, pour la plupart, des effigies de célébrités, introduits sous leur nom propre dans une revue ou un procès fictif, ou travestis dans une fiction parodique. La marionnette d'Émile de Girardin – le fondateur de *La Presse* et directeur de *La Liberté* – intervient ainsi sous le nom de son modèle dans *Le Procès Belenfant-des-Dames* puis dans *La Sixième Chambre*, « procès-revue de l'année 1868[303] » ; elle réapparaît quelques mois plus tard sous le nom de Syllogismos dans *Le Roi Prudhomme*, satire de la situation politique de 1869, puis d'Alinéas dans *La République athénienne*[304] de 1874, où il voisine avec le pantin de Victor Hugo surnommé ici « Superlatifidès » après avoir été « le grand Exilé » dans *Le Roi Prudhomme*. Gambetta débute sous son nom, comme avocat, dans *La Sixième Chambre*[305] – parodie du procès Delécluze –, puis apparaît sous les identités successives du « grand Irréconciliable » (*Le Roi Prudhomme*), de « Cyclopard » – référence à l'œil borgne du député – (*Le Grand-Duc de Gérolstein*, *Le Pays des cocos fêlés*[306]…), de « Léonococlès » (*La République athénienne*) ou de Cicéron (*Le Bain du consul*, « comédie néo-latine en un acte et en vers[307] », où le tribun reçoit les conseils de l'acteur Roscius, *alias* Coquelin). Ces variations s'expliquent par le principe à l'œuvre dans la plupart des pièces, qui relèvent d'un commentaire satirique de l'actualité, y compris politique, le cadre privé des représentations les soustrayant au contrôle de la censure. Lemercier de Neuville passe ainsi maître dans « le mécanisme des guignols parlementaires[308] », n'hésitant pas, en 1887, à installer le décor de la Chambre des

[302] Certains personnages de Lemercier de Neuville doivent sans doute leur récurrence aux ressources de pastiche qu'ils offrent : ainsi Victor Hugo, ou Émile de Girardin, raillé pour ses raisonnements dualistes et simplistes. Un des grands succès du marionnettiste, *Le Procès Belenfant-des-Dames*, créé le 28 décembre 1864 et souvent repris avec un certain nombre de modifications, fonctionne sur le principe du pastiche *ad libitum*. Publiée par fragments dans *I Pupazzi* (Louis Lemercier de Neuville, *Soirées parisiennes. I Pupazzi*, Paris, Dentu, 1866) puis *in extenso* dans *Paris Pantin* (*op. cit.*, p. 120-164) et reprise dans *Théâtre des pupazzi* (*op. cit.*, p. 1-41), la pièce est une parodie explicite de la célèbre scène de « La Cour d'assises » de Monnier (Henri Monnier, *Scènes populaires dessinées à la plume*, 4 vol., Paris, Dumont, 1835-1839, t. 1). Elle fait défiler à la barre des témoins et de la défense un certain nombre de célébrités – de Jules Favre à Rossini –, dont le discours est bien souvent un pastiche. Celui de Gustave Courbet, dicté par le peintre à Lemercier de Neuville, est même un *auto-pastiche* (Louis Lemercier de Neuville, *Théâtre des pupazzi*, *op. cit.*, p. 14-16 et p. 41).

[303] *Théâtre des pupazzi*, p. 101-126 (première représentation chez Pierre Véron, 6 janvier 1869).

[304] Louis Lemercier de Neuville, *La République athénienne*, revue en un acte [1874], *in Théâtre des pupazzi*, *op. cit.*, p. 391-413.

[305] Louis Lemercier de Neuville, *La Sixième Chambre*, procès-revue de l'année 1868 [1869], *ibid.*, p. 101-126.

[306] Louis Lemercier de Neuville, *Le Pays des cocos êlés*, revue-vaudeville en un acte [1873], *ibid.*, p. 297-317.

[307] Louis Lemercier de Neuville, *Le Bain du consul*, comédie néo-latine en un acte et en vers [1879], *in Nouveau théâtre des pupazzi*, *op. cit.*, p. 1-18.

[308] Mécanisme qu'il pousse « au génie », si l'on en croit le chroniqueur Liégard, rendant compte d'une représentation des Pupazzi dans un casino de station thermale (Stéphen Liégard, *Vingt journées d'un touriste au pays de Luchon*, Paris, Hachette, 1874, p. 114).

Députés dans son théâtre de carton et d'y faire paraître les ténors de la majorité et de l'opposition[309].

Mais au-delà de la satire politique et artistique, c'est dans l'application la plus littérale de la personnalité caricaturale que réside la spécificité des Pupazzi, véritable « Panthéon satirique[310] » transposant en marionnettes celui d'un Roubaud ou d'un Nadar. La troupe de Lemercier de Neuville constitue en effet une galerie de charges contemporaines animées, valant ainsi pleinement à son impresario le surnom d'« Aristophane des Pupazzi[311] ». Tel est exactement l'effet produit par ses « pantins aristophanesques[312] », qu'ils apparaissent comme un défilé de caricatures. Un chroniqueur du *Figaro*, rendant compte de la première exhibition publique des Pupazzi, donnée dans l'atelier du caricaturiste Étienne Carjat en 1863, raconte ainsi le « succès foudroyant » de « ce théâtre de fantoches » dans lequel il voit « presque une révélation et le point de départ d'un art nouveau, purement aristophanesque et populaire » : le public voit passer devant lui « les charges très reconnaissables et très comiques de MM. Janin, Daumier, Banville, Coquelin, Nadar, Champfleury, [...] Courbet », accompagnées d'« épigrammes saupoudrés du sel de la plaisanterie la plus attique » et de pastiches à la fois stylistiques et vocaux. Or ces marionnettes-caricatures, précise le soiriste, ne sont en fait rien d'autre que « les charges de Carjat découpées, coloriées, appliquées sur bois et machinées[313] », auxquelles l'impresario prête paroles et voix. Telle est exactement, corroborée par Lemercier de Neuville lui-même[314], la genèse de ces marionnettes : pour amuser son jeune enfant malade, l'auteur imagine de découper dans *Le Boulevard* quelques charges de Carjat, de les colorier et de les coller sur des planchettes de bois grossièrement machinées. Présentés à la fin d'un dîner d'amis, ces pantins articulés suscitent l'engouement, et Carjat leur offre l'hospitalité d'une soirée. Les *pupazzi* première manière, avant de devenir, à partir de 1865, de véritables marionnettes modelées, sont ainsi de pures charges animées ; et leur spectacle, avant d'adopter une forme dramatique, se cantonne « dans une exhibition plastique soulignée par une

[309] Entre autres le président Floquet (Boquet), Clovis-Hugues (Clovion-Mérovée), Cassagnac (de Coursensac), Lockroy (Lacroix), Clemenceau (Dumanceau). Ils apparaissent dans *Les Hommes de chambre*, croquis parlementaire en un acte [1887], *in Les Pupazzi inédits*, *op. cit.*, p. 9-29.

[310] Jules Claretie, Préface à Louis Lemercier de Neuville, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, *op. cit.*, p. VIII.

[311] Louis Brès, article du *Sémaphore* de Marseille, citée par Lemercier de Neuville dans la Notice de *Paris Pantin* (p. 8), et de *Théâtre des pupazzi* (p. II).

[312] Louis Lemercier de Neuville, « Prologue aux Bordelais » (1869), *in Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, *op. cit.*, p. 248.

[313] Albert Duchesne, « Médianoche artistique », *Le Figaro*, 6 décembre 1863.

[314] Le récit se lit dans la préface (« À mon lecteur ») de *I Pupazzi* (*op. cit.*, p. 3-33) ; il est repris dans la « Notice » du *Théâtre des pupazzi* et dans l'*Histoire anecdotique des marionnettes modernes* (*op. cit.*, p. 171 sq.).

critique ou une imitation des célébrités du jour[315] », petits pastiches, épigrammes ou madrigaux[316].

Cousine des Ombres polytechniciennes, la « troupe aristophanesque[317] » de Lemercier de Neuville réalise ainsi le spectacle des effigies caricaturales qu'imaginait, dans son théâtre virtuel, Scipion Marin. Mais elles opèrent, bien plus largement, la synthèse entre les différents traits génériques aristophanesques que l'étude a jusqu'ici mis en évidence. Ajoutant à la satire et à l'exhibition personnelles la transposition de charges, les *Pupazzi* exploitent avec toute la liberté possible le plaisir plus ou moins licite de la personnalité théâtrale qui faisait tout l'intérêt, pour le spectateur, du grimage biographique. Se livrant très rapidement à la critique politique la plus directe, elles retrouvent, sur le mode de la plaisanterie, le caractère journalistique et pamphlétaire de la grande pièce aristophanesque. Mais surtout, et c'est là leur véritable spécificité, les marionnettes de Lemercier de Neuville, citations littérales de caricatures, mettent en pratique le va-et-vient intermédial entre le dessin satirique et le spectacle qui était au cœur de la réception esthétique du comique athénien. Sortant des frontières mimétiques strictes du modèle réaliste qui régissait les pièces aristophanesques et le grimage biographique tels que nous les avons décrits, elles actualisent de manière pleine le paradigme esthétique dérivé d'Aristophane. Elles s'apparentent ainsi à une autre série de formes théâtrales, relevant du vaudeville, dont la définition aristophanesque relève d'une application bien plus stricte et approfondie des traits génériques constitutifs de ce modèle que ne le faisaient les comédies satiriques politiques. À la faveur de la liberté dramatique, le bref, mais intense déferlement de « vaudevilles aristophanesques » de la Seconde République fait en effet monter la caricature politique la plus déchaînée sur les scènes comiques secondaires, dans des spectacles de qualité artistique généralement très médiocre, mais dont les plus ambitieux cherchent à emprunter au journalisme une légitimité politique.

[315] Louis Lemercier de Neuville, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, Paris, Maurice Bauche, cop. 1911, p. 229.
[316] Le premier recueil pour marionnettes de Lemercier de Neuville, *I Pupazzi*, est très largement composé de ces monologues-pastiches.
[317] Louis Brès, art. cit. (Lemercier de Neuville, Notice de *Paris Pantin*, p. 8).

B. LES VAUDEVILLES ARISTOPHANESQUES DE LA SECONDE RÉPUBLIQUE OU LE JOURNALISME CARICATURAL AU THÉÂTRE

> La postérité a-t-elle gagné quelque chose à conserver dans ses bibliothèques les œuvres d'Aristophane ? Une pareille question ne saurait faire un doute. On a vu sous la République les regretteurs du passé se consoler d'une forme imprévue de gouvernement, au spectacle de vaudevilles aristophanesques, où les hommes au pouvoir étaient représentés dans leurs actes comme dans leurs personnalités.
>
> Champfleury, *Histoire de la caricature antique* [1865].

Lors de la série d'entretiens menés, fin 1849, par la Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres, dont le travail aboutit, en juillet 1850, au rétablissement de la censure dramatique, il fut plusieurs fois question de l'inquiétant succès des satires politiques données au théâtre du Vaudeville, dans lesquelles les socialistes et les Républicains se voyaient directement attaqués. Émile Souvestre évoque ainsi « ces pièces qu'on a osé décorer du nom d'*aristophanesques* » devant le président Vivien :

> Comme c'est la première fois qu'on promène sur notre scène les images vivantes des hommes publics, que sur notre scène l'on bafoue grossièrement les plus hautes personnifications du pouvoir national et les institutions qui régissent la France, le public vient en foule[318].

De fait, la production théâtrale des petits théâtres après la Révolution de Février se caractérise par une prolifération de pièces de circonstances, d'abord pro-républicaines, puis de plus en plus réactionnaires, qui mettent en scène, en général sous des noms grotesques, les hérauts de l'actualité politique. Taxile Delord, témoin direct et républicain convaincu, s'en souvient quelque dix ans plus tard :

> Après la Révolution de Février, le théâtre fit aux idées démocratiques une guerre sans merci, aux hommes des affronts sans pudeur. Ramassant toutes les calomnies éparses dans la boue, on vit les invalides du couplet et de la gaudriole retrouver des forces pour spéculer sur le scandale […]. Les allusions les plus transparentes ne suffisaient pas aux Aristophanes de la réaction ; ils en vinrent « à faire comparaître sur les planches les personnages contre lesquels on voulait ameuter l'opinion. » – Un acteur emprunta le masque, les vêtements, les lunettes d'un révolutionnaire célèbre ; une actrice chercha à reproduire les traits d'une femme à qui notre

[318] Conseil d'État. Section de législation. Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres, *Enquête et documents officiels sur les théâtres*, *op. cit.*, p. 107.

> génération doit les plus vives émotions littéraires ; dans une indigne parade on la livrait à la risée publique sous le nom de *Consuelo*[319].

Pas plus que Souvestre sur le moment, Delord, à l'évocation de ses souvenirs, ne fait référence à Aristophane au hasard. Que la pertinence de la comparaison soit ou non mise en doute, la qualification d'« aristophanesques », à propos de ce corpus de vaudevilles, est un trait d'époque irrécusable. Témoin entre tant d'autres, et très privilégié par sa propre adoration pour le poète, le jeune Théodore de Banville qui daube, en un de ses feuilletons dramatiques, sur « tant d'Aristophanes inspirés et furieux » devant l'hégémonie desquels le « véritable Aristophane, le vieux, l'ancien, le mauvais, celui qui faisait jouer ses pièces à Athènes » serait réduit « à écrire pour les confiseurs des devises ludiques et optimistes » :

> Aristophane, M. Clairville ; M. Brunswick, M. de Leuven, M. Jules Cordier, Aristophanes ; j'allais oublier M. Eugène ! Aristophanes grands et petits, les uns spirituels, tous également maîtres du monde et de la scène […][320].

Mais, par rapport à l'aristophanisme des *Philosophes* ou à celui qui se manifeste sporadiquement depuis 1830, une dimension radicalement nouvelle et proprement spectaculaire s'affirme. Débarrassée, par un décret du Gouvernement provisoire (6 mars 1848) de la censure qui pesait à nouveau depuis 1835, la scène se livre sans vergogne aux délices de la personnalité ; et ces personnalités ont désormais un *masque*, des *traits* ou un *visage*. Proudhon, Ledru-Rollin ou George Sand défilent sur les tréteaux devant un public qui les reconnaît et s'amuse de les reconnaître. Si personnalités et grimage biographique n'étaient pas absolument une nouveauté en soi, l'ampleur et la radicalité du phénomène, entre 1848 et 1850, est totalement inédite, au point que quelque chose comme un genre semble alors se fixer[321]. En témoigne sans doute l'apparition d'une dénomination nouvelle, l'adjectif « aristophanesque », qui supplante le vieil « aristophanique »[322]. Or cette substitution est davantage qu'un simple effet de mode : elle manifeste la revendication d'une relation non plus seulement thématique et

---

[319] Taxile Delord, *Le Siècle*, 4 décembre 1862, cité dans *Le Tour de France du Fils de Giboyer […]*, *op. cit* , p. 7. Delord fait ce rappel historique pour couper court aux critiques des royalistes contre… *Le Fils de Giboyer*. Le texte est repris au t. 3 de son *Histoire du Second Empire* (Paris, Londres, New-York, G. Ballière, 1873).

[320] Théodore de Banville, « La semaine dramatique. […] – Théâtre des Variétés : *Rue de l'Homme armé, n°8 bis,* comédie en cinq actes par MM. Eugène et Jules, mise en quatre actes par MM. Labiche et Nyon […] », *Le Dix-Décembre*, 1er octobre 1849.

[321] Une quarantaine de vaudevilles, à-propos ou revues sont englobés par le qualificatif « aristophanesque » entre 1848 et 1850 ; la plupart datent de 1849. Ils sont joués principalement au Vaudeville et au Gymnase-Dramatique. Robert Dreyfus en cite un certain nombre dans sa *Petite histoire de la revue de fin d'année* (*op. cit.*, p. 201-243).

[322] Après 1848, la graphie « aristophanique » disparaît quasiment (nous l'avons retrouvée dans *L'Union* du 9 décembre 1862, citée dans *Le Tour de France du* Fils de Giboyer*, op. cit*., p. 15, et dans les *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre. Acteurs, actrices, auteurs, journalistes* de Philibert Audebrand, Paris, J. Lévy, 1885, p. 48, dans ce dernier cas à propos de *La propriété c'est le vol*).

référentielle à l'auteur grec, mais aussi formelle[323]. En d'autres termes, les vaudevilles aristophanesques de 1848-1850 prétendent emprunter à Aristophane non seulement la dimension politique et la satire personnelle, mais encore ses caractéristiques esthétiques, telles que la réception de l'auteur, depuis une vingtaine d'années, les détermine. Sur le fond d'une actualité politique bouleversée et foisonnante qui donne une nouvelle contemporanéité aux thématiques aristophaniennes, ces satires réactionnaires comportent une dimension pamphlétaire qui va jusqu'à les assimiler au journal ; elles reposent largement sur la pratique déchaînée des personnalités ; elles mettent en œuvre, au sens très littéral du mot, une esthétique caricaturale. Elles actualisent ainsi pleinement la dimension intermédiale incluse dans le modèle aristophanesque.

1. *La propriété c'est le vol* ou le premier vaudeville aristophanesque

a) Genèse d'une forme

La pertinence de la référence à Aristophane tient d'abord à l'association entre les personnalités directes et la prise de parti politique, dans le sens de la réaction contre-révolutionnaire. Théodore Muret, témoin engagé de l'époque – il inséra dans la revue de la Porte-Saint-Martin, *Les Marrons d'Inde, ou Les Grotesques de l'année*, en collaboration avec les frères Cogniard, une scène de boxe parlementaire inspirée des démêlés entre Proudhon et Félix Pyat[324] – confirme que « ce fut l'opinion conservatrice, elle seule, que l'on vit se livrer […] à ces personnalités scandaleuses qui renouvelèrent toute la licence d'Aristophane, puisqu'elles furent poussées jusqu'à traduire sur la scène la figure des individus[325] ». Ce lien entre l'orientation politique réactionnaire et le recours à des procédés aristophanesques n'a rien de fortuit. L'actualité de la Révolution de Février met en effet sous une lumière neuve des thèmes politiques phares de l'œuvre du comique athénien, comme le gouvernement démocratique (*Les Chevaliers*), le pouvoir des femmes (*L'Assemblée des femmes*) ou la répartition des richesses (*Plutus*)[326]. Au fil des événements et des déclarations, les rapprochements se multiplient

[323] Selon le *Trésor de la langue française*, le suffixe « -esque » forme des lexèmes dérivés indiquant « une ressemblance, une manière d'être ou d'agir dont on accuse l'originalité dans un sens plus ou moins péjoratif ou laudatif » (Atilf-Cnrs, *Le Trésor de la langue française informatisé*, en ligne, http://atilf.atilf.fr/tlf.htm, s. v.) ; le suffixe « -ique » indique plus simplement la propriété ou l'appartenance (*Ibid.*, s.v.). Théophile Gautier, qui utilise généralement « aristophanique », en particulier quand il est question de personnalités, n'emploie « aristophanesque » (qu'il utilise dès 1846) qu'à propos de la forme des revues de fin d'année, proches selon lui, comme nous le verrons, de la comédie ancienne. L'adjectif « aristophanesque » apparaît sous la plume de Saint-René Taillandier (art. cit., *passim*) pour qualifier les tentatives allemandes de réactivation générique de la comédie ancienne : il traduit le « aristophanisch » allemand.

[324] [Hippolyte et Théodore] Cogniard et Théodore Muret, *Les Marrons d'Inde, ou les Grotesques de l'année*, revue fantastique en 3 actes et 8 tableaux, Paris, impr. G. Olivier, 1849 [Porte-Saint-Martin, 27 décembre 1848]. Cf. Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre*, *op. cit.*, t. III, p. 345-350.

[325] *Ibid.*, p. 400-401.

[326] Nous reviendrons plus précisément sur cette recontextualisation dans le chapitre V.

entre les textes aristophaniens et la critique des idéologies contemporaines. Aussi, au fur à mesure que les vaudevillistes commencent à s'en prendre aux théories socialistes en vogue, la critique se met-elle à réactiver la référence à Aristophane.

Les revendications féministes sont les premières visées. L'organisation des « Vésuviennes », les clubs féminins comme le Club de l'émancipation des femmes et surtout la Société de la voix des femmes, présidée par Eugénie Niboyet et appelée plus communément Club des femmes, déclenchent une avalanche de réactions satiriques, comme la série des *Divorceuses* de Daumier pour le *Charivari*[327], et un certain nombre de vaudevilles comme *Les Volcaniennes de St Malo* au Théâtre du Gymnase ou *Le Club des maris et Le Club des femmes* au Théâtre du Vaudeville[328]. Dans le compte rendu qu'il donne de ces spectacles, le critique du *Constitutionnel*, Hippolyte Rolle, renvoie explicitement à la comédie grecque, notant qu'« il n'y a guère que 2241 ans qu'Aristophane a fait ce vaudeville du *Club des femmes* et des *Volcaniennes de Saint-Malo*, sous le titre des *Harangueuses* et de *Lysistrata*[329] ». Quelques mois plus tard, les révolutionnaires et les socialistes sont dans la ligne de mire. Rolle note, à propos du *Cuisinier politique* de Xavier et Varin[330] – vaudeville dans lequel un cuisinier se voit substitué à un chef révolutionnaire avant de finir chef de cuisine de la nouvelle République de Francfort – et de *L'Ile de Tohu et Bohu*, « galimatias en trois actes » des frères Cogniard créé le 31 octobre à la Porte Saint-Martin[331], « que le vaudeville prend depuis quelques temps des airs aristophaniques[332] ». Il rejoint ainsi Théophile Gautier qui, une semaine plus tôt, dans son feuilleton, trouvait cette « espèce de pièce aristophanique […] beaucoup trop aristophanique », en ce sens selon lui que « de forts honnêtes gens, criminels tout au plus de systèmes contestables, y sont représentés comme des intrigans et des fripons[333] ». Le « galimatias » des frères Cogniard, en fait une folie-vaudeville, constitue une satire des théories socialistes des Cabet, Leroux et autres Proudhon. Partant fonder une colonie icarienne, un groupe de culotteurs de pipes se retrouve, après le naufrage de leur vaisseau, sur les côtes d'une île décrite par Gautier

[327] Série publiée du 4 août au 9 octobre 1848, et qui sera suivie, en 1849, de celle des *Femmes socialistes*.
[328] Edmond Rochefort et Armand Dartois, *Les Volcaniennes de St Malo*, Théâtre du Gymnase, juin 1848, inédit. ; [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *Le Club des Maris et le Club des Femmes*, vaudeville en un acte, Paris, Beck, 1848 [Vaudeville, 4 juin 1848].
[329] R. [Hippolyte Rolle], « Feuilleton du *Constitutionnel*. Théâtres. […] Théâtre du Gymnase : *les Volcaniennes de St Malo*. – Théâtre des Variétés : *La République de Platon*. – Théâtre du Vaudeville : *le Club des femmes et le Club des maris*. […] », *Le Constitutionnel*, 13 juin 1848.
[330] [Xavier] Saintine et [Charles Voirin, dit] Varin, *Le Cuisinier politique*, vaudeville en un acte, Paris, Michel Lévy frères, 1848 [Théâtre de la Montansier, 4 novembre 1848].
[331] [Hippolyte et Théodore] Cogniard, *L'Île de Tohu et Bohu*, galimatias en 3 actes, Poissy, impr. de G. Olivier [Porte-Saint-Martin, 31 octobre 1848].
[332] Hippolyte Rolle, « Théâtre Montansier, *Le Cuisinier politique*, vaudeville en un acte, de MM. Xavier et Varin », *Le Constitutionnel*, 14 novembre 1848.
[333] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse*. Théâtres, Théâtre de la Porte Saint-Martin. *L'Ile de Tohu-Bohu* [*sic*], par M. Cogniard », *La Presse*, 6 novembre 1848.

comme une « Salente charivarique où sont réalisées d'une façon grotesque les rêveries des utopistes, telles du moins que se les figurent les vaudevillistes peu au courant[334] ».

De fait la cible la plus évidente semble dès lors l'utopie communiste, en particulier sous la figure de son représentant le plus célèbre du moment, Proudhon. Sa direction du journal *Le Peuple*, son élection à l'Assemblée constituante le 4 juin 1848, son fameux discours du 31 juillet demandant l'instauration d'un impôt sur le revenu pour garantir la gratuité du crédit, donnent à sa personne et à ses théories une immense notoriété ; la célèbre maxime « la propriété, c'est le vol[335] », datant de 1840 et souvent mal comprise, fait de lui une sorte d'épouvantail pour la bourgeoisie possédante et un sujet de prédilection pour les caricaturistes[336]. C'est contre lui et son « système », qui « existe depuis je ne sais combien de siècles » que, fin août 1848, *Le Charivari* mobilise l'auteur de *L'Assemblée des Femmes*, précisant que « le drôle qui se permettait de livrer les Proudhon contemporains à la risée publique et de faire des pièces de théâtre où il baffouait [*sic*] les socialistes de son temps habitait Athènes et se nommait Aristophane[337] ».

Tout est donc prêt pour que soit lancé contre l'adversaire des propriétaires le premier vaudeville aristophanesque déclaré, celui qui, avec *La Foire aux idées*[338], restera dans les mémoires comme l'exemple emblématique de cette production. Le 28 novembre est créée sur le théâtre du Vaudeville une « folie-socialiste » du vaudevilliste Clairville (pseudonyme de Louis-François Nicolaïe) associé à Éléonore de Vaulabelle, qui signait au théâtre Jules Cordier. Tout le paratexte revendique la référence à Aristophane. Outre le caractère évidemment allusif du titre, *La propriété c'est le vol*, les auteurs ont fait annoncer, dans *Le Charivari*, une « pièce aristophanesque en sept tableaux[339] ». Et le couplet de facture chanté sur l'avant-scène, au nom des auteurs et en manière de prologue, par un « solliciteur », met en avant, tout en feignant de s'en distinguer, l'exemple aristophanien. Après s'être réjouis de pouvoir « parler politique / Puisque ça n'est plus interdit », les deux auteurs font savoir qu'ils entendent lancer « sur tant de nouveaux systèmes / […] un trait malin ». Suit une fausse précaution, affirmant la filiation aristophanesque tout en se dédommageant du reproche d'attaque personnelle :

---

[334] *Ibid.*

[335] Pierre-Joseph Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ? ou Recherches sur le principe du droit et du gouvernement*, premier mémoire, Paris, J.-F. Brocard, 1840, cité d'après P.-J. Proudhon, *Candidature à la pension Suard. De la célébration du dimanche. Qu'est-ce que la propriété ?*, Paris, Rivière, 1926, (*Œuvres complètes* de Proudhon, nouvelle édition publiée avec des notes et des documents inédits), p. 132.

[336] Cham réunira ainsi quelques-unes de ses vignettes du *Charivari* sous le titre *Proudhoniana ou Les Socialistes modernes* ([Amédée de Noé, dit] Cham, *Proudhoniana ou Les Socialistes modernes*, album dédié aux propriétaires, Paris, Au bureau du journal le Charivari, 1848).

[337] « M. Proudhon plagiaire », *Le Charivari*, 29 août 1848.

[338] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *La Foire aux idées*, journal-vaudeville en plusieurs numéros, Paris, impr. de Doney-Dupré, 1849.

[339] *Le Charivari*, 26 novembre 1848.

Il faut nous garder avec soin
D'une intrigue trop diaphane ;
Si nous suivons Aristophane,
Il faut le suivre de très loin.
Dans notre mordante pièce,
Que l'homme soit respecté !
La personnalité blesse ;
Point de personnalité[340].

L'exemple aristophanesque ici invoqué est ambivalent : la critique politique y est valorisée, tandis que le recours à la satire personnelle fait office de repoussoir. Mais cette proclamation, évidemment ironique, relève d'une stratégie de dénégation : le prologue a bien pour fonction de susciter chez le spectateur une réception aristophanesque et de lui suggérer la plus grande attention aux « applications ». De fait, le travail de coopération du spectateur dans le repérage de la cible n'est guère compliqué. Dès le premier tableau, situé au paradis terrestre, un « serpent à tête humaine » traverse le théâtre et se blottit dans un buisson de roses où il se met à monologuer sa rancœur contre Adam et Ève. Et ce serpent porte « une paire de lunettes[341] » dont la notoriété atteindra presque à celle d'un fameux « toupet pyramidal ». À ces « lunettes communistes » que, dit la critique du *Corsaire*, « le public a trouvé ressemblantes[342] » s'ajoutent une « redingote râpée » et « de larges favoris[343] » dessinant une charge qui corrobore d'emblée, pour Théophile Gautier, l'aristophanisme revendiqué du spectacle :

> Voici un vaudeville qui a la prétention d'être aristophanique, et qui la justifie, au moins sous le rapport de la personnalité. Plus heureux que l'auteur des *Nuées*, M. Clairville n'a pas eu besoin de monter lui-même sur le théâtre et de se barbouiller le visage de lie, faute de trouver un artiste qui voulût lui modeler le masque de Cléon. Delannoy, avec des lunettes et des favoris, s'est arrangé une tête caricaturale qui ressemble assez à cette face bien connue qui fait sur les propriétaires l'effet de la tête de Méduse[344].

Le grimage biographique explicite donc de façon transparente la cible de la satire politique de Clairville et Cordier. Les auteurs renouent avec Aristophane non seulement par la personnalité, mais – cela n'échappe pas à Gautier – par la citation d'attributs caricaturaux largement répandus. Ainsi trois éléments constitutifs de l'aristophanisme se concentrent-ils dans le spectacle : satire politique anti-révolutionnaire, personnalité

[340] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *La propriété c'est le vol*, folie-socialiste en trois actes et sept tableaux, Paris, Tresse, 1849, p. 1-2.
[341] *Ibid.*, p. 2.
[342] Anaïs Ségalas, « Feuilleton du *Corsaire*. Théâtre du Vaudeville. *La Propriété, c'est le vol,* folie socialiste en sept tableaux, de MM. Clairville et Jules Cordier », *Le Corsaire*, 1er décembre 1848.
[343] Hippolyte Rolle, « Feuilleton du *Constitutionnel* […]. Théâtre du Vaudeville. *La propriété, c'est le vol !*, folie-socialiste en trois actes et en sept tableaux, par MM. Clairville et Cordier », *Le Constitutionnel*, 4 déc. 1848.
[344] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* […]. Théâtres, Théâtre du Vaudeville. – *La Propriété c'est le vol*, folie-socialiste en 7 tableaux, par MM. Clairville et Cordier », art. cit.

avec grimage biographique, et intermédialité. Le format du « vaudeville aristophanesque » est en place.

b) *Une « folie-socialiste »*

Du point de vue de la structure globale de la fable, *La propriété c'est le vol* correspond tout à fait à la définition de la « folie » comme parodie de féerie[345]. Le merveilleux diabolique à l'œuvre dans le genre féerique y est mis au service d'une lecture satirique des événements politiques contemporains, à travers le prisme d'une eschatologie parodique[346]. Les tableaux centraux du deuxième acte, qui relèvent du vaudeville épisodique et satirique, sont en effet encadrés par deux actes-tableaux féeriques insérant la révolution de 1848 dans une histoire du monde. Ainsi le premier acte, qui propose une sorte d'étiologie comique du socialisme dans sa version anti-propriétaire, n'est-il rien moins qu'une récriture parodique du récit du péché originel. Jusque là « roi de la création », « seule bête qui eût de l'esprit… et des lunettes[347] », le serpent se trouve fort irrité contre Adam, dont l'arrivée l'a détrôné de son empire et qui lui marche sans arrêt sur la queue. Il prise fort en revanche la femme de ce premier propriétaire qu'il juge établi par le vol. Cette jeune Ève, que le spectacle des amours animales rend curieuse, est tentée de goûter à l'arbre de la science, malgré les mises en garde d'Adam, assuré d'être « propriétaire de toutes ces propriétés » à l'unique condition « de ne jamais toucher au fruit de cet arbre[348] ». Le serpent, qui tient là sa vengeance, fait goûter la pomme à la séduisante Ève, laquelle entraîne Adam à la goûter aussi ; le couple découvre immédiatement la sensualité et se voit tout aussi immédiatement chassé de l'Éden.

Le deuxième acte, qui évoque la révolution et ses conséquences pour les propriétaires, transpose les acteurs de cette genèse revisitée dans le Paris contemporain. Le premier tableau, intitulé « La réforme en 1848 », se situe dans un riche appartement, le jour même de la Révolution[349]. Le bourgeois Bonnichon célèbre avec d'autres bourgeois, lors d'un banquet, la réforme électorale, qu'il qualifie de « révolution sociale faite par la garde nationale dans l'intérêt des propriétaires[350] ». Bonnichon, qui n'est

---

[345] Cf. Henri Gidel, *Le Vaudeville*, Paris, PUF, 1986, p. 48. Gidel donne pour équivalentes les féeries-vaudevilles, les folies-vaudevilles et les folies-parades en vaudevilles. La folie peut donc s'entendre comme un vaudeville qui recourt aux moyens fantastiques de la féerie, ou une féerie travestie en vaudeville.

[346] Sur la féerie et le surnaturel, cf. Roxane Martin, « Pour une dramaturgie de la surenchère : La féerie romantique et l'expérience de la limite », *in Impossibles théâtres*, *XIXe-XXe siècles*, Chambéry, Comp'act, 2005, p. 43-50. La présence parodique du diable dans le vaudeville a été étudiée par Henri Rossi (*Le Diable dans le vaudeville au dix-neuvième siècle*, Paris, Caen, Minard, « Lettres modernes », 2003).

[347] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *op. cit.*, p. 2.

[348] *Ibid.*, p. 4.

[349] Nous sommes le « vingt-quatre février » (*ibid.*, p. 6).

[350] *Ibid.*, p. 7. Fin 1847-début 1848, les banquets patriotiques, lancés, pour contourner l'interdiction de réunion, par Odilon Barrot, se multipliaient en faveur d'une réforme électorale introduisant le suffrage

autre qu'une réincarnation d'Adam lui-même, est acclamé comme « roi des propriétaires » et a tout d'un coup la révélation qu'il « personnifie la propriété », qu'il en est « l'âme, la vie, le Juif errant[351] ». Il se lance alors dans le récit d'une vision, qui n'est autre que celui du premier acte, suivie d'une série d'avatars. L'âme du proto-propriétaire Adam a ainsi « revêtu toutes les formes qui donnent l'empire du monde » : « tour à tour Égyptien, Babylonien, Grec, Romain », Bonnichon s'est ainsi incarné en « Sésostris, Balthasar, Lucullus, Cléopâtre ». Mais face à ces incarnations successives du futur bourgeois, l'obstacle initial se dresse systématiquement : « toujours, et à toutes les époques », se rappelle Bonnichon, « le même animal lunatique, non[,] *lunettique*, me poursuivait de sa vengeance et de ses lunettes[352] ». Le récit terminé, et suivi d'un toast chanté à la réforme, un coup de théâtre interrompt les réjouissances des bourgeois : le Serpent, « tout en noir et port[ant] des lunettes », annonce que la République vient d'être proclamée, que « la bourgeoisie est détrônée » et « le peuple est roi[353] ». Les propriétaires sortent en défilant un à un devant le public[354].

Les trois tableaux suivants relèvent de la politique-fiction et illustrent de manière burlesque certains aspects du programme proudhonien et plus généralement socialiste. Le troisième tableau, « le droit au travail en 1852 », prend place dans une chambre « assez pauvrement meublée[355] » de Bonnichon, qui a pris la précaution de dissimuler sa richesse. Le nouveau président de la République vient de décréter, « sur la proposition du citoyen ministre de l'intérieur et marchand de corsets[356] », le droit universel au travail[357]. Bonnichon, à qui un cocher vient, en vertu de ce droit, de faire faire le tour de Paris pour acheter une ficelle, se voit brossé énergiquement par le domestique qu'il venait de mettre à la porte, tandis que vingt-cinq couturières prenaient les mesures de sa femme. Puis, toujours contre le gré du propriétaire, défilent presque tous les corps de métier, du déménageur au vitrier, qui alternent enlèvements et fournitures, démolitions et réparations. À peine Bonnichon a-t-il le temps de se lamenter sur le montant

universel. C'est l'interdiction du banquet parisien prévu pour janvier 1848 qui déclencha la série d'événements aboutissant au 24 février.

[351] *Ibid.*

[352] *Ibid.*, p. 8. La virgule manque dans le texte édité.

[353] *Ibid.*, p. 9.

[354] Le couplet « Vive la République » des propriétaires sortant en défilant devant le public se chante, d'après le texte (*ibid.*), sur l'air de l'*Alleluia*. C'est celui du *De Profundis* qu'ont entendu les spectateurs (Rolle et Gautier du moins, art. cit.) ; il conclut une scène assez violente que Gautier décrit magistralement : « la fusillade pétille, le tocsin sonne, le peuple hurle, les portes de la salle de festin se renversent et, plus terrible que le *Mané, thécel, pharès* au mur de Balthazar, l'antique serpent […] apparaît, riant d'un rire strident et lançant des éclairs sous ses lunettes vertes. » Rolle poursuit : « les convives se lèvent de table et défilent un à un d'un pas lugubre, sur l'air du *De Profundis*, comme s'ils allaient à l'enterrement. »

[355] *Ibid.*

[356] *Ibid.*

[357] La question du droit au travail, et de son inscription dans le préambule de la Constitution, revendiquée par les socialistes, fut fort débattue en 1848. Après trois jours de débats, l'inscription fut rejetée par l'Assemblée le 14 septembre. Proudhon publia en octobre 1848 ses vues sur la question (*Le Droit au travail et le droit de propriété*, par P.-J. Proudhon, représentant du peuple, Paris, L. Vasbenter).

désastreux de ses factures qu'un dentiste se prévaut de son droit au travail pour lui arracher une dent. Le serpent réapparaît alors, sous les traits du ministre de l'intérieur à lunettes[358], et annonce, dans un couplet monologué, la ruine de l'espèce humaine. Il prend les mesures de Mme Bonnichon pour lui faire « un corset démocratique et social », mais Bonnichon, surprenant « des lunettes !… qui prennent la taille de [son] épouse[359] » le chasse.

Le tableau suivant, « La Bourse d'échange en 1853 », débute par la proclamation d'un nouveau décret. Dans une cour autour de laquelle sont installés des marchands « habillés uniformément, en blouses », le serpent-ministre donne lecture du décret présidentiel qui, après l'instauration de l'égalité absolue, transforme la Banque d'échange en Bourse d'échange « où les citoyens seront libres d'apporter tout ce qui leur plaira, sans que les marchands, quel que soit leur commerce, puissent refuser les objets proposés[360] ». L'échange financier selon la valeur numéraire cède la place à un troc obligatoire qui s'organise selon une sorte d'équivalence linguistique fondée sur l'*à peu près* ou la catachrèse prise au pied de la lettre : on achète pour un *chou* de lait, contre un chien on obtient une faïence… Bonnichon, cherchant de la viande pour déjeuner, en achète pour une marmite ; ayant échangé sa marmite, il lui faut acheter un pot, ce à quoi il emploie sa viande. Il finit par se retrouver avec un pâté, que le Serpent demande à échanger contre sa casquette. Bonnichon refuse de céder sa propriété et se retrouve en prison. Au cours de son procès, qui constitue le cinquième tableau, Bonnichon raconte innocemment sa vie de propriétaire et c'est une nouvelle incarnation du serpent qui se charge du réquisitoire. L'Accusateur public à lunettes dénonce le sentiment indéracinable et criminel de la propriété du prévenu et son usage aberrant des pronoms possessifs, désormais à bannir au même titre que toute individualité :

> Eh ! quoi, ne sera-t-il jamais rayé du vocabulaire, ce *moi* qui est le père du *mien*, ce moi qui fait que l'homme reporte tout à lui… ce moi qui lui fait dire mon corps, mon esprit, mon talent, ma patrie, ma femme… toutes choses collectives… qu'il accapare au nom de ce *moâ*… dont il a plein la bouche[361] !…

L'accusé, à qui femme et biens sont confisqués, est finalement condamné à « passer le reste de ses jours dans une maison hospitalière d'aliénés » ; avant de l'embarquer, on

[358] Le citoyen-ministre portait à la représentation le nom transparent de « Prudent » (voir par ex. Gautier, art. cit.). Ce paronyme disparaît dans version publiée (à l'exception d'une didascalie de la p. 15 qui est sans aucun doute un lapsus).
[359] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *op. cit.*, p. 14.
[360] *Ibid.*, p. 15. La Banque d'échange, qui verra le jour en 1849 sous le nom de Banque du peuple, est une proposition-phare de Proudhon.
[361] *Ibid.*, p. 20.

lui fait revêtir « la honteuse redingote à la propriétaire[362] », portant inscrite sur le dos son infamie.

Le troisième et dernier acte renoue avec l'atmosphère de féerie du premier. Le sixième tableau, intitulé « fin du monde en 1854 », montre un Paris en ruines et envahi par la végétation dont seule la Bourse, effondrée, est reconnaissable. Bonnichon, recouvert d'une peau de bête, est le seul rescapé de la chasse aux propriétaires que mène le Serpent. Ce dernier finit par l'atteindre d'un coup de fusil. Mais des trompettes retentissent et un ange annonce la résurrection, qui intervient dans l'apothéose du dernier tableau. L'ange y annonce au Serpent la renaissance de la propriété et des propriétaires. Ève, dans le couplet final, réconcilie Adam et le serpent en ôtant à ce dernier – lointain souvenir de *Plutus* ? – les lunettes qui l'aveuglaient :

> Notre oppresseur n'a pas l'âme méchante,
> Sa force même atteste un noble cœur ;
> C'est pour le bien, qu'il cherche, qu'il invente…
> Mais il est myope, et voilà son malheur.
> Quand il voyait châteaux ou maisonnettes
> Fermer leur porte à la mendicité,
> À son insu, trompé par ses lunettes,
> Il jugeait mal notre société[363]…

Ainsi le Serpent-Prudent, crédité d'intentions humanitaires, se retrouve-t-il à moitié disculpé.

Le déroulement de la fable répond donc à un schéma eschatologique global, enchaînant chute, dégénérescence, fin du monde et résurrection. Ce schéma constitue le cadre dramatique dans lequel s'inscrit la lutte récurrente des deux figures centrales, présentée comme une série de réincarnations. Emprunté à la dramaturgie féerique – dont la fable repose sur la lutte manichéenne entre les puissances célestes et les puissances maléfiques[364] –, ce cadre a l'avantage d'obéir à une double fonction. L'application du schéma de la genèse et de l'apocalypse à des personnages contemporains, application qui repose finalement sur un jeu de mots (celui du serpent à lunettes[365]), relève du principe parodique de la satire, et fournit, grâce au thème de l'*avatar*, un lien à la série de scènes épisodiques qui développent la satire des propositions socialistes. Mais le modèle du récit biblique remplit aussi un rôle idéologique : introduisant l'eschatologie dans la lecture du socialisme, il rend compte de sa dimension messianique – fort

[362] *Ibid.*, p. 21. La redingote à la propriétaire était un « manteau en usage au XIXes. qui consistait en une longue veste croisée à basques tombant jusqu'aux talons » (Atilf-Cnrs, *Le Trésor de la langue française informatisé*, site cité, s.v. « propriétaire »).
[363] *Ibid.*, p. 23.
[364] Cf. Roxane Martin, art. cit., p. 43-44.
[365] Cela n'échappe pas à Anaïs Ségalas, dans le compte-rendu de la pièce qu'elle donne au *Corsaire* le 1er décembre 1848 (art. cit.) : « Ce serpent à lunettes n'est pas, du reste, aussi fantastique qu'on pourrait le croire ; il existe aux Indes-Orientales, au Brésil et au Pérou. La nature s'est amusée à dessiner sur sa tête quelques traits de l'homme, et deux cercles qui font une paire de lunettes ».

marquée à l'époque – tout en la renversant. Le coup de force de l'assimilation d'Adam au propriétaire et du serpent à l'antipropriétaire, outre sa fécondité dramatique, accrédite le caractère d'eschatologie négative de l'utopie socialiste, et rejoint ainsi la critique religieuse des propositions révolutionnaires[366].

c) Des caricatures mises à la scène

Le fonctionnement parodique du spectacle est accentué par l'omniprésence de la caricature. Une fois de plus, Théophile Gautier fait montre d'une intuition aiguë : outre la « tête caricaturale » que s'est faite Delannoy, le critique de *La Presse*, plus observateur que la plupart de ses confrères, remarque que le premier tableau est « un de ces Édens tant soit peu charivariques, comme les charbonnerait sur la pierre Daumier ou Cham[367] ». De fait, dès le 1er décembre 1848, le *Charivari* annonce, un brin pincé, que son caricaturiste « peut revendiquer une part » du succès du spectacle, « car MM. Clairville et Cordier se sont inspirés du *Proudhoniana*[368] », le recueil de ses « spirituelles charges […] sur les idées socialistes des Proudhon, Cabet et Pierre Leroux[369] ». Or, loin d'être une fanfaronnade, cette revendication est à prendre au pied de la lettre. C'est non seulement l'esprit de la satire charivarique que reprennent Clairville et Cordier, mais aussi ses images. *L'Illustration*, qui publie aussi les dessins de Cham, se réjouit, à propos de leur spectacle, « de ces épigrammes, de ces bouffonneries, de ces caricatures en action dont les meilleures sont empruntées au crayon de [son] collaborateur[370] ». Cette mise en action de la caricature se réalise sous différentes formes.

L'inspiration charivarique se manifeste au premier chef, comme nous l'avons déjà remarqué, dans le grimage biographique du Serpent, et plus précisément dans la récurrence de son identification par ses lunettes. Cette reconnaissance par l'attribut, répétée à satiété dans le texte, est un procédé transposé de la série de Cham, où les lunettes constituent le « signe abréviatif » désignant Proudhon et qui suffit à sa

---

[366] L'hebdomadaire légitimiste et catholique *L'Ami de la religion* ne se prive pas de dénoncer le détournement du vocabulaire et du message christiques par les socialistes (cf. entre autres « La religion et le socialisme en action auprès des classes populaires », 3 août 1848, p. 363). *La propriété c'est le vol* est d'ailleurs un des rares spectacles qui ait droit, sous forme d'un courrier inséré, à un compte rendu dans ce journal. L'auteur, quoique choqué par la parodie des dogmes catholiques, y souligne « une pensée juste » : « c'est que les êtres malfaisants qu'on voit apparaître sur la terre à toutes les époques de grandes calamités, ne sont que comme une réapparition nouvelle de ce père de tout mal et de tout mensonge [le diable], dont ils semblent avoir pour mission de continuer l'œuvre » (Raphaël de Mésilliac, « Variétés. *La propriété c'est le vol* », *L'Ami de la religion*, *journal ecclésiastique, politique et littéraire*, 20 février 1849, p. 482).

[367] Théophile Gautier, art. cit.

[368] « Théâtre du Vaudeville. *La propriété c'est le vol*, vaudeville en sept tableaux de MM. Clairville et Jules Cordier », *Le Charivari*, 1er décembre 1848.

[369] Annonce dans *Le Charivari*, 17 septembre 1848.

[370] « Courrier de Paris », *L'Illustration, journal universel*, 9 déc. 1848, p. 232.

caractérisation[371]. Plus largement, les scènes épisodiques sont souvent le développement d'une vignette du caricaturiste. Ainsi la séquence de l'arrestation de Bonnichon, qui réclame le pâté dont il se dit « propriétaire », et qui se voit répondre qu'« il n'y a plus de propriété[372] » par le Serpent-ministre, qui appelle la garde, démarque le dialogue d'une vignette du *Charivari*. Le caissier – à lunettes – du journal de Proudhon y renvoie ainsi un actionnaire venu toucher le dividende de l'action dont il est « propriétaire » : « Malheureux, la propriété c'est le vol ; sortez à l'instant même, voleur, sinon j'envoie chercher la garde[373] ! ». Le troisième tableau, quant à lui, est presque entièrement inspiré par les vignettes de la série « Droit au travail » publiée par Cham dans *L'Illustration* en août 1848. Le monologue de la scène 2 où Bonnichon raconte son tour de Paris forcé en fiacre n'est que l'amplification d'un dessin dans lequel un bourgeois demande au cocher qui le conduit de s'arrêter, ses courses étant finies, le cocher lui rétorquant son droit à douze heures de travail et annonçant qu'il le voiturera pendant douze heures[374]. La drolatique scène du dentiste arrachant de force une dent à son client est l'exact développement d'une autre vignette[375]. Quant aux livraisons, aux déménagements et aux travaux qui se succèdent dans l'appartement du roi des propriétaires, elles procèdent par variations autour de situations proposées par des caricatures. L'une de ces dernières figure un bourgeois en robe de chambre qui s'adresse à un livreur portant cinq sacs empilés et entouré de bottes et de chapeaux. Comme le bourgeois, qui n'a rien commandé, récrimine, le livreur répond :

> – Ça ne fait rien, monsieur ; votre tailleur vous envoie six habits ; votre bottier, dix paires de bottes ; votre chapelier, une demi-douzaine de gibus[376].

Dans une autre caricature, un ouvrier, devant la demeure qu'il vient de construire, annonce à son propriétaire qu'il va « la démolir pour la recommencer[377] ». Ces deux vignettes sont la matrice de plusieurs scènes du vaudeville : la multiplication des robes de Mme Bonnichon, le décollage-rencollage du papier peint, le déménagement des meubles suivi de l'arrivée d'un nouveau mobilier, le bris et le remplacement des vitres, et le chœur final des ouvriers, qui chantent la démolition et la reconstruction[378].

---

[371] D'où l'ironie de la vignette du 6 août 1848, intitulée « Proudhon travesti », dans laquelle le héros, dissimulé dans un immense manteau – une redingote à la propriétaire, précisément – et le chapeau enfoncé sur la tête, s'imagine passer inaperçu alors qu'on reconnaît… ses lunettes.
[372] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *op. cit.*, acte II, 5e tableau, sc. 6, p. 19.
[373] [Amédée de Noé, dit] Cham, « Actionnaire venant toucher son dividende », *Le Charivari*, 20 août 1848.
[374] « Un peu de tout. – Caricatures par Cham », *L'Illustration*, 12 août 1848, p. 365.
[375] *Ibid.* ([Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *op. cit.*, acte II, 3e tableau, sc. 7).
[376] *Ibid.*
[377] « Un peu de tout. – Caricatures par Cham », *L'Illustration*, 30 septembre 1848, p. 69.
[378] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *op. cit.*, acte II, 3e tableau, sc. 2 à 6.

Ainsi nombre de scènes du vaudeville sont-elles le développement des micro-situations dramatiques présentes dans les vignettes de Cham. Mais la transposition caricaturale va beaucoup plus loin que cette amplification. C'est le spectaculaire lui-même qui prend sa source dans la reproduction scénique de la caricature. La preuve formelle en est donnée par les illustrations que le sixième numéro de l'éphémère revue promotionnelle *Le Succès*[379] consacre à la pièce, et qui présentent des similitudes flagrantes avec les dessins du *Charivari* et de *L'Illustration*[380]. Le « masque » de Delannoy en serpent enroulé autour de l'arbre de la science évoque ainsi à s'y méprendre la tête esquissée par Cham[381]. Mais bien plus frappant encore, le sixième tableau de *La propriété c'est le vol* peut se lire intégralement comme la fusion de trois caricatures. *Le Succès* reproduit le décor du dernier acte : on y voit la Bourse en ruines au milieu d'une végétation sauvage, et un homme – il s'agit de l'acteur Ambroise en Bonnichon – recouvert d'une peau d'animal. Le journal reproduit aussi, sous le nom de M. Prudent, le Serpent devenu chasseur de propriétaires et tenant une canne où sont suspendues des effigies de ses victimes. Or ces deux images, tirées du spectacle, sont la citation exacte de deux caricatures de Cham. Une vignette de *L'Illustration* représentant, selon la légende, un « Parisien amené au plus haut point de la civilisation selon le socialisme », et qui montre un homme vêtu de peaux de bêtes et affublé d'une massue devant la Bourse en ruines est indéniablement la source du décor du Vaudeville[382]. Quant à la canne aux propriétaires, détournement de celle à laquelle les marchands de mort aux rats accrochaient leurs victimes, c'est la réplique quasi exacte d'un « Portrait en pied du citoyen Proudhon, destructeur des propriétaires » inséré dans la « Revue comique de la semaine » du *Charivari* du 6 août 1848, et reprise dans le *Proudhoniana*[383].

La proposition de Clairville et Cordier consiste donc à faire circuler la deuxième caricature dans la première, en empruntant à une troisième la situation d'ensemble, à savoir la chasse aux propriétaires menée par le Serpent[384]. Si visuellement le tableau est la reproduction des caricatures, dramaturgiquement le spectacle est leur mise en action. Cette mise en action comporte deux aspects : l'exhibition et le commentaire, parlé ou chanté. La première scène est un monologue de Bonnichon qui exploite par la description les potentialités fantastiques et satiriques du décor (et donc de la caricature qui lui sert de modèle) :

---

[379] *Le Succès*, *journal des illustrations dramatiques*, eut dix livraisons de 1848 à 1849.
[380] L'équivalence des procédés (gravure et lithographie) accentue d'ailleurs nettement la confusion entre la vignette caricaturale et l'illustration du spectacle.
[381] Cf. annexe iconographique, fig. 10 et 11.
[382] « Un peu de tout. – Caricatures par Cham », *L'Illustration*, 12 août 1848, p. 365.
[383] Ces illustrations sont reproduites dans l'annexe iconographique (fig. 12-15).
[384] [Amédée de Noé,] dit Cham, « Proudhon ouvrant la chasse et tachant de faire lever un propriétaire », *Proudhoniana*, *op. cit.*, p. 9 (annexe iconographique, fig. 16). Le costume du serpent-chasseur avec sa canne aux propriétaires comporte d'ailleurs, selon les didascalies de *La propriété c'est le vol* (acte III, 6e tableau, sc. 2, p. 22), la gibecière et le fusil portés par Proudhon dans cette vignette. Le dessin du *Succès* ne comportant pas ces éléments, il est difficile d'affirmer que Delannoy les ait effectivement portés.

> Diable de Paris ! comme il est changé !… j'ai suivi l'étang Saint-Martin, le ruisseau Saint-Denis, le cimetière Vivienne, et ce n'est qu'en sortant du désert Richelieu que je viens de déboucher dans la forêt de la Bourse… La Bourse une forêt ! Eh !… elle avait des dispositions à le devenir[385].

Puis le monologue se met à préparer l'exhibition de la deuxième caricature. C'est d'abord une annonce :

> Dernièrement, en parcourant les environs, depuis les steppes de l'ancien faubourg Saint-Germain, jusqu'aux marécages de [*sic*] défunt Montmartre, j'ai aperçu le bout de cette longue perche, de cette horrible perche à laquelle il porte suspendus et enfilés comme des rats, les momies desséchées de ses victimes… le fruit de sa chasse aux ex-propriétaires[386].

Le déictique « cette » l'indique bien, la description de la caricature est aussi, en même temps que l'annonce d'un *clou*, un *rappel* à l'usage des spectateurs qui la connaissent. Elle est assortie d'une variation sous la forme d'un commentaire chanté, dans un couplet construit, selon l'usage, autour d'un calembour :

AIR de la *Famille de l'apothicaire*[387].

S'il me rencontrait maintenant,
Je jouerais un triste rôle,
Tous [*sic*] propriétaire qu'il prend
Il l'attache au bout de sa gaule.
A sa gaule que de Français
Se balancent sur son épaule !
Il a détruit la France, mais
Il conserve toujours la gaule[388].

Il ne reste plus qu'à faire apparaître le phénomène. Significativement, Clairville et Cordier font sortir Bonnichon, qui ne rentrera qu'après la sortie du Serpent et se fera tuer depuis la coulisse. L'apparition de la caricature incarnée suffit à constituer le spectacle :

> *Il traverse lentement le théâtre de droite à gauche. – Il […] tient sur son épaule une grande perche au bout de laquelle sont suspendus quelques petits bonshommes de mannequins représentant des propriétaires ; l'orchestre joue en sourdine un air de chasse*[389].

Ainsi la simple exhibition de la caricature fait-elle office de clou. La mise en action des saynettes, dans l'acte précédent, laisse la place au déploiement d'un spectaculaire

[385] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *op. cit.*, acte II, 6e tableau, sc. 1, p. 21.
[386] *Ibid.*, p. 22.
[387] Timbre de Doche fils pour *La Famille de l'apothicaire* de Duvert, Desvergers et Voirin, vaudeville de 1830 (Paul Capelle, *La Clé du caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers* […], 4e édition, Paris, Cotelle, s. d., p. 262, n° 1622).
[388] *Ibid.*
[389] *Ibid.*

beaucoup plus visuel. La réussite des deux vaudevillistes consiste dans leur habileté à enchâsser les citations caricaturales dans une intrigue suivie, à manier l'amplification et varier les modes de développement des vignettes originelles, pour aboutir au feu d'artifice final. *La propriété c'est le vol* constitue ainsi un exemple très abouti de vaudeville intermédial, et Théophile Gautier le reconnaîtra quatre mois plus tard affirmant que « les charges spirituelles de Cham » y « étaient mises assez heureusement en scène[390] ».

2. Le triomphe du modèle aristophanesque

> On allait applaudir la *Foire aux idées* ; et on comparait les auteurs à Aristophane.
>
> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 1869, troisième partie.

Premier « vaudeville aristophanesque » avéré et reçu comme tel, *La propriété c'est le vol* contient déjà en germe tous les traits caractéristiques du genre, que la quarantaine de pièces qualifiées d'aristophanesques sous la Seconde République actualisent toutes de façon plus ou moins complète. Ces pièces peuvent sembler génériquement hétérogènes au premier abord, si on s'en tient à leur inscription titulaire ; des « à-propos » mêlés de couplets (*Les Femmes saucialistes*[391]) voisinent avec des « folies-vaudevilles » (*La Danse des écus*[392]), de simples « vaudevilles » côtoient des « revues » (*Les Marrons d'Inde ou Les Grotesques de l'Année*, *Paris sans impôt*[393]). Mais cette apparente variété est en fait limitée ; il s'agit dans tous les cas de vaudevilles avec couplets. La variation dramaturgique majeure réside dans la structure de l'action. Deux grands cas de figure se dégagent : on a affaire, d'un côté, à une intrigue minimale, que ce soit celle du vaudeville structuré avec fil matrimonial (c'est le cas dans *Les Femmes saucialistes* ou *Le Congrès de la paix*, où un jeune homme cherche à obtenir la fille du père ou de la mère grotesque[394]) ou celle de la « folie » qui situe l'action dans un monde qui tire une certaine homogénéité de son caractère fantastique (*La propriété c'est le vol*, *Les Grenouilles qui demandent un roi, Suffrage premier ou Le Royaume des aveugles*[395]) ;

[390] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France […]*, *op. cit.*, t. VI, p. 68 (Feuilleton de *La Presse* du 26 mars 1849).
[391] [Charles Voirin, dit] Varin et [Édouard-Roger de Bully, dit] Roger de Beauvoir, *Les Femmes saucialistes*, à-propos mêlé de couplets, Paris, Beck, 1849.
[392] Marc Fournier et Henri de Kock, *La Danse des écus*, folie-vaudeville en un acte, mêlée de couplets, Paris, Michel Lévy frères, 1849.
[393] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *Paris sans impôts*, vaudeville en 3 actes et 6 tableaux, Paris, Beck, 1850 [Vaudeville, 28 décembre 1849.].
[394] Charles Desnoyers, *Le Congrès de la paix*, vaudeville en un acte, Paris, imprimerie Dondey-Dupré, 1849 [Vaudeville, 8 septembre 1849].
[395] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier et Arthur de Beauplan, *Les Grenouilles qui demandent un roi*, vaudeville en 1 acte, Paris, Beck, 1849 [Gymnase-

ou alors, c'est une structure purement épisodique de « revue », dont le modèle est *La Foire aux idées*, et qu'on retrouve par exemple dans *La Danse des écus* ou *L'Exposition des produits de la République*[396].

Mais ces variations du point de vue de l'action sont minimes au regard des caractéristiques communes qui valent à ces pièces leur regroupement sous la dénomination d'aristophanesques[397]. Comme nous venons de le voir pour *La propriété c'est le vol*, cette réception aristophanesque s'appuie d'abord et avant tout sur la présence de personnalités poussées jusqu'à la présence physique, et qui inscrivent la représentation dans l'actualité politique la plus brûlante. Mais ces personnalités passent généralement par la médiation de la caricature, en ce sens qu'elles s'exercent sur des cibles déjà consacrées et traitées par le dessin satirique et qu'elles s'appuient la plupart du temps sur leur reproduction scénique. Elles s'insèrent dans une esthétique elle-même caricaturale, souvent d'une manière littérale, dont le spectaculaire repose sur l'exhibition et la reconnaissance. Jouant la répétition ou la concurrence avec le journal satirique, et prenant parti dans les débats du jour, les vaudevilles aristophanesques comportent généralement une dimension pamphlétaire marquée, qui prend finalement la forme d'une équivalence proclamée ou ressentie avec la presse. Ils actualisent ainsi plus profondément qu'il n'y paraît le modèle de l'auteur grec, dans les différentes aspects de sa réception, en mettant en jeu une sorte de journalisme satirique scénique et caricatural à personnalités d'orientation réactionnaire. Mais la comparaison entre ces productions commerciales relevant largement de l'infra-littérature et les œuvres du grand poète comique voit ses limites rapidement dénoncées.

a) Personnalités et charges

Après Proudhon, bien d'autres célébrités du jour ont droit, comme le dira Victor Hugo de lui-même, à « l'inconvénient ou l'honneur […] d'être quelquefois mis sur le théâtre[398] », du président de l'Assemblée nationale Armand Marrast au fouriériste Victor Considérant, de George Sand à Eugénie Niboyet, de l'aventurière Lola Montès à Pierre Leroux… Tant de personnalités n'échappent pas à quelque réprobation. On retrouve ainsi parfois une condamnation éthique contre la sorte de mise au pilori dramatique dont elles relèvent, en particulier cas lorsque les victimes de la vindicte

Dramatique, 26 février 1849] ; [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven, [Léon Lhérie, dit] Brunswick et Arthur de Beauplan, *Suffrage premier ou Le Royaume des aveugles*, journal-vaudeville, Paris, impr. Dondey-Dupré, 1850 [Vaudeville, 9 mai 1850].

[396] [Philippe-François Pinel, dit] Dumanoir, [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et [Eugène] Labiche, *L'Exposition des produits de la République*, vaudeville en trois actes et cinq tableaux, Paris, Michel Lévy frères [Montansier, 20 juin 1849].

[397] Les différences génériques disparaissent en effet assez vite. Dès le premier numéro de *La Foire aux idées*, qu'il situe dans la lignée de *La propriété c'est le vol*, Théophile Gautier qualifie le genre de « vaudeville-revue ».

[398] Conseil d'État. Section de législation. Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres, *Enquête et documents officiels sur les théâtres*, *op. cit.*, p. 121.

satirique subissent la répression ou l'exil. Ainsi Gautier déplore-t-il à propos du troisième numéro de *La Foire aux idées* que « le couplet fait contre un tribun peut-être tout puissant demain, ne s'adresse plus qu'à un fugitif[399] ». Théodore de Banville, lassé de toutes les attaques contre les hommes tombés et agacé de la surenchère de pièces aristophanesques, s'écrie, en juillet 1849 : « Ah ! nous avons voulu Aristophane ! », déplorant que l'on ait choisi « la comédie qui arrête au milieu de la rue le premier passant venu pour lui dire son fait », le faire lui-même « monter sur le théâtre et […] déchirer violemment sa tunique pour nous montrer les cicatrices vivaces de sa poitrine[400] ». Mais d'un autre côté, dans la mesure où ces personnalités relèvent aussi de la transposition scénique de caricatures, leur secondarité semble limiter leur nocivité. Banville, quoique affligé de voir « le théâtre du Vaudeville traîner M. Armand Marrast sur la claie du ridicule, quand Mme Marrast est morte il y a quelques jours », reconnaît que les auteurs, poursuivant un but satirique, « ont très habilement rassemblé dans leur cadre un peu vulgaire les plaisanteries politiques du *Charivari* et du *Corsaire*[401] ». De fait, le Marrast qui vient chanter son couplet de petit marquis démocrate dans le troisième numéro de *La Foire aux idées*, avec son costume de noble « avec poudre et talons rouges[402] », n'est autre qu'une figure déjà consacrée par la caricature, celle du « marquis de Marrast » que raillait précédemment Cham[403].

Ainsi les personnalités jouissent-elles dans ces spectacles d'un double statut, lié à leur ambiguïté référentielle. La violence de la satire personnelle y est tempérée par la médiation du modèle caricatural. Un des rares épisodes de censure répressive de la période en fournit un exemple particulièrement net. Le 20 mars 1849, le théâtre du Gymnase donne la première représentation de la « folie-vaudeville » de Marc Fournier et Henri de Kock, *La Danse des écus*. Le clou de cette « facétie aristophanesque[404] », sorte de revue d'actualités qui fait défiler des personnifications allégoriques et caricaturales de la politique monétaire et fiscale du moment, est la dispute entre les deux personnages de Banque-du-peuple et de Phalanstère, énième écho du différend public entre Proudhon (qui venait d'ouvrir son établissement bancaire) et le représentant

[399] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit*, t. VI, 1859, p. 108-109. La remarque vise Ledru-Rollin, en fuite depuis le 13 juin, et représenté dans le spectacle sous le nom de « Rouget ».
[400] Théodore de Banville, « La semaine dramatique. Encore Aristophane ! », *Le Dix-Décembre*, 30 juillet 1849.
[401] Théodore de Banville, « La semaine dramatique. […] Vaudeville. – Le 3e numéro de la *Foire aux idées*, par MM. Lenven et Brunswick », *Le Dix-Décembre*, 2 juillet 1849.
[402] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *La Foire aux idées*, *op. cit.*, Troisième numéro, p. 9 (acte I sc. 3). Le nom de Marrast n'est pas cité ; il apparaît dans la table des personnages en tant qu'« un petit marquis ».
[403] Cf. annexe iconographique, fig. 17. Le travestissement de Marrast en gentilhomme est un lieu commun de la caricature de l'époque, lié au surnom de « Marquis de la République » que ses fastes ont valu au président de l'Assemblée.
[404] « Gymnase-Dramatique. *La Danse des écus* », *L'Entr'acte*, 21 mars 1849.

fouriériste Considérant, directeur du journal *La Démocratie pacifique*[405]. Outre leurs noms qui évoquent par métonymie leurs systèmes, les spectateurs les identifient immédiatement par certains attributs. Le premier arbore ses légendaires lunettes ; l'autre porte une longue queue suivie d'un œil, attribut caractéristique, chez les caricaturistes de l'époque, de l'utopiste phalanstérien, par allusion aux rêveries de Fourier sur l'évolution de la physiologie humaine dans l'état harmonien[406]. Tous deux s'invectivent puis s'engagent dans une lutte remportée par la Banque, qui mord la queue de Phalanstère. Suspendue après la première par le ministre de l'intérieur[407], la pièce est reprise à partir du 30 mars sous la condition d'un certain nombre de remaniements. Or ceux-ci transforment systématiquement les personnalités directes en allusions. Ali-Constituant devient Alibibi, Phalanstère Songe-Creux, et Banque-du-peuple est remplacé par le pseudonyme antique de Proudhon, Érostrate. Ainsi la citation ou la métonymie font-ils place au surnom, c'est-à-dire à une nomination d'usage mais imposée arbitrairement. Symétriquement, les « physionomies des deux personnages » subissent une modification substituant à la ressemblance physique la citation caricaturale : Érostrate, « en saltimbanque », garde ses lunettes[408] et Songe-Creux, en Jannot, conserve « une queue *où l'on voudra* ». Et, précision capitale, « l'œil au bout de la queue est autorisé[409] ». On est donc passé d'une représentation mimétique relevant du grimage biographique – un portrait-charge avec des comédiens qui se sont fait la tête de leurs modèles –, à une représentation symbolique par attribut caricatural sans valeur iconique. Ainsi l'acte de censure a concerné les personnes, mais sauvegardé l'identité publique d'usage donnée par la caricature. En sorte que les spectateurs purent aisément identifier « deux fameux socialistes, l'un ayant un œil au bout d'une longue queue, l'autre portant des lunettes[410] ».

Tel est généralement le statut des personnalités mises en scène dans les vaudevilles aristophanesques de la période ; leur identification compte moins que la mise en action de leur définition caricaturale. Le critique du *Corsaire* passe ainsi très vite sur les cibles des *Femmes saucialistes*, de Roger de Beauvoir et Varin : « cette bouffonnerie un peu aristophanesque, écrit-il, nous a exhibé dans son cadre quelques caricatures célèbres. Le public les a reconnues ». Plutôt que de s'appesantir – il s'agit pourtant de George Sand, Lola Montès et Eugénie Niboyet –, le rédacteur préfère s'attarder sur la performance des

[405] Différend largement relayé par la presse sérieuse et par la presse satirique. Alexandre Dumas, dans son journal *Le Mois*, du 13 février 1849, imagine un dialogue entre Proudhon et Considérant où Proudhon est comparé allégoriquement à Érostrate et à Destruction ; la Banque du Peuple y intervient. *Le Charivari* du 14 février présente un autre dialogue, où fleurissent les insultes.
[406] Cf. Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre*, *op. cit.*, t. 3, p. 370.
[407] Cf. Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862, p. 327.
[408] Le texte continue à en faire mention abondamment.
[409] Marc Fournier et Henri de Kock, *La Danse des écus*, *op. cit.*, p. 29, « Changements exigés pour la représentation ».
[410] « Gymnase-Dramatique. *La Danse des écus* », art. cit.

acteurs, en l'occurrence de Grassot, et de louer sa « charge si grotesque[411] ». Tout l'intérêt spectaculaire de ces pièces se porte en effet sur le jeu proposé avec l'identité caricaturale, soumise à une saturation grotesque ou à une mise en procès burlesque.

Un des à-propos de septembre 1849 où apparaît Victor Hugo met ainsi en situation l'*ethos* caricatural du poète-représentant, sous les feux de l'actualité après qu'il avait présidé, fin août 1849, le Congrès de la paix universelle à Paris. Charles Desnoyers donne, le 8 septembre, un vaudeville militariste intitulé *Le Congrès de la paix*[412], qui transpose dans un salon bourgeois de Carcassonne les séances animées de la salle Sainte-Cécile. Le texte publié se donne d'ailleurs pour une simple parodie sans personnalités, l'auteur affirmant n'avoir mis « personne en scène » et s'être contenté de prendre « les traits les plus saillants des divers discours prononcés au Congrès de la paix[413] ». Certaines scènes, citant et détournant des textes d'Émile de Girardin et surtout de Victor Hugo, relèvent en effet – trait plutôt rare dans ce corpus –, de la stricte parodie. Ainsi l'ouverture de l'assemblée par Numa, l'hôte du congrès, consiste-t-elle en une réduction satirique du discours liminaire de Victor Hugo à la salle Sainte-Cécile

> Beaucoup d'entre vous viennent des points du globe les plus éloignés pour ajouter aux principes qui dirigent aujourd'hui les hommes d'état, les gouvernants, les législateurs, un principe supérieur, celui de la paix universelle… humble et obscur ouvrier de la pensée, de la poésie et de l'intelligence dans la grande œuvre du dix-neuvième siècle, j'essaierai d'ouvrir pour vous la porte rayonnante de l'avenir[414]…

L'efficacité parodique de la citation provient de l'insertion du discours dans le charivari d'une assemblée méridionale où règnent embrassades, effusions et acclamations bruyantes, minant le sérieux de l'emphase hugolienne[415]. Or ce principe burlesque s'applique, quelles que soient les dénégations de l'auteur, à la personnalité du protagoniste. Plongé dans les épanchements d'une fraternisation festive, le pacifiste de Carcassonne est victime d'une curieuse transformation. Dans une maison où l'« on ne s'aborde plus […] qu'en chantant et en dansant », Numa, « si grave et si ténébreux autrefois », a, s'inquiète son domestique, « des accès de gaieté qui m'épouvantent… et il chante des couplets de vaudeville[416] ». L'entrée chantée de Numa, sur l'air de

[411] G. B., « Théâtres. Montansier, *Les Femmes saucialistes*, bouffonnerie en 1 acte, de MM. Varin et Roger de Beauvoir », *Le Corsaire*, 25 avril 1849.
[412] *Op. cit.* Un à-propos homonyme, dû à Clairville et St-Yves, est créé aux Variétés le 15 septembre. Victor Hugo n'y est qu'évoqué comme l'ancien président au grand front, « M. Hector Gogo » ([Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Édouard Déaddé, dit] Saint-Yves, *Le Congrès de la paix*, à-propos en un acte, Paris, Beck, 1849, p. 6).
[413] Charles Desnoyers, *Le Congrès de la paix*, *op. cit.*, note p. 12.
[414] *Ibid.*, sc. 7, p. 6. Il s'agit ici du montage de trois phrases du discours d'ouverture de Hugo, avec un fort détournement parodique (Cf. *Congrès des amis de la paix universelle réuni à Paris en 1849*, compte-rendu [...], Paris, Guillaume, 1850, rééd. *in* Victor Hugo, *Œuvres complètes. Politique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 299-300).
[415] Le Congrès fut précisément émaillé de manifestations bruyantes, que consigne le compte-rendu cité note précédente.
[416] *Ibid.*, sc. 1, p. 2.

« J'aime les amours[417] », confirme que la source du spectaculaire réside dans l'application, grâce à la thématique euphorique de la prophétie pacifiste, d'un *gestus* vaudevillesque à l'*ethos* sacerdotal de l'auteur des *Rayons et Les Ombres* :

Sublime auteur,
Grave penseur,
Divin rêveur,
Profond méditateur [*sic*],
Je veux à ces titres d'honneur
Joindre celui de pacificateur !
Aussi, de gaieté
Transporté,
J'abdique enfin ma sombre majesté,
Pour chanter la félicité
Que je réserve à la postérité[418] !

Ainsi la pièce tire-t-elle son efficacité spectaculaire de la transposition burlesque d'une charge dans l'univers vaudevillesque de la danse et des couplets. Le sérieux pontifical de Hugo que visent les épithètes du couplet d'entrée constitue un cliché de la presse satirique, qui sert ici de caractérisation initiale, avant d'être l'objet d'un procès de contradiction farcesque[419].

Ce principe du contre-pied burlesque, cette fois-ci dans la continuité de l'*ethos* caricatural, se retrouve dans *Les Femmes saucialistes*. Créée le 21 avril 1849, soit le lendemain de la parution dans *Le Charivari* de la première caricature de la série *Les Femmes socialistes* de Daumier, la pièce repose principalement sur le numéro de travestissement des deux vedettes comiques de la Montansier (ex- et futur Palais-Royal), l'inénarrable Grassot et le pitre au long nez Hyacinthe, à qui reviennent les rôles transparents de madame Giboyet (Eugénie Niboyet) et de Consuelo (George Sand). Nombre d'allusions permettent du reste de parachever l'identification des cibles, depuis le métier de madame Giboyet, « portière, rédactrice en chef de la *Voix des femmes*[420] », jusqu'à la caractérisation de madame Consuelo – titre, faut-il le rappeler, d'un célèbre roman de Sand – comme « bas bleu !… usé !… qui s'est fait tricoteuse pour se refaire[421] », à son entrée au son de l'accordéon (« sa lyre[422] »), et aux sous-entendus sur sa vie sentimentale[423]. Une très mince intrigue sert de cadre à la représentation

[417] Air et chanson de Vial (Paul Capelle, *op. cit.*, p. 250, n° 437).
[418] *Ibid.*, sc. 3, p. 3.
[419] Dès la fin août 1849, le Congrès de la salle Sainte-Cécile constitue le sujet de quelques vignettes de Cham, et surtout d'une série de caricatures de grand format de Daumier, intitulée *Souvenirs du congrès de la Paix*, qui se continue jusqu'en septembre et dont Hugo, avec son grand front, est le personnage principal.
[420] [Charles Voirin, dit] Varin et [Édouard-Roger de Bully, dit] Roger de Beauvoir, *Les Femmes saucialistes*, *op. cit.*, p. 3. *La Voix des femmes*, journal quotidien socialiste et politique, dirigé par Eugénie Niboyet, parut du 20 mars au 10 juin 1848.
[421] *Ibid.*
[422] *Ibid.*, p. 8.
[423] Outre des allusions à son amitié avec Pierre Leroux, le couplet d'entrée de Consuelo joue sur la « légèreté » de cette « femme de plume » (*Ibid.*, p. 9).

grotesque d'une réunion puis d'un banquet de femmes démocratiques et sociales comme il y en eut plusieurs en 1848[424]. Le principe dramaturgique à l'œuvre consiste à relier la satire des prises de position politiques radicales des personnages avec le motif spectaculaire de l'inversion du masculin et du féminin, déjà présent dans le travestissement des protagonistes, et récurrent dans le traitement caricatural du mouvement féministe[425]. Madame Giboyet se vante d'avoir de la barbe, elle fume le cigare avec sa complice ; madame Consuelo, qui arbore un œil poché, aime le pugilat[426]. Quant au programme politique des femmes – un nouveau code d'émancipation, bruyamment proclamé, qui comporte le divorce, l'éligibilité et la parité[427] –, il ne peut se concevoir que comme renversement des rôles ; au moment de la proclamation, ces dames entonnent une parodie de *La Marseillaise* :

> Aux armes, cotillons !
> Formons nos bataillons !
> Marchons !
> Marchons !
> Et les maris porteront les jupons[428].

L'émancipation se mue ainsi en guerre des femmes. À l'annonce de l'arrivée des maris, les dames forment une barricade avec les tables du banquet et Consuelo, montant à la tribune, paraphrase Napoléon : « Citoyennes ! songez que du haut de leurs colonnes, quarante journaux vous contemplent[429] ! ». Entre-temps les deux « femmes saucialistes » ont trouvé un prétexte – en l'occurrence le règlement du banquet – pour se crêper le chignon.

b) Une esthétique de la citation caricaturale généralisée

Ainsi devenues des portraits-charges en action et en chansons, les personnalités s'intègrent à une esthétique générale de la citation caricaturale, dont elles ne constituent qu'un élément parmi d'autres. Rendant compte de *L'Exposition des produits de la république* de Clairville, Dumanoir et Labiche[430], – transposition parodique de l'Exposition des produits de l'Industrie qui se tient en juin 1849 –, Théodore de Banville précise que ces produits sont « le gamin, le garde mobile, le képi, madame Jeanne Derouin, le suffrage universel, le sergent-de-ville […], M. Marrast et M. Pierre Leroux[431] ». Le pêle-mêle de l'énumération dit bien la rigoureuse équivalence entre ces

[424] Il y eut en particulier le 23 et le 25 décembre 1848, salle Valentino, deux « banquets des femmes démocrates socialistes ».
[425] Voir par exemple la série *Les Bas-bleus* de Daumier (*Le Charivari*, janvier-août 1844), qui procède par déféminisation ou par masculinisation (cf. *Daumier*, *1808-1879*, *op. cit.*, p. 210-215).
[426] *Ibid.*, sc. 10, 11 et 14.
[427] *Ibid.*, sc. 10 et 11.
[428] *Ibid.*, p. 8.
[429] *Ibid.*, p. 14.
[430] *Op. cit.*
[431] Théodore de Banville, « La semaine dramatique », *Le Dix-Décembre*, 26 juin 1849.

personnages-produits exhibés comme dans les nombreuses variations caricaturales que la presse satirique offre sur les expositions industrielles[432]. De même, dans *La Danse des écus*, Érostrate-Banque du Peuple et Phalanstère-Songe-Creux, seuls personnages animés avec le « pacha » Ali-Constituant aux neuf-cents queues – autant que de représentants à l'Assemblée nationale – et ses ministres Bleu, Blanc et Rouge, interviennent dans un défilé d'allégories monétaires toutes sorties d'un recueil de caricatures. Avec force couplets paraissent le Budget, – représenté, selon un cliché caricatural, par un immense sac rembourré d'où sort la tête de l'acteur[433] –, les Pièces de vingt sous et de cinq francs, le Louis et le Napoléon, fort loués, et le décrié Papier-monnaie ; les suivent la Caisse d'épargne et les actions industrielles, qui portent l'urne funéraire du Crédit « qui vient de mourir dans la coulisse de la Bourse[434] ». Les deux pugilistes s'intègrent parfaitement à cette parade de caricatures. L'entrée de Banque du Peuple est en effet une variation chantée sur l'*ethos* caricatural de Proudhon, résumé à son anti-capitalisme et à ses lunettes[435] ; quant à la lutte entre les deux personnalités socialistes, elle constitue la mise en dialogue et en action du « combat singulier » des « représentants du *Peuple* et de la *Démocratie* » croqué par Bertall dans *L'Illustration*[436], avec une morsure finale empruntée à une grande lithographie de Cham[437].

Le vaudeville aristophanesque le plus célèbre de la période avec *La propriété c'est le vol*, *La Foire aux idées*, spectacle en plusieurs numéros dont le premier fut créé début 1849[438], adopte lui aussi ce fonctionnement intermédial. Multipliant les citations, visuelles ou textuelles, de la petite presse caricaturale, il propose, tout au long de ses différents épisodes, une sorte de panorama des procédés pseudo-caricaturaux qui caractérisent le genre. Le titre du vaudeville est emprunté à un dessin de Bertall dans *Le*

[432] Cham publie par exemple dans le *Charivari*, peu de temps avant la première du spectacle, des vignettes de pseudo-inventions comique intitulées « Les Produits de l'industrie en 1849 » (17 juin 1849).
[433] Anaïs Ségalas, « Feuilleton du *Corsaire*. […] Gymnase-dramatique, *La Danse des écus*. Vaudeville en 1 acte de MM. Marc Fournier et Henri de Kock […] », *Le Corsaire*, 23 mars 1849.
[434] Marc Fournier et Henri de Kock, *La Danse des écus, op. cit.*, sc. 7, p. 12. La pièce se termine par le retour à l'ordre budgétaire après l'expulsion des promoteurs du crédit gratuit et de Rouge qui voulait abolir l'argent, ainsi que l'abdication de Pacha – allusion à la dissolution prochaine de l'Assemblée constituante. L'arrivée annoncée d'un « régime tutélaire » (*ibid.*, sc. 13, p. 26) permet la danse finale des écus.
[435] Les mots « capital » et « lunettes » fournissent la matrice du jeu des rimes de ce couplet (*ibid.*, sc. 9, p. 18).
[436] [Charles-Albert d'Arnaux, dit] Bertall, « La Banque du... journal *le Peuple* – analyse financière », *L'Illustration*, 24 février 1849, p. 413. L'avant-dernière vignette montre, au premier plan, sur fond de farandole, les lunettes et la queue à œil, avec la légende suivante : « Si singulier qu'il ne reste des deux combattants que les lunettes de Proudhon et la queue de Considérant, à la grande joie des propriétaires ». Dans la dernière vignette, des badauds contemplent deux bocaux contenant l'un les lunettes, l'autre la queue, surmontés d'une inscription funéraire : « Ici reposent les restes de deux grands citoyens. Que le socialisme leur soit léger. De profundis. »
[437] [Amédée de Noé, dit] Cham, « Discussion philosophique et sociale », *Le Charivari*, 17 février 1849.
[438] Le 16 janvier 1849. Le vaudeville fait office de lever de rideau à *La propriété c'est le vol* ; l'exploitation des deux spectacles d'achèvera en même temps, le 21 mars 1849. *La propriété c'est le vol* est repris en juin pour les visiteurs de l'Exposition des produits de l'industrie. Les numéros suivants de *La Foire aux idées* sont créés le 22 mars et le 23 juin, puis le 13 octobre pour le quatrième et dernier.

Journal pour rire[439], qui utilise lui-même un dispositif théâtral. On y voit, sur une série de tréteaux en forme de stands devant lesquels se presse une foule de badauds, les caricatures à grosses têtes des hommes politiques de 1848 faire une bruyante réclame pour leurs spectacles, représentés derrière eux par de hautes affiches illustrées, et qui portent les noms évocateurs de « fourrierorama » ou de « cabétisorama ». Le spectacle du Vaudeville met les illustrés satiriques à large contribution. Pour le seul premier numéro, Cham fournit au moins trois scènes. Une série de vignettes du *Charivari*, où l'on voit un pâtissier démocratique remplacer, dans le gâteau des rois, la traditionnelle fève par un bonnet rouge[440], sert de matrice à toute une scène où un pâtissier fabrique des gâteaux politiques, en particulier un nouveau modèle appelé « questions » et sortant du four : ce sont des « questions brûlantes[441] ». Le gâteau de l'Épiphanie donne lieu à un échange de plaisanteries : au lieu de tirer les rois, « on tirera la République », laquelle a justement besoin d'être tirée « d'embarras[442] ». Quant à la scène de Pivoine, satire de la proposition de loi sur l'imposition des habits due au citoyen Antoine, représentant de la Moselle[443], elle met en œuvre le principe de l'arroseur arrosé, selon une suggestion du caricaturiste du *Charivari* : le décret du malheureux Pivoine est accepté et aussitôt mis en application sur lui-même ; dépourvu d'argent, il subit, comme Cham l'avait déjà imaginé, une saisie en nature qui le dépouille progressivement et l'oblige à s'enfuir pour sauver son pantalon[444].

Plus généralement, l'esthétique de *La Foire aux idées* a recours à des procédés qui relèvent de la théâtralité caricaturale. Le deuxième numéro joue sur le motif de la marionnette. Le premier acte se passe chez le marchand Séraphin, fabricant de pantins politiques qu'il envoie par caisses entières dans les villes étrangères en mal d'égalité et de fraternité[445]. L'un d'entre eux, surnommé l'Incorruptible, et manipulé par des fils depuis les cintres, modifie son discours selon le type de pièce qu'on lui glisse dans la poche : pour un assignat, il chante en dansant le *Ça ira*, pour un louis, *Vive Henri Quatre*[446]. Vers la fin de l'acte, c'est « un petit *fac simile* de diète, de réunion délibérante », quelques centaines de ces « petits personnages » mis en mouvement par

[439] [Charles-Albert d'Arnaux, dit] Bertall, « La Foire aux idées », *Journal pour rire*, n° 37, octobre 1848 (annexe iconographique, fig. 18).
[440] [Amédée de Noé, dit] Cham, « Revue comique de la semaine », *Le Charivari*, 7 janvier 1849.
[441] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, premier numéro, sc. 6, p. 12-13.
[442] *Ibid.*, sc. 6, p. 12.
[443] Cf. Alexandre Dufaï, « Histoire de la semaine », *L'Illustration*, 6 janvier 1849.
[444] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit*, premier numéro, sc. 10. Dans sa « Revue comique de la semaine » du *Charivari* du 14 janvier, Cham dessine le citoyen Antoine, nu derrière une énorme feuille de vigne, avec des bottes et un bonnet pour tout habit ; la légende porte : « Le citoyen Antoine, mis à l'*index* par les chapeliers et les tailleurs, se voit placé dans une fâcheuse position. »
[445] Ouvert en 1784 au Palais-Royal, le théâtre de Séraphin donnait des spectacles de marionnettes et d'ombres chinoises pour le public de la jeunesse.
[446] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, deuxième numéro, acte I, sc. 6.

leur manipulateur, qui font entendre « un violent tumulte [et] des voix confuses[447] », avant que – c'est Gautier qui raconte – « la toile du fond [ne] se lève et [ne] laisse voir une vue très exacte de la chambre des représentants, peuplée de polichinelles, d'arlequins, de pierrots, jetés sur les bancs avec les poses nonchalantes et les bras inertes des marionnettes dans la coulisse[448] ». À l'acte suivant, Caprice et l'Idée jouent au pistolet de salon sur un stand de tir portatif garni de poupées allégoriques en plâtre, représentant l'Industrie, les Beaux-arts, le Crédit, etc., qu'ils dégomment les unes après les autres, à l'exception du « petit chapeau » napoléonien qui, lui, « est à l'épreuve[449] ». Dans le troisième numéro, les événements du 13 juin – la probable tentative de révolution montagnarde, conduite par Ledru-Rollin qui prend la fuite après l'échec de l'opération – sont transposés dans le monde subaquatique, au fond de la Seine (représentée par « une naïade troussée de gaze à festons verdâtres et coiffée de roseaux[450] ») ; dans ce décor féerique de la « république des poissons[451] » se meuvent quelques charges et allégories caricaturales. Le Rouget, « en qui Delannoy », se souvient Théodore Muret, « faisait parfaitement reconnaître l'air, la pose et le ton du principal acteur de cette échauffourée[452] », se met à la tête d'une conspiration visant à s'emparer de la Seine et y trouver « de quoi faire frire » pour pouvoir « jouir sans rien faire[453] ». On va chercher, à la « Poissonnerie pacifique[454] » – la *Démocratie pacifique* de Considérant – le renfort des poissons guerriers, l'Épée et l'Espadon – allusion à l'élection, dans les rangs de la Montagne, des sergents Boichot et Rattier. Des amorces appétissantes – droit au travail, abolition des impôts, etc. – servent à pêcher Paris, un bourgeois et un ouvrier, qui finissent par regretter d'avoir mordu à ces appâts[455].

Le dernier numéro, s'il est peut-être moins marqué par la citation intermédiale, constitue en fait une compilation des traits satiriques lancés contre la République depuis la Révolution de Février. Adoptant, bien davantage que ses prédécesseurs, une structure de folie, il est construit autour de trois dystopies. Dans une ville allemande de fantaisie, Brisehausen, le héros, un jeune fiancé en rupture de socialisme, est retrouvé par ses trois mentors idéologiques, Frigousman, Chipansberg, et Blagansdorf, apôtres, respectivement, de l'égalité, de la fraternité et de la liberté. Tous s'endorment et se retrouvent dans trois rêves qui font les trois actes, trois réalisations dystopiques d'une constitution absolument égalitaire – chacun y a droit à la place de l'autre (acte I) –, puis fraternelle (acte II) et enfin libertaire (acte III). Le héros se retrouve marié contre son

[447] *Ibid.*, acte I, sc. 11, p. 14.
[448] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique […]*, *op. cit.*, t. VI, p. 69 (Feuilleton de *La Presse* du 26 mars 1849).
[449] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *ibid.*, acte II, sc. 11, p. 21.
[450] Ph. B., « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 23 juin 1849.
[451] Tel est le titre du deuxième acte ([Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, troisième numéro, p. 18).
[452] Théodore Muret, *op. cit.*, t. 3, p. 362.
[453] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *ibid.*, acte II, sc. 4, p. 25.
[454] *Ibid.*, p. 28.
[455] *Ibid.*, acte II, sc. 5 et 6.

gré et sans emploi dans le premier état, dépouillé de ses habits et forcé d'héberger ses « frères » lors de sa nuit de noces dans le second, condamné dans le troisième à l'amende pour n'être pas inscrit à une société secrète, alors que sa fiancée, après avoir défilé presque nue sur le char de l'Industrie, danse la « Sauvageska[456] ». Cette descente aux enfers, semblable à celle de Bonnichon dans *La propriété c'est le vol*, s'achève par un épilogue euphorique où chacun se réveille et prend conscience de ses erreurs, louant le retour à l'ordre.

c) « Premiers-Paris » sur scène : la tentation journalistique du vaudeville

Ainsi s'institue-t-il une circulation entre les caricatures – et les plaisanteries – de la presse satirique et les scènes réactionnaires de 1848-1850. Remarquée par les feuilles illustrées elles-mêmes[457], cette circulation, à sens quasiment unique[458], a pour corollaire une correspondance, perçue ou affirmée, entre la scène et le journal. Collant à une actualité qu'ils illustrent et commentent, très souvent en se contentant de reprendre les petits journaux, les théâtres secondaires de vaudeville finissent par se poser en rivaux ou en continuateurs de la petite presse. Un rédacteur du *National de 1869* se souvient, une vingtaine d'année plus tard, de *La Foire aux idées* comme de « l'article de petit journal accommodé à la sauce dramatique » ; il ajoute que « tout ce qui avait traîné dans les feuilles réactionnaires était scrupuleusement ramassé par les chiffonniers du vaudeville, et toutes ces choses, remises en place, étaient de nouveau étalées sous les yeux du public[459] ». Or cette tentation journalistique du vaudeville ne se cantonne pas dans un plagiat plus ou moins honteux : elle va jusqu'à être revendiquée. Le modèle du journal, mis en avant par *La Foire aux idées*, transposé de manière encore plus littérale par Clairville et Cordier dans un « journal chanté » aux Variétés, n'est pas seulement la thématisation métathéâtrale des emprunts du vaudeville à la petite presse caricaturale : c'est aussi une tentative de légitimation de son discours politique.

Le journal au théâtre

À l'occasion du premier numéro de *La Foire aux idées*, un « Courrier de Paris » de *L'Illustration* s'inquiète des « empiètements du vaudeville » qui est selon lui « devenu politique et littéraire comme un journal à quarante francs », et il met en garde « les

[456] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, quatrième numéro, acte III, sc. 11, p. 49.
[457] *Le Charivari*, qui réclamait, on s'en souvient, des droits d'auteurs pour Cham dans *La propriété c'est le vol*, ne manque pas de souligner les emprunts des vaudevillistes. Ainsi à propos des *Femmes saucialistes*, il note que « le théâtre Montansier fait concurrence au *Charivari* », et que « Cham et Daumier tiendront tête à MM. Varin et Roger de Beauvoir » (« Théâtre Montansier. *Les Femmes saucialistes*, vaudeville en un acte de MM. Varin et Roger de Beauvoir », *Le Charivari*, 25 avril 1849).
[458] Cham semble cependant emprunter au deuxième numéro de *La Foire aux idées* l'idée d'une Assemblée nationale peuplée de marionnettes ([Amédée de Noé, dit] Cham, « Un théâtre démocratique et social » *in* « Revue comique de la semaine », *Le Charivari*, 21 avril 1849.
[459] Baron Schop, « Choses et autres », *Le National de 1869*, 4 février 1872.

Aristophanes du flonflon[460] » contre cette extension de leur domaine. Deux mois plus tard, à propos du deuxième numéro, c'est au tour du *Charivari* de s'en prendre à la récupération par la scène de l'actualité :

> Il existe à Paris une soixantaine de journaux qui chaque matin parlent politique, et pas toujours d'une manière amusante, il faut bien l'avouer. Depuis quelque temps les théâtres se sont donné le mot pour faire concurrence aux journaux. Les théâtres ont tort[461].

Cette volonté de réserver la circulation de l'actualité et de l'opinion à l'imprimé, comme si son traitement par la scène avait quelque chose de transgressif, répond à une tentative effective de journalisme scénique. C'est bien en effet l'ambition affichée de *La Foire aux idées* que de s'introduire dans le champ de la presse d'opinion. Le sous-titre du spectacle est programmatique : *La Foire aux idées* se présente comme un « journal-vaudeville en plusieurs numéros ». Or cette définition générique commande la structure du spectacle, qui pousse le plus loin possible l'équivalence avec la presse. Le paratexte fait constamment référence au dispositif de la communication périodique. Les affiches du premier opus portaient déjà, au témoignage de Muret, la qualification générique de journal-vaudeville[462] ; quant au texte publié, les auteurs y sont présentés comme « rédacteurs-gérants », et la date de la première y est donnée comme une présentation aux abonnés[463]. Mais ce dispositif, loin d'être purement métaphorique et externe, se retrouve à l'intérieur même de la représentation.

Dans le premier numéro, le cadre fictif présidant au défilé d'actualités qui constitue l'essentiel de la pièce est la fabrication d'un journal ; il se met en place dans les quatre premières scènes. Deux personnages allégoriques, l'ailé Caprice et sa mère bariolée l'Idée – très sollicités à Paris – rencontrent dans un jardin Capital, balourd fort effrayé par les temps qui courent ; ils lui proposent d'être l'actionnaire, ou plutôt le « réactionnaire[464] » d'un nouveau journal. Celui-ci se fabrique par le pouvoir surnaturel d'un « meuble fantastique », un secrétaire « surmonté d'une tête ayant des oreilles énormes », capables d'entendre « tout ce que Paris produit de nouvelles, de faits en tous genres[465] », et de les imprimer intégralement au moment même de leur arrivée. La transmission des nouvelles va suivre deux voies parallèles. Elles vont bien entendu apparaître sur scène en chair et en os, selon le principe de la revue d'actualité, mais aussi constituer un véritable journal :

---

[460] Ph. B., « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 27 janvier 1849, p. 342.
[461] « Th. du Vaudeville. *La Foire aux idées*, deuxième numéro, par MM. Leuven et Brunswick », *Le Charivari*, 24 mars 1849.
[462] Théodore Muret, *op. cit.*, t. III, p. 353.
[463] La mention « rédacteurs gérants » disparaît cependant à partir du troisième numéro.
[464] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *La Foire aux idées*, *op. cit.*, premier numéro, sc. 4, p. 6.
[465] *Ibid.*, p. 7.

L'IDÉE

Pour doter les Parisiens de mes idées, mon journal pourra se lire ici tous les jours, (*montrant l'ouverture de la scène*) sous cette voûte.

CAPITAL, *levant la tête*

Aussi grand que ça ? Et à quand le premier numéro ?

L'IDÉE

Ce soir même… (*montrant le meuble*) dès que ces oreilles auront recueilli assez de matériaux ; et je n'en puis pas manquer ; car j'entends, je veux et ordonne que les faits viennent ici d'eux-mêmes se faire stéréotyper[466].

Le défilé des actualités caricaturales, matérialisation des faits à imprimer, commence, interrompu périodiquement par des rappels de la fiction-cadre : on demande de la copie pour l'imprimerie, le meuble acoustique crache un cours de la Bourse, un apprenti, avant de partir pour son club, vient signaler que la typographie est achevée, le meuble signifie à Caprice que l'impôt sur les habits est accepté[467]. La fin du spectacle est marquée par la parution du journal : au son d'un quadrille exécuté par l'orchestre, sous les yeux de Capital et de Caprice postés à l'avant scène, descend « le RIDEAU-JOURNAL[468]». Annoncé très exactement comme un clou final, c'est un rideau tout imprimé qui tombe, portant en titre « *La Foire aux idées* », avec le roman-feuilleton en bas de page et les nouvelles étrangères en haut : le spectacle se confond ainsi un moment avec la feuille périodique[469]. À peine le rideau s'est-il relevé que tous les personnages de la pièce se mettent en place pour les couplets finaux ; ceux-ci concluent la fiction du théâtre-journal en présentant rétrospectivement la représentation qui s'achève comme un premier numéro :

CAPRICE

Air de Renaudin de Caen.

Le journal qui paraît ce soir
Peut bien mériter l'épigramme ;
Mais ce n'est encor qu'un programme,
Et sachez quel est notre espoir…
Notre feuille doit paraître
Chaque mois, et j'ai l'honneur
De prier le public d'être
Notre collaborateur.

L'IDÉE

Avec les sages et les fous
On dit que l'esprit court la ville ;

[466] *Ibid.*
[467] *Ibid.*, sc. 7 (p. 14), sc. 9 (p. 19) et sc. 10 (p. 21).
[468] *Ibid.*, sc. 13, p. 27 (didascalie).
[469] Anaïs Ségalas. « Théâtres. Vaudeville. *La Foire aux idées*, (revue de 1848), journal-vaudeville en plusieurs numéros, de MM. Leuven et Brunswick », *Le Corsaire*, 19 janvier 1849. Dans l'édition publiée des premier et deuxième numéros, le rideau-journal est reproduit à la fin du texte et présenté comme un tirage du journal *La Foire aux idées*, avec ses différentes rubriques.

Pour qu'il s'arrête au Vaudeville,
Nous avons dû compter sur vous !

CAPRICE

À la porte de la salle
Une boîte recevra
Tout ce que la capitale
Chaque jour, expédiera.
Le souffleur est le correcteur…
Si nous recevons du parterre
L'épreuve d'un bon caractère,
Nous le prendrons pour imprimeur[470].

Après avoir joué le rôle des « articles », les personnages se présentent donc comme l'équivalent scénique du rideau-journal : le premier numéro de *La Foire aux idées* est donc constitué à la fois par le rideau imprimé et par le défilé des personnages. Il postule ainsi une double réception : à la réception visuelle et auditive du spectacle succède la lecture du rideau-journal, qui constitue une scène à lui seul, et qui occupera, avant le vaudeville final, la place d'une scène dans le deuxième numéro[471]. Les couplets finaux continuent le parallèle en remodelant, à coups d'à-peu-près, le dispositif de la communication théâtrale sur celui de la presse. C'est d'abord l'annonce d'une périodicité mensuelle, qui fait passer d'un régime théâtral, celui de la revue de fin d'année, à un régime journalistique[472]. C'est ensuite la redéfinition des acteurs selon les rôles présidant l'entreprise éditoriale : le souffleur corrige, le parterre se charge des épreuves de son caractère, et les auteurs, à la fin du spectacle, se font annoncer – comme ce sera le cas dans le texte publié – comme rédacteurs-gérants[473]. Enfin le public est appelé à participer à une sorte de courrier des lecteurs, qui fournirait en même temps la matière du prochain numéro[474].

Sans doute stimulés par le succès du premier numéro de *La Foire aux idées*, Clairville et Cordier vont encore plus loin, en février 1849, dans la recherche d'une formule littérale de théâtre-journal. Pendant quinze jours, ils improvisent quotidiennement, pour le soir-même, des couplets de facture sur les actualités du jour,

---

[470] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, premier numéro, sc. 13, p. 28.

[471] Le rideau-journal descend à la fin du deuxième acte ; les didascalies du texte imprimé indiquent bien qu'il se substitue au début de l'acte suivant : « ACTE III.

Rideau-Journal.

Le RIDEAU-JOURNAL *se relève ; les personnages suivants se trouvent placés sur le théâtre.* »

([Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, deuxième numéro, p. 32-33).

[472] Cela n'échappe pas à Gautier : « À ce que l'on dit, ce vaudeville doit être mensuel, et serait comme une manière de feuilleton parlé, chanté et mimé, où l'on passerait en revue les ridicules, les succès, les chutes et les événements qui se seraient produits d'un vaudeville à l'autre, sans attendre la fin de l'année comme d'habitude. » (« Feuilleton de la Presse. Théâtres. *La Foire aux idées* », *La Presse*, 22 janvier 1849).

[473] Anaïs Ségalas, art. cit.

[474] Cette « boîte de la *Foire aux idées* », qui est vidée par Caprice dans le deuxième numéro (acte II, sc. 1, p. 18), était effectivement placée dans le vestibule du théâtre du Vaudeville, si l'on en croit Théodore Muret (*op. cit.*, p. 358).

chantés le soir aux Variétés par Hoffmann[475]. Intitulé *Le Cours de la Bourse*, ce vaudeville-journal est strictement calqué sur la structure d'un quotidien imprimé. L'ouverture du second numéro, donné le 21 février 1849, conservé et publié sur le tard par Philibert Audebrand, n'est rien d'autre que la proclamation du titre :

– Messieurs et mesdames,

LE COURS DE LA BOURSE
Revue quotidienne, critique, politique, littéraire et commerciale.

Cette Revue donne tous les soirs le cours de la Bourse, les faits-Paris, la séance de l'Assemblée nationale, les Nouvelles étrangères, les Tribunaux, les Nouvelles diverses, les Canards, les Modes et l'état du Ciel. On reçoit des annonces[476].

Le sommaire annoncé est suivi presque à la lettre et quasiment dans l'ordre. Les titres, parlés, sont suivis par des couplets chantés constituant les articles. La plupart reprennent les actualités du jour, sérieuses ou satiriques. Ainsi la « séance de l'Assemblée nationale » rapporte-t-elle l'ordre du jour :

Sur la loi dite électorale,
Ils votent, mais bien tristement,
Car pour eux cette loi fatale
Est une loi d'enterrement[477].

Par une sorte de mise en abîme, l'acteur-journaliste, après un aparté, va jusqu'à lire dans un journal les faits parlementaires de la veille, en l'occurrence l'interpellation par Ledru-Rollin du ministre des Affaires étrangères :

(Au public)

Comme c'est gai, la politique !
Quel *premier-Paris* jovial !
Vraiment sans avoir la colique
On ne peut lire son journal.

(Lisant)

Dans une interpellation,
Un apôtre de la Montagne,
Hier, a placé la Romagne
Juste au beau milieu du Piémont.

Le ministre, pour le confondre,
D'un air digne, croisant les bras,
Comme toujours a su répondre
En répondant qu'il ne répondrait pas.

Après ce discours accablant,
Pas un des combattants ne bouge ;

[475] Cf. Philibert Audebrand, « Le journal au théâtre » *in Petits mémoires d'une stalle d'orchestre*, *op. cit.*, p. 167-179.
[476] *Ibid.*, p. 172-173. La loi électorale portait sur l'élection de la Chambre, après la dissolution de la Constituante.
[477] *Ibid.*, p. 173.

Le montagnard était tout rouge
Et le ministre était tout blanc[478].

Le récit imprimé de la séance de la Constituante est ainsi transposé en couplets satiriques, qui deviennent ainsi l'équivalent théâtral d'une chronique de petit journal[479].

Mais ces formes littéralement journalistiques font long feu. Le *Cours de la Bourse* tient quinze jours[480]. *La Foire aux idées* – probablement à cause du succès du premier numéro, qui se joue un peu plus de trois mois – ne se tient pas à la périodicité promise à son lancement et devient de fait trimestrielle[481]. Le deuxième numéro s'achève comme le premier par la descente du rideau imprimé – chargé de professions de foi burlesques pour l'élection à l'Assemblée – mais la fiction-cadre du journal y est plus lâche. À partir du troisième numéro, le rideau-journal disparaît, et avec lui toute mention textuelle du caractère journalistique du spectacle. En revanche, l'inscription titulaire porte toujours la mention « journal-vaudeville […] présenté aux abonnés du théâtre du Vaudeville[482] ». Ainsi, disparaissant de la structure de la pièce, le terme générique, mais désormais métaphorique, de journal reste à l'affiche[483].

Presse, politique et art

L'insistance à conserver ce marquage générique n'est pas simplement le signe extérieur de la dimension d'actualité d'un spectacle qui se sert de la médiation du petit journal caricatural pour transposer les événements. La revendication d'un statut journalistique est plus profondément liée à l'émergence d'une prise de position politique du vaudeville, que la référence au modèle de la presse sert à légitimer. Dès *La propriété c'est le vol*, Théophile Gautier faisait de ce modèle l'aune à laquelle mesurer la portée et la pertinence idéologiques du vaudeville satirique : il admettait la possibilité de la critique personnifiée des systèmes politiques, sous la réserve d'une sorte de droit de réponse théâtral des « gens persiflés », qui ferait du jeu des personnalités au théâtre l'équivalent d'une controverse journalistique : « cette polémique », précisait-il, « n'aurait rien de plus coupable que celle des journaux[484] ». Dans le deuxième numéro de *La Foire aux idées*, un couplet chanté par le personnage du Théâtre prend la défense,

[478] *Ibid.*, p. 174.
[479] La lecture de la séance se focalise sur les mêmes anecdotes que celle de Lireux dans *Le Charivari*, à ceci près que la cible de ce dernier, républicain, est le ministre, sa pâleur et sa cuistrerie géographique (Auguste Lireux, *L'Assemblée nationale comique*, Paris, Michel Lévy frères, 1850, p. 475-477).
[480] Philibert Audebrand, *op. cit.*, p. 178.
[481] Le deuxième numéro est créé le 22 mars, le troisième le 23 juin et le dernier numéro le 13 octobre 1849.
[482] ([Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, troisième et quatrième numéros, p. 1.
[483] Un autre vaudeville aristophanesque de Leuven et Brunshwick, assistés d'Arthur de Beauplan, arborera le sous-titre de journal-vaudeville : il s'agit de *Suffrage Ier, ou Le Royaume des aveugles* (*op. cit.*), créé au Vaudeville le 9 mai 1850.
[484] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* […]. Théâtres, Théâtre du Vaudeville. – *La Propriété c'est le vol*, folie-socialiste en 7 tableaux, par MM. Clairville et Cordier », art. cit.

face aux menaces d'un retour de la censure, de sa liberté d'expression. Invoquant, Molière et Lesage à l'appui, son « pouvoir » supérieur « pour corriger les vices et les travers », il recourt explicitement au modèle journalistique :

> N'enchaînez pas la presse dramatique ;
> Elle soutient le bien, frappe le mal ;
> C'est pour l'esprit et la raison publique
> Une tribune… et même un tribunal[485].

C'est donc précisément en tant qu'il est comparable à la presse que le vaudeville peut intervenir dans le débat public selon une rhétorique politique. Les auteurs de *La Foire aux idées* se targuent ainsi d'avoir, avec leurs confrères, contribué à la neutralisation des dangers révolutionnaires :

> De Saint-Simon la folle rêverie
> Par notre feu reçut le dernier coup ;
> Le Phalanstère, avec sa bergerie,
> Craint nos couplets… plus qu'il ne craint le loup.
> […]
> J'ai flagellé ces faiseurs d'anarchie
> Quand ils souillaient le plus beau don des cieux,
> Et qu'ils faisaient, au sein de la patrie,
> La liberté sanguinaire comme eux[486] !

Le modèle journalistique offre la possibilité d'afficher un objectif politique et partisan. Un des personnages du premier numéro annonce ainsi, dans les couplets finaux, qu'il « quitte un' feuille démagogique / Et par trop foncée en couleur » pour s'attacher comme rédacteur « à ce journal patriotique[487] ». Explicitement réactionnaire comme les auteurs – l'un et l'autre orléanistes, de Ribbing ayant d'ailleurs été précédemment attaché à la maison d'Orléans – la « feuille » théâtrale de *La Foire aux idées*, comme un journal d'opinion, ajoute à la satire virulente des socialistes et du régime républicain le discours politique direct, en chansons. Ce discours, tenu en général dans les couplets par des personnages allégoriques, reprend les grands thèmes du parti de l'ordre : mademoiselle France vient ainsi, dans le premier numéro, s'opposer à l'expédition de Rome, prôner l'union nationale et la limitation des partis[488] ; elle revient, dans le deuxième numéro qui précède de peu les élections, éconduire les candidats révolutionnaires, se plaindre de la nouvelle loi électorale et encourager le choix de « cœurs loyaux et braves / Qui maintiendront et sa gloire et ses droits[489] », cependant que Paris s'apitoie sur le sort de Rome aux mains des « socialini » et des

[485] ([Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *La Foire aux idées*, *op. cit.*, deuxième numéro, acte I, sc. 4, p. 7.
[486] *Ibid.*, p. 30.
[487] *Ibid.*, p. 29.
[488] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, premier numéro, sc. 13, p. 16-18.
[489] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, deuxième numéro, acte II, sc. 9, p. 32.

« poignardini[490] ». C'est la Raison qui, dans le troisième numéro, consécutif aux événements du 13 juin 1849, est chargée d'appeler à la fin de l'erreur démocratique et sociale et au retour de l'ordre[491]. Quant au mot d'ordre du dernier numéro, répété à la chute d'un des derniers couplets du héros, qui se réveille dans l'épilogue, après avoir cauchemardé le règne de l'égalité, de la liberté et de la fraternité, il s'agit de la « modération[492] ».

La légitimation du discours politique par le recours affiché au modèle journalistique a pour corollaire une réception à son tour politique. Le journal de Proudhon, dans le feuilleton consacré au dernier numéro de *La Foire aux idées*, cite ainsi, en réponse à certaines répliques du vaudeville, inspirées par des propos de tribune, un discours tenu à l'Assemblée. Ce glissement de la critique théâtrale à l'argumentation idéologique est justifié par le statut générique revendiqué par le spectacle : « c'est au point de vue politique », affirme le feuilletoniste, « que cette œuvre doit être envisagée, puisqu'il s'agit d'un vaudeville-journal[493] ». Ce glissement dans la sphère politique n'est pas sans conséquences sur le statut esthétique de ces spectacles, comme en témoigne Émile de Langsdorff, dans un bilan de toute cette production :

> L'art ne jouait pas un grand rôle dans ces *premiers-Paris* mis tous les jours sur la scène. […] on y traduisait pour les yeux les journaux du matin : c'était un journal en action[494].

Ce lien entre le statut journalistique, traduit en simple transposition de la presse, et la sortie du champ artistique, définit bien finalement la limite, vite notée, de ces vaudevilles aristophanesques, dont la vogue s'essouffle dès la mi-1849. Cette limite tient à deux aspects principaux. Une trop grande emprise, d'abord, de l'histoire immédiate : comme le journal, la pièce de circonstance, à laquelle Langsdorff attribue à dessein la périodicité du quotidien, est périmée dès le numéro suivant. Un caractère de *second degré*, ensuite, antinomique de l'originalité créatrice. La secondarité des vaudevilles aristophanesques, due à leur intermédialité trop systématique, leur attire ainsi de nombreuses critiques. Gautier trouve, dès le second numéro de *La Foire aux idées*, que « ces revues sans plan, sans intrigue, sans suite, dont presque tout l'esprit est emprunté aux caricatures et aux petits journaux[495] » ont fait leur temps. *Le Charivari*, qui met un point d'honneur à relever les emprunts des vaudevillistes à ses caricaturistes, leur règle une fois pour tous leur compte en septembre 1849 :

---

[490] *Ibid.*, acte III, p. 35.
[491] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, troisième numéro, acte II, sc. 7.
[492] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *op. cit.*, quatrième numéro, Épilogue, sc. 2, p. 51-52.
[493] « Feuilleton de la *Voix du peuple*. Revue des théâtres. Vaudeville : Quatrième numéro de la *Foire aux Idées*, journal-vaudeville de MM. Brunswick et Leuven. […] », *La Voix du peuple*, 22 oct. 1849.
[494] Émile de Langsdorff, art. cit., p. 635.
[495] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique […]*, *op. cit.*, t. VI, p. 68-69 (Feuilleton de *La Presse* du 26 mars 1849).

> Les gens qui se plaisent à imiter le *Charivari* devraient du moins le copier par ses bons côtés. Il nous arrive trop fréquemment de rougir malgré nous, en voyant les grossières parodies que messieurs les vaudevillistes font de nos caricatures. Là où nous avons essayé d'aiguiser la raillerie, ils mettent l'insulte ; au lieu d'esprit la brutalité ; leur Thalie est une harangère [*sic*] ivre de vin bleu[496].

Ainsi le *déjà vu* entraîne une dégénérescence par rapport au matériau premier, la vulgarisation devenant vulgarité. De sorte que le modèle aristophanesque mis en œuvre par les vaudevillistes réactionnaires se révèle un moule négatif, auquel manque précisément ce qui assure à sa source la canonisation littéraire, à savoir les prestiges de l'imagination créatrice et de la poésie. Face à « cet Aristophane sans grammaire[497] » qu'est Clairville, l'Aristophane originel fonctionne comme une exception poétique. L'auteur des *Nuées*, qui, remarque Théophile Gautier, « faisait, sous la république d'Athènes, des pièces d'un sentiment aristocratique », y appliquait le génie du moraliste, un « bon sens impitoyable », une « profonde connaissance du cœur humain et des ridicules de notre pauvre espèce », avec « la plus admirable poésie et à la bouffonnerie la plus audacieuse et la plus folle[498] ». Théodore de Banville, désespéré qu'il y ait « des gens qui prennent *La propriété c'est le vol*, *la Foire aux idées* et *le Gnaf* pour de la satire politique et littéraire[499] », déclare qu'il « accepterai[t] tout de même les pièces de M. Clairville, si Victor Hugo et Lamartine voulaient se charger d'en écrire les intermèdes ». Ainsi la fonction primitive du chœur des comédies grecques, contrebalançant par son enthousiasme inspiré la violence satirique, pallierait l'absence de dramaticité :

> Ainsi, vous bouleversez le théâtre pour le ramener à ses données primitives. Plus d'intrigue dramatique. […] En un mot, retournant au chariot de Thespis, au lieu de faire jouer un drame sous mes yeux, vous voulez vous couronner vous-même de feuillage et me chanter une chanson. Je le veux bien, à une seule condition : c'est que vous saurez chanter[500] !

---

[496] « Théâtres. Variétés, Vaudeville, Odéon », *Le Charivari*, 11 septembre 1849.
[497] « Les vaudevilles réactionnaires », *La Revue comique*, 10 mars 1849, p. 263.
[498] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique […]*, *op. cit.*, t. VI, p. 64 (Feuilleton de *La Presse* du 5 mars 1849).
[499] Théodore de Banville, « La semaine dramatique. Encore Aristophane ! », art. cit. *Le Gnaf errant*, parodie en cinq tableaux d'Adolphe Guénée et Marc Leprévost, représentée le 28 juin 1849 au Théâtre des Folies dramatiques (parodie du *Juif errant* d'Eugène Sue créé à l'Ambigu-comique le 23 juin 1849).
[500] Théodore de Banville, « La semaine dramatique. […] Vaudeville. – Le 3e numéro de la *Foire aux idées*, par MM. Lenven et Brunswick », art. cit.

CHAPITRE 4

LA REVUE DE FIN D'ANNÉE : ARISTOPHANE À PARIS

> Les *Nuées*, *Lysistrata*, les *Grenouilles*, étaient des revues […] ; à la bonne heure, et Clairville descend d'Aristophane – par les revues. Il faudra bien s'en occuper, mais c'est un labeur immense, un des douze travaux d'Hercule, que d'aller voir les *Mille et un Songes*, les *Adieux du boulevard du Temple*, *Coucou la voilà*, le *Plat du jour* et toutes les belles farces aristophanesques de nos Aristophanes.
>
> Hector de Callias, *L'Artiste*, 1er février 1862.

Cinquante ans après le rétablissement de la censure de 1850, un article d'Henri Calais, consacré au « théâtre satirique en France », reprenait la dénomination consacrée des vaudevilles politiques de la Seconde République, pour l'appliquer à un genre bien plus étendu dans le temps, celui de la revue de fin d'année. Visant à établir une « psychologie » dudit genre, son étude commençait par une petite mise au point de nomenclature :

> À côté du vaudeville proprement dit, qui met en scène de simples mésaventures conjugales ou des quiproquos nocturnes ou des noces grotesques, il existe un autre genre d'art théâtral joyeux, beaucoup plus important au point de vue politique et social : c'est la comédie allusive ou la revue de fin d'année, toute satirique et combative, pleine d'insinuations, de sous-entendus, de personnalités, d'opinions sur la marche et les affaires du pays. Chaque hiver, cinq ou six des auteurs dramatiques les plus en vogue assument cette délicate mission de présenter au public le résumé des faits, des idées des douze derniers mois, et se constituent les juges de leur époque[1].

Ce genre de la revue de fin d'année, dont Calais définit assez bien la fonction, les thématiques et la fréquence, et dont l'objectif affiché est « de synthétiser ou de résumer en ses couplets goguenards l'âme de Paris, l'âme de la France », se voit alors qualifié, par différenciation d'avec le vaudeville simple, de « genre du vaudeville aristophanesque moderne[2] ». À l'origine lié à une forme sporadique et circonstancielle, le syntagme générique gagne donc singulièrement en extension, au point de s'appliquer à un genre dont les prémices datent du début du XIXe siècle, dont la vogue commence

---

[1] Henri Calais, « Le théâtre satirique en France au XIXe siècle (Psychologie des revues de fin d'année) », *La Revue des revues*, 1er janvier 1900, p. 33.
[2] *Ibid.*

sous la monarchie de Juillet et qui s'épanouit à partir du Second Empire. C'est précisément d'une extension qu'il s'agit : le balayage historique effectué par Calais englobe sans sourciller tous les vaudevilles aristophanesques de 1848-1850 sous la même dénomination de revues, abstraction faite de leur intitulé générique spécifique et de la présence parmi eux de pièces à intrigue matrimoniale[3].

Cette assimilation n'a rien, de fait, d'original. Dès 1875, le *Grand dictionnaire universel* de Larousse faisait des années 1848-1849 « celles où les revues ont le plus abondé », citant, parmi ce « déluge[4] », aussi bien *La Foire aux idées* et *Les Lampions de la veille*[5] – revues de fin d'année à proprement parler – que *La propriété c'est le vol* ou *Les Représentants en vacances*[6], à l'intitulé générique différent. Les vaudevilles politiques de la Seconde République sont donc assez vite intégrés à l'histoire générale de la revue ; ils font l'objet d'un long chapitre dans la seule monographie consacrée au genre et parue en 1909, la *Petite histoire de la revue de fin d'année* de l'historien Robert Dreyfus[7].

Or la confusion des deux formes – le texte de Calais en témoigne éminemment – se cristallise précisément dans la continuité de la référence à la catégorie aristophanesque. Comme les vaudevilles satiriques de la Seconde République, la revue de fin d'année fait l'objet d'une comparaison systématique avec la comédie aristophanienne, comparaison qui apparaît à la fin des années 1840 et devient, pendant plus d'un siècle, un cliché réversible. En 1904, un critique faisait remarquer, plaisantant à peine, que « si Aristophane touchait des droits dans toutes les revues où l'on a voulu le mettre, le gouvernement grec pourrait, avec cet argent, restaurer le Panthéon, à l'américaine[8] » ; cinquante ans plus tard, et réciproquement, un Marcel Aymé en est encore à affirmer que « la plupart de ses comédies s'apparentent par bien des côtés aux revues de nos modernes chansonniers[9] ».

---

[3] *Ibid.*, p. 38-41.
[4] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *op. cit.*, t. XIII, 1875, s. v. « revue ».
[5] [Philippe-François Pinel, dit] Dumanoir et [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *Les Lampions de la veille et Les Lanternes du lendemain*, revue de l'année 1848, en 5 tableaux, mêlés de couplets, Paris, impr. de Dondey-Dupré [Théâtre de la Montansier, 19 décembre 1848].
[6] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *Les Représentants en vacances*, comédie-vaudeville en trois actes, Paris, Beck, 1849 [Gymnase-Dramatique, 15 septembre 1849].
[7] Robert Dreyfus, *Petite histoire de la revue de fin d'année*, *op. cit.*, chapitre VI, « La revue sous la deuxième république (1848-1851) », p. 191-243.
[8] Joseph Galtier, *Le Temps*, cité dans *L'Illustration théâtrale*, 14 décembre 1904.
[9] Marcel Aymé, « Aristophane. 450-386 av. J.-C. », *Les Écrivains célèbres*, 3 vol., Paris, Mazenod, 1951, t. 1, p. 49.

Certainement systématisée par l'épisode de la Seconde République, qui intronise par exemple l'association entre Aristophane et Clairville, le plus prolixe peut-être des revuistes, la comparaison a cependant des origines plus littéraires, liée à la vogue de la fantaisie. La revue apparaît en effet aux initiateurs de l'analogie comme le point de départ possible pour une véritable réactivation générique de la comédie ancienne. Mais la réalité de la pratique, qui fait du vaudeville épisodique de fin d'année un genre hybride et inférieur, à mi-chemin entre comédie et féerie, puis entre théâtre et café-concert, enfin entre théâtre et music-hall, rend cette reconstitution chimérique. La pérennité de la définition de la revue comme genre aristophanesque est donc à chercher ailleurs. Variables selon les périodes et les évolutions du goût et de la censure, les justifications de la comparaison excipent aussi bien du caractère fantastique que de l'absence de structure narrative de la forme, de la présence d'imitations inoffensives comme d'allusions politiques ou de personnalités, voire de grivoiseries. Mais bien au-delà de ces rationalisations *a posteriori*, l'association formulaire entre Aristophane et la revue se fonde, dans le prolongement des vaudevilles aristophanesques de 1848, sur une analogie esthétique ; la revue apparaît en effet comme un genre profondément intermédial, où la satire caricaturale, d'inspiration journalistique, fait l'objet d'une mise en actions et en couplets. Genre très vite codé malgré son absence d'intrigue et de succession causale, elle tire son identité d'un dispositif immuable de cadrage qui fait primer la performance et l'exhibition sur la dramaticité, et qui inscrit l'hybridité médiatique de sa définition dans sa structure même. La revue fournit ainsi finalement le meilleur paradigme théâtral possible pour une définition esthétique de l'aristophanisme au théâtre. Elle servira ainsi, au XXe siècle, de médiation spectaculaire non seulement dans le discours critique sur la comédie ancienne, mais aussi dans l'adaptation du répertoire aristophanien.

A. ARISTOPHANE ET LA REVUE : EXÉGÈSE D'UN LIEU COMMUN

ARISTOPHANE

Qu'est-ce qu'une revue ?

LE GÉNIE

C'est un genre assez à la mode : c'est une pièce dans laquelle on montre généralement à un imbécile toutes les nouveautés parisiennes.

ARISTOPHANE

Mais alors, moi, qui ne fais pas autre chose que de rechercher les nouveautés parisiennes, je ressemble donc aux imbéciles des revues ?

LE GÉNIE

Oh ! toi, c'est plus sérieux !

Clairville, *Aristophane à Paris*, 1873.

1. Généalogie d'un cliché

Dans une large première moitié du XXe siècle, l'association entre Aristophane et la revue est devenue une formule. Il n'est guère de présentation de l'œuvre de l'auteur grec qui ne le qualifie, au moins pour définir la dimension d'actualité caricaturale de son œuvre, de « revuiste ». Ainsi, dans les années 1930 et 1940, un Brasillach, rendant compte des *Oiseaux* de Dullin ou présentant le poète grec dans son *Anthologie de la poésie grecque*[10], ainsi, après-guerre, le critique du *Monde*, Robert Kemp, à propos des *Acharniens* de Nizan transformés en *Vin de la paix* par Hanoteau[11], chacun répétant une comparaison que l'on trouve sous la plume d'antiquisants aussi éminents que Maurice Croiset, Octave Navarre ou Paul Mazon[12]. Rebattue par la presse, enseignée à l'école[13], l'association entre la comédie aristophanienne et la revue est si ancrée que le traducteur d'une *Lysistrata* montée par Raymond Hermantier en 1952 se sent obligé s'asséner,

[10] « Il y avait chez Aristophane, c'est une banalité de le remarquer, une sorte de revuiste », écrit Brasillach en 1935 (« Critique théâtrale. *Les Oiseaux* […] », *Paris-Actualités*, 3 avril 1935) ; « un revuiste goguenard des actualités de son temps », reprend-il pendant la guerre (Robert Brasillach, *Anthologie de la poésie grecque*, choix, traduction, notices par Robert Brasillach, 2 vol., Paris, Delamain et Boutelleau, 1950, cité d'après l'édition Paris, Stock, 1981, p. 7-8).

[11] Il y qualifie Aristophane de « revuiste en transes » (Robert Kemp, « Au studio des Champs-Élysées. *Le Vin de la paix* », *Le Monde*, 30 janvier 1951).

[12] Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, *op. cit.*, t III, p. 579 ; Octave Navarre, *Les Cavaliers d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 209 ; Paul Mazon, « La farce dans Aristophane et les origines de la comédie en Grèce », *Revue d'histoire du théâtre*, 3e année, 1951, n° 1, p. 8.

[13] Au témoignage de Bernard Zimmer, « on répète, en classe, qu'Aristophane faisait des 'revues' (« Ce que l'adaptateur d'un vieux texte doit à la musique », *Correspondance*, revue mensuelle éditée par l'Atelier de Charles Dullin, n°7, avril 1929, [non paginé]).

dans le programme du spectacle, en précisant qu'« on ne le dira jamais assez », cette vérité première : « Aristophane n'est pas un revuïste [*sic*] [14] ».

Inversement, une des figures obligées du discours sur la revue consiste dans un renvoi à Aristophane ou un emploi du qualificatif aristophanesque. Régis Gignoux, revuiste à ses heures, évoquant, en 1923, *La Revue du Vaudeville* de Rip – le grand revuiste de l'entre-deux guerres – fait de cette référence le premier cliché de la critique en la matière :

> « Aristophane… verve aristophanesque… On ne saurait raconter une revue… Mais celle-ci est la meilleure de l'année, etc. »
> Lorsque je collaborais avec lui, Rip me faisait lire de semblables compte-rendus. […] Aristophane… Bougre… C'était lourd à porter. […] À mon tour, il me faut parler de la nouvelle revue de Rip et je dois éviter les lieux communs. Je ne parlerai pas d'Aristophane, mais de Rip[15].

En 1909, Léon Blum, avait déjà proposé de « remet[tre] à plus tard le parallèle de M. Rip et d'Aristophane[16] ». Peine perdue. Six ans après sa mort, fin 1947, lorsque le théâtre de l'Étoile donne un spectacle formé d'un montage des meilleurs sketches du revuiste disparu, il est encore des critiques pour s'étonner de la « communauté d'esprit » des « revuïstes » [*sic*], dont le pessimisme, « d'une année sur l'autre, voire d'Aristophane à Rip[17] », ne peut manquer de frapper, ou pour regretter que l'on ne donne pas « un morceau d'Aristophane en plus[18] ». Car de Rip à Aristophane, comme d'Aristophane à Rip, il y a continuité. Charles Dullin, aidé de Simone Jollivet, monte-t-il un *Plutus* revisité ? Inévitablement, on parle de Rip. Colette évoque Aristophane, « ce Rip de l'époque[19] » ; Pierre Brisson, en écho, pose : « Rip, dans ses bons jours, est aristophanesque[20] ».

Ce qui vaut pour Rip – le Clairville du XXe siècle, s'il faut en juger par la récurrence de cette association – vaut évidemment pour tous ses confrères. « Pour les auteurs, on dit d'eux depuis longtemps qu'ils sont aristophanesques », constate un article de 1908 consacré au genre, soulignant ironiquement qu'« Aristophane est l'excuse des fabricants de revue » et « que le fouet du maître à force de passer de main en main a bien sa mèche un peu usée[21] ». Ainsi l'éphémère et discret Club des aristophanesques, qui donne quelques séances et « samedis littéraires » au Nouveau-Lyrique en 1920, n'est-il rien de

[14] Hilaire Theurillat, *in* Programme de *Lysistrata*, mise en scène de Raymond Hermantier, Théâtre de l'Humour, [2 juillet 1952] (BNF Arts du Spectacle, coll. Rondel, Rsupp 3742).
[15] Régis Gignoux, « Théâtre du Vaudeville. *La Revue du Vaudeville*, 2 actes et 17 tableaux de M. Rip », publication non identifiée, 17 avril 1923 (BNF Arts du Spectacle, coll. Rondel, Ro 18663).
[16] Léon Blum, *Au théâtre*, réflexions critiques, Paris, Ollendorff, 4 vol., 1906-1911, 2e série, 1909, p. 328.
[17] Georges Lerminier, « À l'Étoile. Le souvenir de Rip », *L'Aube*, 16 janvier 1948.
[18] Robert Kemp, « La scène. Les revues de Rip », *Une semaine dans le monde*, 10 janvier 1948.
[19] Colette, « Spectacles de Paris. *Plutus : l'or* au théâtre de l'Atelier », *Le Journal*, 6 février 1938.
[20] Pierre Brisson, « Chronique des spectacles, Théâtre de L'Atelier, *Plutus*, trois actes de Mme Simonne Jollive [*sic*] d'après Aristophane », *Le Figaro*, 6 février 1938.
[21] Henri Duvernois, « La revue des revues », *Je sais tout*, 15 décembre 1908, p. 567.

plus d'un petit groupe de chansonniers et revuistes[22]. Six ans plus tard, le Théâtre des Deux Ânes affiche un titre ronflant qui ne cache en fait rien d'autre qu'un contrat générique : *Aristoph…âneries*. Bien entendu, on ne saurait trouver la moindre trace d'intertextualité aristophanienne dans cette revue de Max Eddy, Monteux et Claude Dhérelle, dont le grand moment, à côté d'une satire de la négromanie ambiante, est le sketch de « La leçon de conduite », où l'on voit Léon Daudet, député d'Action française, et Marcel Cachin, chef de file des communistes, tenir l'un à droite et l'autre à gauche le volant de l'automobile de l'État, double direction qui maintient le véhicule dans la bonne voie[23]…

Comme tout cliché, la comparaison finit donc par devenir aussi automatique que vide, et Aristophane dans cette affaire ne tient plus le rôle, comme le remarque un lucide critique de 1952, que du « radical ancien d'une épithète que l'on lance, plus ou moins au hasard, à propos d'une pièce ou d'une simple revue de chansonniers, qui bouscule un peu les convenances[24] ». Mais si le cliché s'installe vite, tant s'en faut que la comparaison ait reposé, à l'origine, sur une association légère et aléatoire.

C'est vers la fin de la monarchie de Juillet, soit au moment où la revue de fin d'année se constitue véritablement en genre spécifique, que la référence à Aristophane fait son apparition, comme un indice d'autorité associé aux potentialités que l'on perçoit dans cette nouvelle forme. Préfigurées par certaines formes de parades du XVIIIe siècle – lesquelles se voient déjà, d'ailleurs, comparées à la comédie aristophanienne[25] – les premières revues intitulées comme telles apparaissent à la fin du Directoire ; très courtes, elles comportent généralement une intrigue matrimoniale[26] et relèvent, d'un

[22] Animé par le chansonnier Paul Leroy, dit Yorel, il bénéficie de la collaboration d'humoristes comme Jean Marsac ou Gaston Bertier… Cf. le recueil factice consacré à ce club dans la collection Rondel (BNF Arts du Spectacle, Rt 3815).

[23] Henri Espiau, « Le spectacle d'été aux 'Deux ânes', *Aristopha... âneries* [*sic*], revue de MM. Max Eddy, J. Monteux et Claude Dhérelle », *Le Soir*, 24 juin 1926. Créée le 14 juin 1926, la revue achève sa carrière fin août.

[24] Claude Jamet, « Le théâtre. Quand, avec *Lysistrata*, les femmes entreprenaient une campagne pour la paix », *La France réelle*, 18 juillet 1952.

[25] Voltaire qualifiait Aristophane, on s'en souvient, de « Gilles d'Athènes ». Charles Collé, dans son posthume discours sur l'origine de la parade, fait ironiquement allusion à cette comparaison : « S'il me convenait de parler d'Aristofade, à moi qui ne sais non plus de grec qu'un chien, si j'ose l'dire ; si ça m'allait de trancher du savantasse à la façon du Révérend Père Brunoy [*sic*], […] je n'asarderais pas trop, je crois, d'obliger tous mes lecteurs à croire que cet Aristofade za été l'inventeur du genre des parades. » (*Magnière de discours approfondi superficiellement sur l'origine originale et cocasse de la nature dénaturée de la Parade*, in *Correspondance inédite de Collé faisant suite à son Journal*, accompagnée de fragments également inédits de ses œuvres posthumes publiés […] par Honoré Bonhomme, Paris, H. Plon, 1864, réimpr. Genève, Slatkine reprints, 1967, p. 379). Lemercier, dans le *Cours analytique de littérature* (*op. cit.*, t. I, p. 144), aperçoit « quelque analogie » entre le genre des « parades, et parodies bouffonnes dialoguées » et « la satire allégorique des Grecs », mais avec cette distinction majeure que les unes sont reléguées chez nous « sur les tréteaux ambulants » alors que les pièces d'Aristophane se voient « rehaussées par la pureté d'un élégant style et où la philosophie profonde se joint à la bouffonnerie ».

[26] Cf. Robert Dreyfus, *op. cit.*, p. 34.

point de vue générique, du vaudeville[27]. C'est dans les années 1830, à mesure que l'habitude se répand, « lorsque la neige met des chemises blanches aux toits et que la Saint-Sylvestre s'approche, de faire un vaudeville-revue[28] », et que le genre connaît un début de vogue, qu'il se met à s'assortir d'une inscription subtitulaire spécifique, mentionnant, comme *La Revue de Paris* de Rougemont, Dupeuty et de Courcy, un caractère « épisodique » qui la distingue du vaudeville structuré[29], ou assumant tout simplement, comme c'est le cas dans les productions des frères Cogniard, son caractère de « revue »[30]. Offrant à cette forme ses premiers grands succès en l'ouvrant aux procédés de la féerie – dont ils élargissent aussi les potentialités spectaculaires –, ces derniers développent, dans le sillage de Clairville, la « revue fantastique[31] » et contribuent à l'émergence d'une autonomie du genre.

Or c'est au moment même où cette autonomie commence à être perçue que la référence aristophanienne intervient. Malgré la banalité et la piètre qualité de la plupart des réalisations, le vaudeville-revue se met à apparaître comme la forme à partir de laquelle pourrait se tenter une renaissance de la comédie grecque. Tel est à peu près le constat que dressent, presque en même temps, Auguste Vacquerie et Théophile Gautier. Dès 1846 Gautier remarque que la revue, « dans les mains d'un poëte ou d'un philosophe, pourrait prendre des proportions aristophanesques et devenir la vraie comédie de l'époque[32] ». L'année suivante, c'est Vacquerie qui loue cette « forme excellente » et ce qu'elle pourrait devenir « aux mains d'un vrai grand poëte, d'un des maîtres complets qui ont eu en même temps la critique pour voir le vrai et l'inspiration pour faire le beau ; qui, comme Aristophane, par exemple, possèdent la satire et

[27] Le terme de revue apparaît d'ailleurs souvent comme un titre alternatif, et non comme une appellation générique. Ainsi *Il faut un état, ou La Revue de l'an six*, de François-Pierre-Auguste Léger, André-René de Chazet et Jean-Michel-Pascal Buhan (Paris, chez le libraire au Théâtre du Vaudeville, 1789) est un « proverbe », *La Revue de l'an huit*, d'Armand Gouffé, Chazet et Dieulafoy (Paris, s.n., 1800) est une « comédie-vaudeville », de même que *La Revue de l'an onze, ou Quel est le plus malheureux*, de Chazet (Paris, Mme Cavanagh-Barba, 1804).

[28] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit.*, t. IV, p. 380 (feuilleton du 15 décembre 1846).

[29] [Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, dit] Émile, [Alfred Potier] de Courcy et Charles Dupeuty, *La Revue de Paris*, scènes épisodiques, mêlées de couplets, Paris, Barba, 1830 [Vaudeville, 24 décembre 1829].

[30] Ainsi de *L'Île de la Folie*, revue en un acte, mêlée de couplets, Paris, Marchant « Magasin théâtral », 1838 [Palais-Royal, 1er janvier 1838], de *Rothomago*, revue en un acte (Paris, Marchand, s.d. ; Palais-Royal, 1er janvier 1839). Tel est aussi le cas de la revue de 1832 du Palais-Royal, due à Bayard et Varner (*Paris malade*, revue mêlée de couplets, Paris, Barba, 1833). La référence aux couplets, ou au vaudeville, reste souvent de mise sous la Monarchie de Juillet, faisant de la revue une sous-espèce du genre vaudeville.

[31] Cf. par exemple leur grand succès, *1841 et 1941* (Théodore et Hippolyte Cogniard et Théodore Muret, *1841 et 1941 ou Aujourd'hui et dans cent ans*, revue fantastique en deux actes, à grand spectacle, Paris, Beck, « Répertoire dramatique des auteurs contemporains », 1842 [Porte-Saint-Martin, 29 décembre 1841]. De 1837 à 1841, Clairville avait donné, à l'Ambigu-Comique, au théâtre du Luxembourg ou au Théâtre de la Porte-Saint-Antoine, quatre « revues fantastiques » : *1837 aux enfers* (suite de *1836 dans la lune*, un grand succès), *Les Mines de blagues* (ces deux spectacles en collaboration avec Delatour, *alias* Auguste Gay de La Tour de Lajonchère), puis *Les Iroquois, ou l'Île merveilleuse* et *Les Français peints par eux-mêmes*.

[32] Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 381.

possèdent l'ode ; qui savent chanter et qui savent aboyer[33] ». Mais au-delà de l'application du mélange des genres à la satire, devenue lyrique, c'est à un programme fantaisiste, associant le fantastique de la féerie au réalisme satirique de la référence aux actualités, que répond l'association de la revue au maître de la comédie ancienne. Vacquerie ne voit pas de « cadre […] qui permette plus de fantaisie avec plus de réalité » ni de genre auquel le public permette, comme il le fait à la revue, « la hardiesse, la témérité, l'extravagance, le pêle-mêle, le chant et la parole, la strophe et le calembour, la charge à outrance et l'acclamation enthousiaste, la féerie et la critique[34] ». Gautier loue son « allure si libre et si dégagée de toute forme conventionnelle », admettant « toutes les excentricités et toutes les fantaisies possibles[35] ». Rendant compte, dans *La Presse*, de la revue de 1848 de Clairville et Cordier, il poursuit son éloge en développant la comparaison avec Aristophane :

> […] nous ne pouvons nous empêcher de regretter qu'un vrai poète ne s'empare pas de cette forme si souple, si aristophanesque ; car rien ne ressemble plus, moins le talent, le style et le génie, aux comédies grecques que ces revues de fin d'année.
> Si une idée philosophique présidait à ces compositions et qu'elles fussent écrites en vers avec la gaîté mordante et la verve que le sujet comporte, ce serait la comédie telle que l'exécutait Aristophane et que l'applaudissaient les Athéniens[36].

C'est un peu de cet ambitieux programme que, pour son premier essai au théâtre, Théodore de Banville, associé à Philoxène Boyer, tente de mettre en œuvre. Helléniste chevronné, auteur d'une pièce néo-antique, *Sapho*[37], remarquée à l'Odéon, Boyer partage avec Banville une vénération pour l'auteur des *Oiseaux*[38] ; le futur auteur des *Odes funambulesques* n'a de son côté – on a pu s'en apercevoir – cessé de s'insurger contre les pseudo-Aristophanes de 1848. Les deux jeunes poètes donnent à l'Odéon, le 26 décembre 1852, une « comédie satirique » intitulée *Le Feuilleton d'Aristophane*[39], dont le projet consiste précisément à hausser la revue de fin d'année à la hauteur de la grande comédie, en y faisant jouer l'alliance du lyrisme et de la bouffonnerie satirique.

Accompagné par Thalie elle-même, c'est l'auteur des *Grenouilles* – flanqué, comme Dionysos dans cette dernière pièce, de son esclave Xanthias – qui y joue le rôle du meneur de la revue ; il voit défiler devant lui, critique ou loue les illustrations

[33] Auguste Vacquerie, « Les revues de l'année », 1847, repris dans *Profils et Grimaces*, *op. cit.*, 1856, p. 100.
[34] *Ibid.*
[35] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse*. Théâtres. Théâtre de la Montansier. *Les Lampions de la veille et Les Lanternes du lendemain*, par M. Clairville et Dumanoir », *La Presse*, 25 décembre 1848.
[36] *Ibid.*
[37] Philoxène Boyer, *Sapho*, drame en 1 acte, en vers, Paris, Michel Lévy frères, 1850 [second Théâtre-Français, 13 novembre 1850].
[38] Dans une lettre de 1849 à Arsène Houssaye, Boyer explique que son immense bibliothèque ne renferme que trois auteurs « pour qui [son] enthousiasme soit de l'amour : Aristophane, Victor Hugo » et… Arsène Houssaye. Il annonce l'envoi prochain « d'un volume sur les *Oiseaux* » (Lettre à Arsène Houssaye, citée par Sylvain-Christian David, *Philoxène Boyer, un sale ami de Baudelaire*, Paris, Ramsay, 1987, p. 54).
[39] Théodore de Banville et Philoxène Boyer, *Le Feuilleton d'Aristophane*, comédie satirique, Paris, Michel Lévy frères, 1853.

artistiques, le chemin de fer circulaire ou les grands travaux haussmanniens. Un prologue, situé à Athènes, met en scène un Aristophane désabusé qui se prépare à quitter une ville que Thalie, selon lui, a désertée. Reprenant quelques vers de la parabase des *Nuées*, il s'oppose à la dégénérescence de l'art, refusant de « faire de [sa] Muse une entremetteuse » et de permettre à sa « Comédie » de « s'élancer sur la scène, ivre, une torche à la main, et dansant la cordace[40] ». Pressé par ses comédiens et une foule d'admirateurs de reprendre sa tâche, il reçoit la visite de Thalie qui lui propose de l'initier « aux secrets d'un autre âge » en lui dévoilant « une autre face de la machine terrestre[41] ». Transporté au XIXe siècle, le poète se réveille alors dans un salon d'hommes de lettres, habillé en Parisien du monde ; devenu le journaliste Vernin – allusion explicite à Janin[42] –, il est chargé de rédiger le feuilleton du lundi, dans cette « Athènes rajeunie » que lui vante Thalie, et « dont Balzac fut l'immortel Homère[43] ». La revue proprement dite est constituée par le défilé des artistes ou des événements qui revendiquent leur place dans ses colonnes : entre autres un peintre réaliste, représenté par une allégorie féminine, Réalista, disciple de Courbet et apôtre de la laideur, son pendant musical Tempesta, satire des symphonies colossales de Berlioz, Tabarin apportant une pétition contre la démolition des vieux quartiers de la capitale, que soutient pour sa part le Gamin de Paris, la Muse du Théâtre qui évoque quelques-uns des succès de l'année, et, en apothéose, la Fée du Palais de Cristal de Londres. Chaque séquence est ponctuée par les éloges ou les blâmes d'un Aristophane-Vernin pétri d'idéalisme néo-antique et de religion du beau dans le progrès, secondé parfois par un personnage allégorique, comme la Peinture ou la Musique, qui célèbrent les gloires de l'art contemporain. La pièce tourne ainsi souvent à l'à-propos académique ; elle comporte aussi une part de manifeste.

Entre le « prologue » et la « revue », une « scène devant le rideau » est en effet dévolue à Thalie, qui vient parrainer le spectacle dans une défense et illustration du genre. Évoquant ses pérégrinations historiques, depuis Scapin, Falstaff et Pantagruel, partout « où la satire à l'ode s'accouplait[44] », l'égérie de la Comédie donne une sorte de définition de la nouvelle forme, qui vient, alors qu'« Aristophane manque », « donner l'aubade à Paris glorieux[45] » :

> Je viens vous saluer et vous considérer !
> Tremblante, moi qui dois tous [*sic*] à tous vous montrer

[40] *Ibid.*, prologue, scène III, cité d'après Théodore de Banville, *Comédies*, 2 vol., t. I, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1923, p. 6 (le texte condense *Les Nuées*, v. 540-544).
[41] *Ibid.*, sc. VI, *op. cit.*, p. 9.
[42] Vernin remplace en effet, pendant qu'il est aux eaux, un feuilletoniste célébré doté d'un perroquet (p. 19), comme le critique des *Débats* (voir Eugène de Mirecourt, *Les Contemporains. Théophile Gautier*, Paris, Havard, 1857, p. 17). La substitution se double de quelque flagornerie : le critique est « un Théophraste avec quelques grains de Platon » (p. 18) que seul Aristophane est jugé digne – par Thalie ! – de remplacer…
[43] *Ibid.*, « La revue », sc. 2, p. 16.
[44] *Ibid.*, « Scène devant le rideau », p. 11.
[45] *Ibid.*, p. 12.

Sous quelque saisissant emblème,
Moi qui dois résumer chaque entretien banal
Dans un vers résonnant, et donner au journal
Le charme grave d'un poëme !

Muse, on m'appellera la Revue aujourd'hui[46] !

C'est donc une poétique du genre qui s'esquisse ici. La revue s'entend comme une mise en allégorie visuelle de l'univers des spectateurs, un feuilleton en action, rehaussé par l'écriture pour accéder au statut poétique. C'est au vers que revient cette fonction de poétisation, ainsi que l'emblématise, dans la pièce de Banville et Boyer, le passage d'un prologue en prose – dans cette antiquité que Thalie a abandonnée – à la revue versifiée. L'alternance en jeu, dans le vaudeville-revue, entre le dialogue prosaïque et les couplets chantés se retrouve, transposée, dans le passage du dialogue, en alexandrins à rimes plates, aux strophes aux rythmes les plus divers ; le maître rimeur qu'est Banville – futur auteur du *Petit traité de poésie française*[47] – et son collaborateur s'ingénient à varier le patron rythmique de chaque « numéro » poétique[48]. La variation des systèmes strophiques et rimiques tente ainsi de répondre poétiquement à la succession des timbres et des coupes des couplets dans la revue-vaudeville.

Mais, tout affirmée qu'elle soit, la tentative de Banville et Boyer n'est guère fructueuse. La pièce tient l'affiche dix jours et fait l'objet d'une réception critique clairsemée et peu favorable[49]. La résurrection d'Aristophane par la revue peut attendre ; le genre ne répond guère aux espoirs que ses premiers admirateurs avaient placés en lui[50]. Après Banville, de rares écrivains tentent de l'investir à leur tour, avec un succès tout aussi limité. En 1876, Charles Monselet donne au théâtre des Variétés une *Revue sans titre* qui ne déclenche guère l'enthousiasme[51]. Quelques revues poétiques réussissent, vers la fin du siècle, dans les théâtres à côté : au Chat Noir, où Maurice

[46] *Ibid.*, p. 11.
[47] Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, imprimerie de A. Le Clère, « Bibliothèque de l'*Écho de la Sorbonne* », 1872.
[48] On trouve des systèmes octosyllabiques à strophes de dimensions variées, quatre (p. 25-26), cinq (p. 16-18) ou six (p. 34-35) vers ; des strophes de six vers hétérométriques, au schéma métrique à chaque fois différent – quatre alexandrins et deux octosyllabes (p. 11-13), quatre décasyllabes et deux pentasyllabes (p. 31), quatre heptasyllabes et deux trisyllabes (p. 63-64) – ; des strophes de quatre heptasyllabes (p. 45-48) ou de quatre vers alternés – heptasyllabes et trisyllabes (p. 37-39), hexasyllabes et heptasyllabes (p. 55), hexasyllabes et vers de quatre syllabes (p. 72-74).
[49] Cf. Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon*, *Histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second Théâtre Français*, 2 vol., Paris, Lemerre, 1876-1882, t. II, 1882, p. 345 et Max Fuchs, *Théodore de Banville*, Paris, Cornély, 1912, p. 391-396.
[50] Dans la 4e édition de *Profils et Grimaces* de Vacquerie (Paris, Pagnerre, 1864), l'article sur la revue n'est plus reproduit. Quant au feuilleton du 25 décembre 1848 de Gautier, qui développe le plus longuement l'éloge de la revue, il n'est pas non plus repris dans l'*Histoire de l'art dramatique* – dont les choix sont certes dus à l'éditeur et non à l'auteur. Ces omissions sont sans doute, malgré tout, le signe que l'évolution du genre rend caduques ces projections enthousiastes.
[51] Charles Monselet, *La Revue sans titre*, revue de l'année 1876, en deux actes et trois tableaux, Paris, Librairie ancienne et moderne Bachelin-Deflorenne, 1877. Créée le 8 décembre 1876, la revue est jouée jusqu'à la fin de l'année et son 2e acte repris six fois en 1877 (Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1877*, Paris, G. Charpentier, 1878, p. 396-397 et 416).

Donnay donne en 1891 une revue d'ombres, *Ailleurs*, satire et pastiche symboliste remarqué[52], à la Bodinière ou au Théâtre d'Application, qui accueille les revues-parades en vers – mais avec des couplets chantés – de Jacques Redelsperger[53], voire dans certains cercles. Après 1900 Laurent Tailhade écrit, pour Mévisto, *La Feuille à l'envers*[54] – un des rares spécimen de revue anarchisante – mais l'acteur-directeur renonce finalement à la représenter[55].

Or, malgré l'échec récurrent de ces tentatives pour inscrire le genre dans la postérité littéraire, l'appel de Gautier ou Vacquerie se voit, de loin en loin, réitéré. Une sorte de leitmotiv ou de vœu pieux affirme régulièrement que « la *Revue* attend son Aristophane[56] ». Ainsi Alcide Dusolier, déplorant dans *L'Artiste*, en 1861, les barbarismes de Clairville et Alexandre Flan, rêve à « une revue écrite par un écrivain[57] » et imagine une affiche du Théâtre-Français annonçant pour celle de l'année la collaboration de Barrière, Augier et Monselet. Plus tard c'est Émile Maulde qui, devant l'hégémonie de la revue à spectacle et l'extinction de la revue satirique, « genre bien français, qui brandit le fouet d'Aristophane en agitant les grelots de la fantaisie », appelle des « poètes satiriques ou joyeux, des Ponchon, des Redelsperger, des Zamacoïs[58] », à s'emparer de la Revue de café-concert, et à lui souffler leur fantaisie et leur esprit ; c'est Robert Dreyfus terminant son étude par l'espoir que « naisse enfin à Paris le rénovateur, le poète français de la Revue[59] ». À chaque fois, le grand ancêtre Aristophane est invoqué comme garant d'une perfectibilité du genre. Nul ne le dit mieux que Jules Guillemot, affligé du « discrédit littéraire » dont celui-ci pâtit, désormais « à cheval sur la limite qui sépare le théâtre régulier du vulgaire café-concert », et se demandant s'il était « de l'essence de la revue de tomber si bas » : « si l'on songe », répond-il aussitôt, « que la plupart des comédies d'Aristophane, avec leurs allusions satiriques aux événements contemporains, sont de véritables revues de fin d'année, on comprendra que ce genre dramatique n'est nullement antilittéraire et qu'il n'est pas *nécessairement* d'ordre inférieur par lui-même[60] ». Aristophane devient ainsi l'aune à laquelle se juge la qualité des productions tout autant que l'alibi justifiant la

[52] Maurice Donnay, *Ailleurs*, revue, Paris, Ollendorff, 1892 [Chat Noir, 11 novembre 1891] ; cf. Robert Dreyfus, *op. cit.*, Préface, p. XIII.
[53] Comme *Paris-Forain*, revue-parade en vers, en 1 acte et 6 tableaux (Paris, Ollendorff, 1893) créée le 10 décembre 1892.
[54] Laurent Tailhade, *La Feuille à l'envers*, revue en un acte, Paris, Léon Vanier, 1909.
[55] Cf. Gilles Picq, *Laurent Tailhade ou De la provocation considérée comme un art de vivre*, Paris, Maisonneuve & Larose, « Les Champs de la liberté », 2001, p. 618.
[56] Maurice Curnowsky, « Le théâtre parisien. Vues sur les revues », *Revue d'art dramatique*, nouvelle série, t. 1, nov. 1896-juin 1897, p. 295.
[57] Alcide Dusolier, « Revue dramatique », *Revue fantaisiste*, 1er mars 1861, p. 250.
[58] Émile Maulde, « Le Théâtre. À propos des Revues de fin d'année », *Le Censeur politique et littéraire*, 5 janvier 1907, p. 24.
[59] Robert Dreyfus, *op. cit.*, p. 339.
[60] Jules Guillemot, « Les événements du siècle et les revues de fin d'année », *Revue politique et littéraire*, 28 octobre 1899, p. 560.

vogue de ce « genre fort aimable[61] », comme l'avoue Zola, et si prisé des Parisiens, mais si inférieur : c'est chez le dramaturge antique que se trouvent, comme le proclame Dreyfus, « les titres de noblesse de la 'revue de fin d'année'[62] ».

2. Une comparaison à dimensions variables

La prégnance de cette comparaison ne tient pas seulement, loin de là, à ce jeu d'autorité. Elle repose, dès l'origine, sur un certain nombre de critères formels et thématiques fortement affirmés, qui font l'objet, à mesure de l'évolution de la revue, d'un certain nombre de réévaluations.

Dans le feuilleton de décembre 1848 où Théophile Gautier faisait appel à un réinvestissement poétique de la revue, le parallèle avec la comédie ancienne est esquissé de façon déterminante. L'analogie générique entre les deux formes repose sur trois critères. Outre le réalisme fantastique, caractérisé par l'abondance des « personnifications les plus étranges », le rapprochement se fonde sur deux aspects formels d'énonciation et de composition. Le premier, appelé à une longue fortune, consiste dans le défaut de structure : « *Les Nuées*, les *Oiseaux*, l'*Assemblée des femmes*, les *Grenouilles* ne sont pas plus faites sous le rapport de la charpente », affirme Gautier, que les revues contemporaines. Le deuxième concerne le rapport au spectateur : « dans la parabase », continue le critique de *La Presse*, « le poète suspend l'action pour s'adresser directement au public et causer avec lui des affaires de l'État et des rêves de son cœur[63] » ; symétriquement, comme Gautier l'écrit un mois plus tard, ces revues « où l'auteur, s'il lui plaît, a la liberté de parler directement au public, comme un ami à un autre ami, et de lui dire son idée ou son rêve » peuvent être qualifiées de « parabases[64] ».

Ainsi, dès 1848, les grandes lignes d'une comparaison promise à un bel avenir sont-elles déjà esquissées. On les retrouve presque toutes, en 1853, dans les conférences d'Émile Souvestre, qui recourt à la revue, à côté de la féerie, pour faire saisir à son auditoire la dimension fantastique, voire fantaisiste, des pièces d'Aristophane, dont « le plan […] ne pouvait avoir rien de commun avec le plan des nôtres » :

> Un champ illimité était ouvert à la fantaisie satirique. Toutes les incarnations étaient admises. On voyait figurer, comme personnages, des grenouilles, des nuées, des oiseaux. Nos féeries ou nos *revues* de fin d'année pourraient tout au plus

[61] Émile Zola, « Revue dramatique et littéraire », *Le Bien Public*, 31 décembre 1877.
[62] Robert Dreyfus, *op. cit.*, p. 1.
[63] Théophile Gautier, art. cit., *La Presse*, 25 décembre 1848.
[64] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse*. Théâtres. Théâtre du Vaudeville. *La Foire aux idées* », *La Presse*, 22 janvier 1849.

> donner une idée de ces pamphlets dialogués, dans lesquels la seule règle était le caprice du poëte[65].

Caractère fantastique des personnages allégoriques, intervention directe de l'archiénonciateur pamphlétaire et liberté formelle, telles sont donc les trois similitudes autour desquelles se développe, à l'origine, la comparaison. Les deux premières, de fait, vont assez vite passer au second plan. L'analogie du type de spectaculaire féerico-satirique, rarement explicitée, reste cependant sous-jacente, ainsi qu'en témoigne un passage de *L'Antiquité vivante* de Barrière, publié en 1930, dans lequel la comédie d'Aristophane est rapprochée de « la pièce à grand spectacle du Châtelet » ou, plutôt, de « la revue de music-hall », dont « les féeries […] voisinent avec la parodie et la satire[66] ». Le mode de rapport au spectateur, s'il entre dans le plaisir « aristophanesque » spécifique de la revue[67], n'est quant à lui mis en avant que sporadiquement. C'est donc principalement autour d'une analogie structurelle que le parallèle va s'étoffer. La forme à tiroirs de la revue, parfois qualifiée de vaudeville épisodique, est en effet la seule des formes théâtrales contemporaines à laquelle puisse se comparer la structure, ou plutôt ce qu'on perçoit comme l'absence de structure, de la comédie aristophanienne. Défilé ostentatoire d'actualités, la revue au sens strict ne comporte aucune intrigue suivie, si ce n'est un vague cadre. Même si certaines formes de vaudeville d'actualité proches de la folie (dont relèvent *La propriété c'est le vol* et la plupart des « vaudevilles aristophanesques » de la Seconde République) comportent un embryon de fable, celle-ci prend rarement la forme matrimoniale qui signale la comédie et conserve quoi qu'il arrive un caractère épisodique qui l'éloigne clairement du vaudeville structuré. La fragmentation et l'« hétérogénéité des séquences[68] » à l'œuvre dans la revue renvoient donc à la discontinuité que la critique observe dans les comédies d'Aristophane. Deschanel remarque que leur « contexture […] en général est des plus simples » ; « c'est à peu près la même, précise-t-il, que nos auteurs emploient, sans se mettre à la torture, dans nos *revues* de fin d'année » : elle repose sur « le procédé épisodique[69] ». Francis Charmes renchérit : dépourvues d'une « action » qui se développerait « à travers des péripéties qui préparent le dénoûment [*sic*] », les comédies aristophaniennes se composent d'une « multitude d'incidents […] qui se coupent et s'embrouillent comme un vrai labyrinthe » ; et devant « cette série de scènes »

[65] Émile Souvestre, *Causeries historiques et littéraires*, *op. cit.*, t. 1, p. 363.
[66] Pierre Barrière, *L'Antiquité vivante*, Paris, Privat - Didier, 1932, p. 277.
[67] Nous y reviendrons.
[68] David Lescot, « Revue », *in* Jean-Pierre Sarrazac (dir.)*, Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *Études théâtrales*, n°22, 2001, p. 104. Quoique fondées sur la « revue politique » créée par Piscator, les analyses formelles de David Lescot s'appliquent assez bien à la revue du XIXe siècle.
[69] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 75.

concourant certes au même but mais non liées logiquement, la comparaison coule de source : « tout cela se succède à la manière des tableaux dans nos revues modernes[70] ».

Une génération plus tard, la comparaison a viré à l'assimilation. À la création de la *Lysistrata* de Maurice Donnay, en 1892, Henri Fouquier, le critique du *Figaro*, définit par exemple *Lysistrata*, *Les Guêpes* ou *Les Nuées* comme « une suite de tableaux d'une Revue de fin d'année », arguant que « la comédie grecque se passe, du moins chez Aristophane, de toute action suivie[71] ». Eugène Lintilhac précise que « l'ancienne comédie avait d'abord consisté en revues bouffonnes et satiriques[72] ». Un peu plus tard, le traducteur et critique André-Ferdinand Hérold évoque les « légères intrigues de revue qu'imagina Aristophane[73] ». Henri Becque, après avoir critiqué – on s'en souvient –, l'absence de composition de ses enchaînements de saynètes, développe à sa manière la comparaison :

> Je n'irai pas jusqu'à dire […] que le théâtre d'Aristophane n'est que du théâtre de café-concert ; cependant toutes ses pièces font penser aux revues de l'Eldorado ou de la Scala qui sont pleines de querelles, de boutades et qui finissent par des apothéoses de femmes[74].

L'analogie s'élargit donc au fur et à mesure de l'évolution du genre. L'attrait grandissant qu'y exercent les « petites femmes » à maillot – puis sans maillot – des revues permet opportunément un lien avec l'obscénité de la comédie aristophanienne et les triomphes nuptiaux de ses finales. Libérées par la permissivité grandissante puis la suppression de la censure, les allusions sexuelles et les tableaux érotisants intègrent à leur tour, au tournant du siècle, le paradigme aristophanesque de la revue, concurremment avec la satire personnelle. La « formule aristophanesque », telle que la définit Léon Blum en 1909, à propos d'une revue de Nanteuil et de Gorsse, consiste ainsi « à provoquer dans le public les deux goûts les plus vifs qu'on lui suppose : le goût des personnalités et le goût des polissonneries[75] ».

La banalisation puis l'élargissement et de la comparaison ont pour corollaire l'établissement d'une relation étiologique, en quelque sorte hypertextuelle, entre les deux formes. La plus simple consiste dans l'affirmation d'une relation généalogique. La catégorisation générique rétrospective se transforme en filiation. On dira ainsi, comme

---

[70] Francis Charmes, compte-rendu des *Études sur Aristophane* d'Émile Deschanel dans *Le Journal des Débats*, cité dans Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *op. cit.*, t. I, s. v. « Aristophane (Études sur) ».
[71] Henri Fouquier, « Les Théâtres. Grand-Théâtre, *Lysistrata*, comédie en quatre actes et un prologue, par M. Maurice Donnay », *Le Figaro*, 22 décembre 1892.
[72] Eugène Lintilhac, *Le Miracle grec d'Homère à Aristote*, *Essai sur l'évolution de l'esprit grec et sur la genèse des genres classiques*, Paris, Léopold Cerf, 1895, p. 29.
[73] André-Ferdinand Hérold, « Théâtres », *Mercure de France*, 1er janvier 1907, p. 551.
[74] Henri Becque, « Aristophane : *Plutus* », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. VII, p. 91.
[75] Léon Blum, *Au théâtre*, *op. cit.*, 2e série, p. 330.

Banville, que la revue « vient en droite ligne d'Aristophane[76] », ou mieux, comme Robert Dreyfus, qu'elle « est fille d'Aristophane[77] » : conséquence imparable du fait que « ses comédies […] furent vraiment […] de superbes et impitoyables *revues*[78] ». Aristophane devient ainsi le premier revuiste de l'histoire. La relation peut aussi, plus subtilement, s'inverser, dans une vision étiologique rétroactive. C'est ce qui arrive au début d'un long article de 1901 dans lequel Paul d'Estrée part à la recherche des origines de la revue, dans une sorte de catalogue chronologique de la satire d'actualité dans le théâtre français. La relation du genre avec son ancêtre grec y est envisagée comme un processus d'imitation :

> Le théâtre grec et son successeur, le théâtre latin, avaient déjà forgé ces deux armes familières à la Revue, la Satire et la Parodie. Aristophane les a maniées en maître dans presque toutes ses pièces et principalement dans les *Nuées*, où il s'acharne, avec quels raffinements de haine féroce, à la personnalité de Socrate. Les procédés du premier des comiques grecs sont encore si fidèlement imités de nos jours, que la langue courante traite volontiers d'*aristophanesques* certaines Revues auxquelles il ne manque que le génie d'Aristophane[79].

Le raisonnement de d'Estrée met en évidence la complexité du rapport hypertextuel en jeu dans la comparaison figée entre le dramaturge grec et la revue de fin d'année. Le cliché lexical de la revue aristophanesque est invoqué comme l'indice d'une relation hypertextuelle de type mimétique[80]. Mais cette relation hypertextuelle n'est rien d'autre qu'un effet d'optique : bien loin de renvoyer à une quelconque imitation du corpus ni même des traits stylistiques aristophaniens par les revuistes, elle ne fait que pointer la présence, dans la revue, de traits génériques perçus comme communs avec ceux de la comédie ancienne, elle-même en retour définie comme revue. L'hypertextualité n'intervient donc absolument pas de manière généalogique – la revue n'a rien, en réalité, d'un genre dérivé de la comédie d'Aristophane –, elle est construite *a posteriori* par une réception analogique. L'adjectif « aristophanesque » ne recouvre donc pas ici une réactivation générique, mais constitue un *index* témoignant de la perception d'une homologie formelle réciproque entre les deux formes, définies l'une par rapport à l'autre dans un renvoi circulaire. Or ce jeu analogique ne concerne pas en réalité, comme d'Estrée pourrait le laisser croire, des traits génériques transhistoriques, fruits d'un dialogue entre l'antiquité et la modernité. L'aristophanisme est ici, comme ailleurs, une catégorie parfaitement contemporaine. Henry Lyonnet, reprenant la remarque de d'Estrée, affirme que la revue est « aussi vieille que la civilisation qui l'apporta », en

[76] Théodore de Banville, « Revue dramatique. Variétés : *Les Bêtises d'hier*, revue en deux actes et cinq tableaux, de MM. Cogniard, Siraudin et Clairville », *Le National*, 20 décembre 1875.
[77] Robert Dreyfus, *op. cit.*, p. 339.
[78] *Ibid.*, p. 1.
[79] Paul d'Estrée, « Les origines de la revue au théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 8e année, t. VIII, avril-juin 1901, p. 234.
[80] Selon Gérard Genette, l'hypertextualité mimétique, ou imitation, est forcément générique : on imite, non un texte singulier, mais un certain nombre de traits stylistiques et thématiques propres à ce texte et généralisés (Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 109-111).

précisant que « satire précéda l'article de journal » et que « du jour où Aristophane parodia sur la scène ses contemporains, la *Revue* était créée[81] ». C'est dire, en d'autres termes, que la revue est un genre aristophanesque dans la mesure où il met en jeu une satire théâtrale de l'univers contemporain, satire qui transpose le journal à la scène. C'est pourquoi Aristophane à Paris est un journaliste de revue, chez Banville aussi bien que chez Clairville. La revue de fin d'année, genre profondément intermédial, doit sa qualification d'aristophanesque *par définition* à l'inscription, dans sa structure, de cette intermédialité satirique.

B. STRUCTURES DRAMATURGIQUES DE LA REVUE

1. Une dramaturgie du cadrage

RONDEAU DU COMPÈRE ET DE LA COMMÈRE

AIR : *La Corde sensible*

LE COMPÈRE

Oui, c'est bien moi toujours l'ancien compère,
Dont le public aime tant l'air badaud ;
Nulle revue hors de moi ne prospère
Car seul je puis en porter le fardeau.

LA COMMÈRE

Et moi, je suis la classique commère
Qui vient chanter son éternel rondeau
[…].

Eugène Héros, *En plein boulevard*, revue-printanière en 2 actes & un Prologue, 1893.

Du point de vue formel, la revue de fin d'année occupe une position paradoxale dans le champ des genres dramatiques constitués : accueillie comme une forme non contrainte, libérée des lois de la construction de l'intrigue et de la pièce bien faite, elle paraît dénuée de structure spécifique, voire de marquage dramaturgique propre. Mais cette définition négative se voit vite contrebalancée par l'émergence d'une réception générique contraignante, reposant sur l'immuabilité d'un dispositif d'encadrement. Confié à deux personnages bientôt qualifiés de « compère » et de « commère », ce cadrage remplit un double rôle, énonciatif et fonctionnel.

[81] Henry Lyonnet, « Les revues de fin d'année il y a cent ans », *Revue d'Art dramatique*, 1er semestre 1906, p. 90.

a) Une construction faussement aléatoire

L'apparente liberté formelle offerte par la revue concourt largement à sa vogue précoce, à la fin des années 1840. Théophile Gautier apprécie dans ces spectacles « l'allure si libre et si dégagée de toute forme conventionnelle[82] », brisant « les vieux moules » par leurs « successions rapides d'idées et de personnages en dehors des combinaisons de casse-tête chinois auxquelles on réduit l'art dramatique de nos jours[83] ». La revue apparaît ainsi comme une réponse possible au règne de l'intrigue vaudevillesque et de la machinerie post-scribienne. Elle prouve, finalement, « qu'il y a des succès réalisables au théâtre dans [*sic* pour « sans »] l'intérêt dramatique proprement dit[84] ». De fait, la revue se caractérise par une construction épisodique dont l'ordonnancement frise parfois l'aléatoire. Jules Guillemot déplorera plus tard ce relâchement, constatant qu'on ne trouve dans une revue « pas de pièce », mais « une suite de scènes que l'auteur déplace à sa fantaisie, qu'il transporte du « deux » au « trois », ou du « trois » au « deux », selon son bon plaisir, et sans que cela tire à conséquence[85] ». Si l'affirmation est partiellement contestable (ainsi la séquence des parodies des spectacles de l'année se situe-t-elle toujours en fin de revue), elle n'en est pas moins largement vérifiable. Certains revuistes vont jusqu'à revendiquer un aléatoire total dans la disposition du spectacle. La première scène du *Mot de la fin*, revue de 1868 donnée aux Variétés et due à Clairville et Siraudin, avertit ainsi le spectateur : « comme une revue ne se compose, ainsi que vous le savez, que de scènes épisodiques, quand elles ont toutes été faites, nous les avons mises dans une grande corbeille et nous avons tiré au sort l'ordre et la marche[86]. » Quelques années plus tôt les Variétés avaient plus largement joué sur ce registre dans *Sans queue ni tête*, une « revue à l'envers » de Cogniard et Clairville où l'on commençait « par la fin »[87].

L'absence d'intrigue suivie de la revue, son absence, en général, de *fable* fonctionne donc assez vite comme une définition en creux du genre. Elle a pour corollaire, dans le discours critique – dont la rhétorique habituelle, qui laisse une grande part à la narration du sujet, se voit mise en difficulté –, le cliché assez vite répandu qu'une revue *ne se raconte pas*. On en trouve une expression assez développée sous la plume d'Hector Pessard, devant rendre compte des *Joyeusetés de l'année* jouées en 1888 au Palais-Royal :

---

[82] Théophile Gautier, art. cit., *La Presse*, 25 décembre 1848.
[83] Théophile Gautier, art. cit., *La Presse*, 22 janvier 1849.
[84] *Ibid.*
[85] Jules Guillemot, art. cit.
[86] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et Paul Siraudin, *Le Mot de la fin*, petite revue en un acte, airs nouveaux de MM. Hervé, Lindheim, Villebichot et Diache, Paris, Michel Lévy frères, 1869 [Variétés, 21 janvier 1869].
[87] Théodore Cogniard et [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *Sans queue ni tête*, revue à l'envers, on commencera par la fin, 3 actes, 18 tableaux, Paris, Michel Lévy frères, 1860 [Variétés, 17 décembre 1859].

> Il est convenu qu'on ne raconte pas les revues. Cette convention n'est pas pour me déplaire. Traduire en langage de critique des plaisanteries, des bouts de scène qu'aucun lien ne rattache entre elles, qui font rire quand on les voit et dont le récit vous laisse ahuri et glacé, n'est point une besogne agréable et facile[88].

De fait, un bon compte rendu de revue relève finalement plus de la description d'une performance que du récit, et nécessite un sens de l'hypotypose, ou tout du moins du style. Tel est le sens du très rhétorique aveu d'impuissance que s'autorise le critique du *National* et chroniqueur des *Annales du théâtre et de la musique*, Edmond Stoullig, à propos de *Paris aux Variétés* de Paul Gavault (1903) :

> Une revue, n'est-ce pas, est-ce que cela se raconte ? Il faudrait, pour le faire, la netteté de récit de feu Vitu, le vocabulaire poétique de feu Théophile Gautier, la verve prolixe de feu Janin, et bien d'autres dons de bien d'autres « feus ». Et l'on n'arriverait encore qu'à donner une bien faible idée de cette succession de scènes aristophanesques qui composent les revues d'aujourd'hui[89].

À cette quasi-absence de structure et d'ordre narratifs, s'ajoutent d'autres déterminations négatives. Genre composite, formé à l'origine d'une sorte de croisement entre le vaudeville anecdotique et la féerie, la revue se constitue par empiètement. Le maître en la matière au XXe siècle, Rip, résume cette extension dans une sorte de raccourci historique : « D'abord limitée à quelques commentaires de l'actualité, la revue englobe bientôt tous les genres de théâtre, depuis le vaudeville jusqu'à l'opéra-bouffe, depuis la comédie satirique jusqu'au drame, en passant par la pantomime, la chanson, le ballet, la poésie lyrique et la féerie[90]. » À cette vision triomphaliste et auto-satisfaite de l'hybridité le XIXe siècle préfère généralement une vision dégradée, celle du pot-pourri ou de l'art d'accommoder les restes. Le premier tableau de *Paris-Cancans*, revue de 1888 de Monréal et Blondeau, les revuistes les plus chevronnés des années 1880-1890, en donne une illustration éclatante. Nous sommes dans une « cuisine dramatique » où Paris-Théâtre et ses chefs d'emplois, l'Opéra, le Drame, la Féerie, l'Opérette et le Vaudeville, veillent à la confection des plats théâtraux. Le théâtre des Folies vient réclamer une revue, pièce habituellement confiée aux « gâte-sauce dramatiques » qui se chargent de les « bouziller[91] ». Tour à tour les grands genres jettent dans une vaste « marmite aux revues » quelques ingrédients convenus : le Drame donne quelques accessoires liés à « ce qu'il reste des actualités », l'opérette « la scène à femmes », l'Opéra un mirliton, « musique d'opérette », le Vaudeville des couplets au gros sel avec la *Clé du caveau*, et la Féerie « un de [ses] petits trucs[92] ». Touillée et mitonnée quelques minutes, la revue est prête…

---

[88] Hector Pessard, « Les Premières. Théâtre du Palais Royal : *Les Joyeusetés de l'année*, revue en 5 actes et en 7 tableaux de M. Albert de St-Albin […] », *Le Gaulois*, 4 septembre 1888.
[89] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1903*, Paris, Ollendorff, 1904, p. 241.
[90] André Ransan, « En déjeunant avec Rip, sketch en trois tableaux », *Candide*, 22 octobre 1932.
[91] Hector Monréal et Henri Blondeau, *Paris-Cancans,* revue en trois actes et en huit tableaux, Paris, Tresse et Stock, 1888 [Folies-Dramatiques, 31 décembre 1887], premier tableau, sc. 5, p. 11.
[92] *Ibid.*, premier tableau, sc. 6, p. 11-15.

Mais, malgré cet apparent manque de spécificité, la revue est tout sauf un genre non codé. Elle bénéficie à l'inverse d'une réception et d'un marquage générique forts et contraignants. Dès 1849, alors même que Gautier évoquait, à propos de *La Foire aux idées*, les revues briseuses de moules, sa consœur du *Corsaire* considérait à l'inverse qu'en la matière, « c'est toujours le même moule qui sert à tous nos auteurs[93] ». De fait, le genre est assez vite perçu comme surdéterminé et régi par des règles de fonctionnement immuables, dont la transgression pose problème, quand bien même elle serait possible. Georges Courteline, en 1894, est-il invité, avec Marsolleau, à écrire pour le théâtre des Nouveautés des *Grimaces de Paris*, la critique s'attend à « une nouvelle forme, à une transformation du genre » ; elle doit aussitôt en rabattre, et constater, « hélas ! », « que c'est impossible » : « La revue a des règles sacro-saintes que l'on ne peut changer. Dans ce cas-là, toute la saveur réside dans la pâte que l'on jette dans ce vieux moule[94]. » Les moules brisés, en moins de cinquante ans, sont devenus incassables… En 1912, Régis Gignoux et Charles Muller tentent de donner un peu de consistance au genre en proposant au Théâtre des Arts de Jacques Rouché des scènes contemporaines intitulées *Mil neuf cent douze*, qui visent à s'élever un peu à la satire générale et à la critique sociale[95]. On loue le courage de la tentative, Paul Léautaud, *alias* Maurice Boissard, approuve que « tout dans leur revue se rapporte » à leur « opinion philosophique de la société[96] ». Mais la pièce échoue faute d'avoir su aller assez loin et « faire table rase des anciennes formules[97] » ; ou – c'est le reproche, qui revient au même, du critique du *Gil Blas*, l'auteur boulevardier Edmond Sée – pour s'en être écarté[98]. Tant il est vrai, comme l'écrit le même à propos de la collective *Revue des X*... donnée aux Bouffes-Parisiens l'année précédente[99], qu'« il y a deux genres de production dramatique qu'on ne saurait 'renouveler' : la Revue de Fin d'année, et la Féerie[100] ».

Mais c'est à Catulle Mendès que revient, en 1897, la formulation la plus nette de cette détermination du genre :

---

[93] Anaïs Ségalas, art. cit., *Le Corsaire*, 19 janvier 1849.
[94] Auguste Bernard, « Premières représentations. Nouveautés. *Les Grimaces de Paris*, revue en trois actes et huit tableaux de MM. G. Courteline et L. Marsolleau ; airs nouveaux de M. Perpignan », journal non identifié, 26 octobre 1894 (BNF Arts du spectacle, collection Rondel, recueil factice Rj 4192, année 1894, p. 525). Créé le 26 octobre et joué 38 fois, *Les Grimaces de Paris* n'a pas été publié.
[95] Charles Muller et Régis Gignoux, *Mil neuf cent douze*, Paris, Grasset, 1912 [Théâtre des Arts, 18 avril 1912].
[96] Paul Léautaud, *Le Théâtre de Maurice Boissard*, 2 vol., Paris, Gallimard, « NRF », 1927, t. 1, p. 223 (*Mercure de France*, 16 mai 1912).
[97] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1912*, Paris, Ollendorff, 1913, p. 390.
[98] Edmond Sée, *Le Théâtre des autres*, critiques dramatiques, 1911-1912, Paris, Ollendorff, s.d., p. 138.
[99] Revue collective et anonyme, signée en réalité par Gaston Arman de Caillavet, Romain Coolus, Francis de Croisset, Albert Guinon, Max Maurey et Jacques Richepin, créée le 24 novembre 1911 (cf. Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1911*, Paris, Ollendorff, 1912, p. 445-6). Le texte est resté inédit.
[100] *Ibid.*, p. 314.

> De même que de téméraires novateurs essayeront sans succès définitif d'ajouter ou de retirer des vers au Sonnet, au Rondel, à la Ballade, c'est vainement qu'on tenta de rénover le genre dont s'illustra l'antique Bobino, et, plus récemment, le théâtre des Variétés. Donc, il faut le reconnaître : comme la Ballade, le Rondel, le Sonnet, la Revue est un poème à forme fixe, où rien ne peut être changé […][101].

b) Compère et commère : deux instances-cadres

Cette fixité paradoxale d'une forme elle-même apparemment si déstructurée par l'absence d'ordre narratif provient principalement de la permanence d'un cadre actantiel figé et vite exhibé comme tel, dans lequel s'insère le défilé des actualités. Dès 1846, Théophile Gautier, avec son habituelle sagacité critique, identifiait cet invariant :

> Le cadre de ces sortes de choses est invariable : c'est toujours un génie quelconque qui fait défiler devant un niais encore plus quelconque, les sottises ou les merveilles de l'année[102].

Deux instances président donc, si l'on suit Gautier, au défilé rétrospectif d'actualités : une instance évocatrice, issue du personnel féerique, et qui est censée susciter les apparitions, et une instance spectatrice, double du spectateur réel, dont le rôle consiste à les voir et à les commenter. La mise en place de ce cadre constitue une séquence incontournable de la revue. *1841 et 1941 ou Aujourd'hui et dans cent ans*, le grand succès des frères Cogniard, en offre une version quasiment canonique. Au début de l'acte I, des ouvriers, sous la houlette du bien nommé Gobetout, le « niais » de service – accessoirement archéologue pour les besoins de la fiction d'ouverture –, creusent un puits artésien d'où jaillit, un miroir à la main et portant une robe semée de feuilles de vigne, la Vérité qu'avaient enfermée « une bande de gnômes [*sic*], génies ténébreux qui habitent les cavités souterraines[103] ». Pour remercier Gobetout, celle-ci lui offre son miroir aux vertus merveilleuses :

> LA VÉRITÉ
>
> Je veux te faire voir les hommes et les choses sous leur vrai jour. Aucun mensonge, aucun déguisement ne pourra plus te tromper, et cela, par la toute-puissance de mon miroir.

Pour lancer la revue proprement dite, il suffit de traduire cette annonce en termes spectaculaires :

---

[101] Catulle Mendès, *L'Art au théâtre*, 3 vol., Paris, Fasquelle, « Bibliothèque Charpentier », 1897-1900, t. 3, 1900, p. 8 (article du *Journal* du 3 janvier 1897).

[102] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique* […], *op. cit.*, t. IV, p. 381 (Feuilleton du 15 décembre 1846).

[103] Théodore et Hippolyte Cogniard et Théodore Muret, *1841 et 1941 ou Aujourd'hui et dans cent ans*, *op. cit.*, acte I, sc. 3, p. 3.

> Pour te satisfaire, je vais faire apparaître des gens de toutes couleurs, des originaux de tous les genres, qui parviendront, je l'espère, à dissiper les ténèbres qui t'entourent[104].

La Vérité laisse donc son miroir à Gobetout et la revue commence, encadrée par ces deux personnages-fonction. De tels « prologues » sont très fréquents dans les revues du XIXe siècle ; la libre caractérisation des personnages, « quelconques » au sens strict, comme Gautier l'avait bien vu, n'empêche pas la permanence des rôles symétriques de l'évocation et de la réception. Dans *La Planète à Paris*, revue de 1846, donnée au Vaudeville par Gabriel, Dupeuty et Duvert[105], ce sont deux personnifications féminines, elles-mêmes jouées par deux actrices, qui les assurent de la même façon. Le récit de Gautier, teinté d'ironie, rend parfaitement compte de cette répartition des fonctions :

> La Planète, c'est madame Doche ; nous ne savons si le costume est exact, mais il est charmant : une jeune planète a des cheveux blonds, une étoile de diamants sur la tête […].
> Vous pensez bien qu'une planète si à la mamelle – à peine née depuis quatre ou cinq mille ans ! – a besoin qu'on lui fasse voir les curiosités. C'est l'Illustration, sous les traits de mademoiselle Juliette, qui se charge de la démonstration[106].

Plus que l'opposition entre masculin et féminin, c'est donc la polarité entre montreur et spectateur qui paraît opérante dans l'encadrement de la revue. Revivifié par la féerie, ses génies et ses « trucs », ce dispositif renvoie à une tradition plus ancienne. Le théâtre de la Foire du XVIIIe siècle contient un certain nombre de pièces à tiroirs satiriques construites autour d'un défilé allégorique. Chez Lesage, par exemple, le défilé est introduit par un personnage-machine (Mercure, Momus, un fée…) qui préside le défilé ou délègue cette présidence à un rôle principal comme Arlequin, Pierrot ou Messetin. La Folie, accompagnée ou non du Caprice, affublée de sa marotte – un sceptre surmonté d'un capuchon bigarré et garnie de grelots – est une des figures de ce merveilleux magique et allégorique[107]. Les revues d'avant 1840 font souvent appel à ces figures. Étienne Arago intitule sa revue du Vaudeville de 1833 *Le Prix de folie*[108] ; les frères Cogniard, au Palais-Royal, construisent celle de 1837, *L'Île de la Folie*, autour du personnage éponyme, qui a perdu son attribut classique, la marotte, et de Galimathias, qui vient sur son île lui amener « tous les théâtres, toutes les industries, toutes les folies du moment[109] ». Cette filiation – qu'on retrouve dans *La Foire aux idées* avec la figure de Caprice – devient obsolète sous le Second Empire et finit par représenter la revue des origines. Dans la *Revue sans titre* de Monselet, qui se veut un hommage à la meilleure tradition du genre, apparaît un instant l'Ancienne Revue, filleule de « Clairville,/

[104] *Ibid.*, p. 4.
[105] [Jules-Joseph-Gabriel de Lurieu, dit] Gabriel, Charles Dupeuty et Félix-Auguste Duvert, *La Planète à Paris*, revue de 1846, en 3 actes et 4 tableaux, Paris, Beck, 1846 [Vaudeville, 12 décembre 1846].
[106] Théophile Gautier, *op. cit.*, t. IV, p. 382 (feuilleton du 15 décembre 1846).
[107] Voir Michèle Venard, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985, p. 133, 139, 140.
[108] Étienne Arago, *Le Prix de folie*, vaudeville en 1 acte, Paris, Duvernois, 1834 [Vaudeville, 31 décembre 1833].
[109] Théodore et Hippolyte Cogniard, *L'Île de la Folie*, *op. cit.*, sc. 3, p. 3.

Siraudin et [des] deux Cogniard[110] » ; « habillée en folie, agitant une marotte[111] », elle célèbre, sur un des timbres de revue les plus célèbres[112], ses origines :

AIR : *Ne raillez pas la garde citoyenne*

Je viens de loin, j'accours des bords magiques
Où la folie a placé son séjour,
Où la gaîté dans ses élans bachiques
Sut réjouir et la ville et la cour.
Marotte en main[113]…

Et le « niais » de service reconnaît l'attribut en trépignant : « Oh ! oh ! oh ! la marotte ! la marotte[114] ! ».

Mais cette filiation thématique de la Folie ou du merveilleux magique va laisser la place, dans le métalangage générique de la revue, à une nouvelle nomenclature, plus proche du rôle scénique des deux instances-cadres : celle du « compère » et de la « commère ». C'est sous le Second Empire que la nouvelle terminologie s'impose. Le rôle du « niais » se voit progressivement désigné par le terme de « compère », probablement par analogie avec le complice, placé dans la salle, des magiciens[115]. En 1860, un critique évoque « le compère obligé[116] ». Bientôt, par symétrie, la commère va rejoindre le compère[117] ; c'est ainsi le couple traditionnel du parrain et de la marraine qui encadre la revue[118]. Assez rapidement, il fournit la désignation générique des deux personnages-cadres, qui apparaissent ainsi nommés comme la clé de voûte du genre. Si les personnages des pièces portent des noms variables selon la mini-fable de la séquence

[110] Charles Monselet, *op. cit.*, acte I, sc. 2, p. 34.
[111] *Ibid.*, p. 31.
[112] Cf. Henri Buguet, *Au Général Boulanger. Revues et revuïstes* [*sic*], Paris, Jules Lévy, 1887, p. 23. L'air provient de la valse du *Chemin de fer*, par Doche fils (Paul Capelle, *op. cit.*, p. 29 et 268, timbre n° 2280).
[113] *Ibid.*, p. 32.
[114] *Ibid.*
[115] L'invention du « comédien dans la salle », préfiguration de la « scène dans la salle » qui sera un des ingrédients inévitables de la revue, est attribuée (cf. Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2002, s. v. « compère ») à l'acteur Montrouge. Ce dernier, de son vrai nom Émile Hesnard, acquit une solide réputation dans les revues des petits théâtres du Second Empire, au point qu'on ne lui reconnaissait « pas de rival dans l'emploi des compères de revue ou de rois de féerie » (Charles de Senneville, « Camées artistiques. Montrouge », *La Comédie*, 1877, n° 10). La dénomination même de « compère » emblématise bien le statut d'intermédiaire entre la salle et le public.
[116] Georges Davidson, « Trente années de revues, 1817-1748 », *Le Figaro*, 8 janvier 1860.
[117] Dès les années 1870, le terme de commère s'est imposé. Arnold Mortier l'emploie systématiquement dans ses chroniques recueillies dans *Les Soirées parisiennes* […] *par un monsieur de l'orchestre* (*op. cit.*).
[118] Dans *La Revue sans titre* de Monselet, Beauduvet, à qui on demande d'être compère, accepte, croyant qu'il s'agit d'être « compère pour un baptême », et s'insurge quand il comprend qu'il s'agit d'être « un compère pour une revue » (*op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 23). Le premier tableau du premier acte de *La Revue sans gène* d'Hector Monréal, Henri Blondeau et Alfred Delilia (*op. cit.*) s'intitule « Le Baptême d'une revue » ; il s'agit pour le Rondeau, le Calembour, le Mot pour rire, le Pont neuf, le Couplet Final, la Gaîté, la Scène à Femmes et la Féerie de baptiser la revue des Menus-plaisirs, c'est-à-dire de lui trouver un parrain et une marraine qui seront la commère et le compère...

initiale[119], leur dénomination structurale, qui transparaît dans le discours critique, va dès lors s'imposer, en quelque sorte rétroactivement, comme un invariant fondamental et traditionnel de la revue[120]. La forme fixe qu'évoque Catulle Mendès consiste donc dans le « défilé des actualités parisiennes sous la satire chantante du Compère et de la Commère[121] », et, sous la plume d'Edmond Stoullig, le « moule banal et convenu » de la revue « depuis Clairville, le père du genre » s'identifie tout naturellement, quoique tout à fait anachroniquement, à leur couple[122].

Le caractère structurant de ces deux instances dans la définition du genre, est un lieu commun non seulement de la pratique, mais aussi du discours critique. « La nécessité du compère est indiscutable », affirme le revuiste Henri Buguet en 1887, qui cite un couplet d'une revue de Monréal et Blondeau :

> Une revue a besoin d'un compère,
> Il en est l'âme, il en est le soutien ;
> Ce personnage est plus que nécessaire,
> Car la revu' sans compère n'est rien[123] !

« Pour faire une revue, il faut un compère et une commère[124] », peut-on lire comme en réponse, en 1907, dans *Comœdia*, à propos d'un spectacle du théâtre Cluny. Veut-on à l'inverse, en prélude à un grand bal des Incohérents, produire une revue « incohérente », on veillera à faire annoncer, lors du prologue, qu'on a supprimé le compère et que la Société du droit des femmes va voter pour désigner une commère ; elle en élit d'ailleurs plusieurs[125]. Plus d'ailleurs on avance dans le temps, plus le purisme en la matière s'affirme. Le seul reproche qu'Edmond Stoullig adresse à Paul Gavault pour sa *Revue des Variétés* de 1903 évoquée plus haut, c'est que s'il « n'a point manqué à la tradition du Compère et de la Commère, […] il n'en a pas fait le pivot de sa féerie batailleuse et chroniqueuse » :

---

[119] On trouve dans *Paris-Cancans*, revue d'Hector Monréal et Henri Blondeau (*op. cit.*), une liste de compères traditionnels (acte I, sc. 7, p. 19-20).

[120] Robert Dreyfus, dans sa *Petite histoire de la revue de fin d'année* (*op. cit.*), désigne systématiquement, parmi les personnages des textes qu'il cite, le compère et la commère.

[121] Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 8.

[122] Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1894*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, page 358. Notons que ni le dictionnaire de Bouchard (1878, *op. cit.*), ni celui de d'Arthur Pougin (*Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885) ne parlent du compère ; et que dans le *Grand dictionnaire universel* de Larousse (*op. cit.*, t. 4, 1869, s.v.), le sens théâtral du mot n'est pas recensé. Il n'est pas question *a fortiori* de la commère. Indice supplémentaire qu'il s'agit là d'une « tradition » fort récente.

[123] Hector Monréal, Henri Blondeau, et Georges Grisier, *Au clair de la lune*, revue en 4 actes et 8 tableaux, Paris, Ollendorff, 1885 [Menus-plaisirs, 31 décembre 1884], cité par Henri Buguet, *op. cit.*, p. 10.

[124] Cité par Hugues Hotier, *Le Vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, Gap, impr. Louis Jean, 1973, p. 99 (article du 17 octobre 1907).

[125] Jules Lévy, *Vive la liberté !*, revue libre, rapide, incohérente et aristophanesque autant que possible, en 1 acte et en quatre tableaux, dont un prologue et 3 tableaux, Paris, E. Flammarion, [1892] [Folies-Bergères, 17 janvier 1891].

> Du moment qu'il y a un Compère et une Commère, il faut que tout se groupe autours d'eux ; il faut qu'ils soient les grands montreurs, les grands explicateurs de la farce[126].

La revue de chansonniers de la première moitié du XXe siècle, celle d'un Rip, d'un Dorin, d'un Colline, s'arc-boute à cette tradition comme si elle résumait une sorte d'essence générique de la revue, d'autant plus nécessaire que celle-ci tend à emprunter à tous les genres constitués. Pour maintenir le statut de « genre dramatique[127] » que revendique le plus reconnu des revuistes du XXe siècle, force est donc de garder visible ce marquage. Compère et commère sont donc non seulement toujours présents, mais encore signalés comme tels dans la table des personnages ou dans le discours ; ils n'ont souvent d'autre identité que leur statut[128].

c) Un rôle fonctionnel

> OLYMPIA
>
> Bah ! avec ça, que c'est bien compliqué le rôle d'une commère ! Promener un imbécile pendant une heure ou deux, lui faire voir les événements de l'année et les actualités du jour, lui chanter !… quelques petits couplets par ci, par là…
>
> Hector Monréal et Henri Blondeau, *Paris-Boulevard*, revue en trois actes, 1889.

Cette nécessité du compère et de la commère tient d'abord à leur fonction scénique et dramaturgique. Ils remplissent en effet un double rôle. Permettant, par leur présence, qu'elle soit sporadique ou, la plupart du temps, continue, de lier la succession des scènes (un peu comme des présentateurs[129]), ils assurent aussi une fonction dialogique en permettant aux personnages-actualités de se présenter. Rip, qui s'amuse souvent avec les codes du genre, consacre une séquence de sa *Revue du Vaudeville* de 1923 à ironiser sur ces deux facettes obligées de l'emploi. Devant la commère (la femme de Toutankhamon) et le compère (un touriste qui l'a enlevée au musée du Caire pour

[126] Edmond Stoullig, *op. cit.*, 1904, p. 241.
[127] André Ransan, « En déjeunant avec Rip, sketch en trois tableaux », art. cit.
[128] Voir par exemple, *1915*, revue de guerre en deux actes, de Rip (Paris, Ollendorff, 1915 ; Théâtre du Palais-Royal, 22 avril 1915), où les personnages du Compère et de la Commère sont désignés ès qualités ; ou les *Sketches* de Paul Colline, extraits de diverses revues, dans lesquels figurent toujours « le compère » et « la commère » ([Paul Duard, dit] Paul Colline, *Sketches*, Bruxelles-Paris, Maréchal, 1945).
[129] Il n'est d'ailleurs pas interdit de voir dans la figure télévisuelle du présentateur de variétés un descendant du compère de revue.

l'emmener à Paris), paraissent, chantant et dansant, un jeune homme et une jeune fille. Or ceux-ci vont perturber l'interrogatoire[130] de routine qui les attend :

LE COMPÈRE

Qui êtes-vous, monsieur ?

LUI

Je ne sais pas du tout.

LA COMMÈRE

Et vous, madame ?

ELLE

Je n'en n'ai pas la moindre idée.

LE COMPÈRE

Enfin, vous avez une raison, pour arriver comme ça dans la revue ?

LUI

Aucune.

LA COMMÈRE

Tout de même vous savez pourquoi vous êtes ici ?

ELLE

Pas le moins du monde.

LA COMMÈRE

Il y a déjà quelque temps que je suis commère. On ne m'avait jamais parlé de cette façon-là.

LE COMPÈRE

Moi, je suis compère de mon métier… Et toutes les fois que je pose cette question à quelqu'un : « Qui êtes-vous ? » On me répond toujours quelque chose : « je suis Napoléon… Je suis la grue hydraulique[131]… »

Comme beaucoup de ses confrères, le Compère de *La Revue du Vaudeville* connaît ses classiques ; ce qui l'amène à citer une des figures historiques les plus fréquents dans les revues[132], et une inoubliable création d'Albert Brasseur, le rôle de la Grue de levage,

[130] Le terme est pris ici dans le sens technique que lui donne Michel Vinaver. L'interrogatoire est la figure dialogique consistant dans une « succession de questions et de réponses » (Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, essais d'analyses de textes de théâtre, Arles, Actes-Sud, 1993, p. 903).

[131] [George-Gabriel Thenon, dit] Rip, *La Revue du Vaudeville*, in *Les Cahiers dramatiques*, Supplément au n°19 du *Théâtre et Comœdia illustré*, juillet 1923, acte I, sc. 2, p. 9. Créé le 14 avril 1923 (et repris en 1924), le spectacle mettait à l'affiche Signoret et Marguerite Deval.

[132] Exemples récents : la *Revue du centenaire des Variétés* (Paul Gavault, Pierre-Louis Flers, Eugène Héros, Variétés, 3 mars 1907, inédit), ou *1915*, revue de guerre de Rip lui-même (*op. cit.*). En 1894, *La Revue sans gène* de Monréal et Blondeau (*op. cit.*) faisait intervenir une demi-douzaine de Napoléon aux gestes quasi automatiques.

dans *Paris-Attractions*, une revue des Nouveautés de 1889[133]. En revanche, les deux personnages incapables de se présenter enfreignent un des codes de base de la revue en refusant l'échange conversationnel figé selon lequel le compère – ou la commère – fait décliner son identité à l'apparition nouvelle. La résolution du mini-suspens créé par leur présence fait référence à la deuxième grande fonction du compère et de la commère, fonction scénique et non plus dialogique :

LUI

Eh bien ! nous sommes ici parce que … (*Il parle bas au compère*)

LA COMMÈRE

Comment dites-vous ?
(*Elle parle bas à la commère*)

LE COMPÈRE

Hein ?

ELLE ET LUI, *ensemble, criant*

Parce qu'on change le décor !…

LUI, *au public*

Je ne sais pas si vous avez remarqué, mais à présent, dans les revues, quand il y a un changement de décor vous voyez couramment entrer un monsieur…

ELLE

Ou une dame.

LUI

Ou même un monsieur et une dame…

ELLE

Qui arrivent comme les cheveux sur la soupe vous raconter n'importe quoi.

[…]

LUI

L'auteur a décidé de sacrifier à cette mode qui fait fureur.

ELLE

Il nous a dit : le changement de décor doit durer cinq minutes.

LUI

Restez cinq minutes en scène…

ELLE

Et dites n'importe quoi[134].

[133] « Il faut le voir, rapportait Richard O'Monroy, avec ses yeux d'émail, sa tête de carton et sa perruque rousse, chanter admirablement faux : Je suis la grue !… » (*La Soirée parisienne*, *op. cit.*, p. 250). *Paris-Attractions*, revue inédite de Paul Buranni, Émile Clerc et Lemonnier (Nouveautés, 15 novembre 1889).
[134] [George-Gabriel Thenon, dit] Rip, *La Revue du Vaudeville*, *op. cit.*, p. 9.

L'humour toujours métathéâtral de Rip met ici l'accent sur un autre cliché revuistique, la présence de scènes de liaison devant le rideau, traditionnellement assurées par compère et commère seuls[135], mais, par une sorte de variation novatrice à la fois respectée et moquée ici, étendue à la présence d'autres personnages. Cette fonction de régie se retrouve dans le cas, inverse et fréquent, en particulier sous le Second Empire, des changements à vue. L'échange entre le compère et la commère sert dans ce cas à assurer le passage d'un espace à un autre.

Ces rôles techniques font du compère et de la commère des emplois exigeants. Henri Buguet explique qu'un auteur de revues, pour réussir, doit s'assurer « le concours de bons interprètes ; notamment d'un compère modèle […] et d'une commère accomplie ayant tout sous le rapport de la beauté plastique, et (si faire se peut) de la beauté de la voix[136] ». À la commère le charme, au compère la charge de faire tenir le spectacle par « sa grosse gaieté, son rire épanoui et communicatif, et ses improvisations folâtres chargées de boucher un trou ou d'apporter parfois la sauce qui manque au plat[137] », comme le dit Richard O'Monroy de Dailly, un des grands compères de la fin du XIXe siècle avec Montrouge, Christian et Fusier, et avant Guy qui sera le roi des compères de la Belle Époque. Montrouge, le premier compère reconnu et révéré, d'abord aux Délassements-Comiques dirigés par Sari, puis aux Folies-Marigny et plus tard, à partir de 1876, à l'Athénée-Comique qu'il dirigeait lui-même, frappe les contemporains par sa maîtrise scénique lors des représentations, « depuis le prologue jusqu'aux couplets de la fin[138] ». C'est particulièrement vrai lors des premières, où, soutenant ses jeunes pensionnaires, interrompant par un calembour la scène trop longue qui commence à lasser, écoutant avec bonhomie « les rondeaux que lui débitent tour à tour la Butte des Moulins et l'odalisque expulsée d'Orient », il semble tenir le spectacle à lui seul :

> Il est constamment en scène, a l'œil à tout, rentre dans les coulisses les meubles qu'on a oublié d'enlever au moment d'un changement à vue et pousse d'un pied le trapillon qui ne s'ouvre pas au moment d'un changement de costume[139].

2. Un dispositif intermédial

Mais compère et commère ne remplissent pas uniquement un rôle technique, que ce soit du point de vue du texte ou de celui de la performance. Ils exercent aussi une fonction d'ordre critique, fournissant en quelque sorte le point de vue à partir duquel le défilé des personnages et des actualités s'organise. La séquence d'introduction de la

---

[135] C'est la fonction, trop restrictive, que leur attribue, dans la revue, Hugues Hotier (*Le Vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, *op. cit.*, s. v. « compère », p. 100).
[136] Henri Buguet, *op. cit.*, p. 10.
[137] [Jean-Edmond de Saint-Geniès, dit] Richard O'Monroy, *La Soirée parisienne*, *op. cit.*, p. 47.
[138] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1876 par un monsieur de l'orchestre*, Paris, Dentu, 1877, p. 450.
[139] *Ibid.*

revue sert précisément à la mise en place de ce point de vue. Codée comme un rituel, elle installe non seulement un cadre fonctionnel, mais aussi un dispositif spectaculaire proche par certains aspects de celui de l'énonciation satirique, qui se voit souvent défini par une double comparaison intermédiale.

a) La séquence d'instauration : évolution d'un prologue rituel

La structure canonique de la revue comporte une séquence d'ouverture quasiment obligatoire, qui consiste dans l'instauration du couple compère-commère – nous retenons par commodité cette terminologie même pour les spectacles antérieurs à son utilisation – ou de ses variantes. Cette séquence repose sur un schéma structural simple, mais peut prendre une multitude de formes. Francisque Sarcey témoigne très explicitement du caractère parfaitement interchangeable de la fable qui amène la prise de fonctions du compère et de la commère :

> Dans une revue, le point de départ est indifférent. Il en faut un sans doute ; mais comme, une fois le point de départ trouvé, on ne s'y tient pas, et que la revue suit son cours accoutumé sans qu'on songe plus à la façon dont le compère y a été introduit, ce ne sera jamais que l'affaire d'un premier tableau qui dure cinq minutes. Si je n'étais très respectueux des traditions, je demanderais qu'on le supprimât, comme inutile. Le compère se présenterait à la rampe et dirait : « C'est moi le compère. Et maintenant, marchons, au rideau[140] ! »

D'accord avec le critique du *Temps*, Champignol, futur compère d'une revue de Monréal et Blondeau, se plaint de ces prologues interminables :

CHAMPIGNOL

AIR : *À Paris il est une porte*
Le Prologue souvent vulgaire,
N'est qu'un prétexte, mes amis,
Pour poser l'éternel compère,
Lequel doit partir pour Paris.
Ce tableau-là, moi, m'exaspère
Et je regrette tous les ans…
Pour le départ de ce compère
Ce qu'on perd, ce qu'on perd de temps[141].

Si le mode d'introduction du compère est donné comme indifférent et interchangeable, en revanche l'acte d'introduction, même réduit à une simple déclaration, reste fondamental. De fait, l'identité fictive du compère compte moins que sa fonction, laquelle n'est pas liée à son identité, mais à un *acte* constitutif. Cet acte d'introduction consiste très souvent dans une transformation par laquelle le personnage masculin est *instauré*, en général par l'intervention du personnage féminin constitué en

[140] Francisque Sarcey, cité par Henri Buguet, *op. cit.*, p. 45-46.
[141] Hector Monréal et Henri Blondeau, *Pêle-mêle gazette*, revue en quatre actes et en 7 tableaux, Paris, Paul Ollendorff, 1886 [Menus-Plaisirs, 31 décembre 1885], Prologue, sc. 4, p. 12.

commère, en compère, c'est-à-dire en spectateur privilégié des actualités. La transformation consiste, dans le texte, en une annonce (« – Je vais te faire voir Paris, les événements, les originaux, etc., de l'année ») parfois complétée, en une sorte de contrat, par une acceptation[142] ; la coutume finit par se systématiser aussi d'un changement de costume de l'acteur qui joue le compère, et qui revêt un chapeau gris et un habit dont la couleur – en général bleue mais variable selon les versions – semble toujours reçue comme traditionnelle. Commentant la triomphale *Revue du centenaire* des Variétés de 1907, Adolphe Brisson, le critique du *Temps*, fait de cette prise d'habit le signe véritable de l'instauration :

> […] la première scène d'une revue est affectée au choix d'un compère. Il faut que celui-ci soit amené à endosser l'habit de soie mauve traditionnel et que cette désignation s'accomplisse de façon ingénieuse[143]…

Les photographies du spectacle montrent Guy dans ses deux costumes, celui du personnage, un délégué du préfet de police de 1807, et celui, habit et chapeau, qu'il a revêtu une fois devenu compère[144].

Un tel changement de costume n'est pas seulement un motif spectaculaire codé ; en tant que transformation, il renvoie plus profondément à une intervention de type magique, celle du génie dont parlait Gautier, et remonte aux origines de la revue. La séquence d'instauration d'une revue de l'année 1833, *Le Magasin pittoresque*, de Dupeuty, de Courcy et Maurice Alhoy[145], en donne une parfaite illustration. Le libraire Basane, qui végète dans sa librairie à l'ancienne, reçoit la visite de la Concurrence, qui fait l'apologie de la nouveauté éditoriale. Elle agite son caducée, et par un *truc* de féerie, le costume du libraire se métamorphose instantanément, sur fond de changement à vue. Le théâtre se met à représenter un magasin dont « les murs sont placardés d'images grotesques, dans le genre que contiennent les publications à deux sous » ; la houppelande de Basane tombe, « et il se trouve vêtu d'un costume couvert du haut en bas des dessins du *Magasin pittoresque*[146] ». Reprenant son vol, la Concurrence promet à Basane, revigoré par cette « fontaine de Jouvence », de lui envoyer « tous les originaux modernes qui peuvent figurer dans [sa] collection[147] ». Ainsi le changement de costume est-il lié à la promesse de l'envoi des nouveautés incarnées par une intervention magique. C'est bien un archétype féerique qui est à l'œuvre, qui fait

[142] Cf. d'Hector Monréal et Henri Blondeau, *Paris-Cancans*, *op. cit.*, p. 23-24. Le compère peut aussi être désigné sous la contrainte et poser des conditions ; c'est le cas dans *La Revue sans titre* de Monselet (*op. cit.*, p. 23-25).
[143] Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale. Variétés : La Revue du centenaire », *Le Temps*, 11 mars 1907.
[144] Cf. annexe iconographique, fig. 19, les deux figures de gauche (le costume de Guy présente, dans quelques tableaux spécifiques, des variantes).
[145] Charles Dupeuty, [Alfred Potier] de Courcy et Maurice Alhoy, *Le Magasin pittoresque*, revue en 15 livraisons, Paris, Marchant, Bruxelles, Tarride, 1834 [Variétés, 31 décembre 1833].
[146] *Ibid*, p. 5.
[147] *Ibid.*

intervenir le merveilleux comme principe de visibilité, fonction qui incombe, dans la plupart des cas, à la commère.

Cette intervention de la commère, véritable mise en route du spectacle, se manifeste généralement dans les deux motifs alternatifs de l'*apparition* ou du *voyage*. Le premier, qui semble aussi le plus ancien, consiste tout simplement dans l'annonce par la commère qu'elle va faire surgir devant le compère des « originaux ». C'est ce que fait la Concurrence devant Basane, ou, dans *1841 et 1941 ou Aujourd'hui et dans cent ans*, la Vérité devant Gobetout[148]. Cette thématique du surgissement va être bientôt concurrencée – probablement à partir du moment où la revue devient « à spectacle » et propose, dans ses différents tableaux, des décors à parcourir[149] – par celle du déplacement. Dans *Le Journal pour rire*, de Clairville et Cordier (1851), le radjah de l'Indoustan est transporté par Le Caprice – joué par Mme Mina et donc commère – qui l'emmène à Paris sur son char :

LE CAPRICE

[…]
En voyage,
Viens avec moi…
Fais voyager le Caprice avec toi.
C'est à Paris que je vais te conduire,
Tous les portraits du Paris actuel
T'apparaîtront […][150].

Le voyage, rituellement annoncé, comme c'est le cas ici, par un couplet de départ, devient donc un substitut de l'apparition en tant que modalité d'instauration du compère[151]. La commère représente ainsi soit une instance productrice d'images, soit, et c'est de plus en plus fréquent, un guide. Il arrive d'ailleurs qu'elle cumule les deux rôles. Ainsi dans *Paris-Attractions*, revue de Paul Buranni, Émile Clerc et Lemonnier donnée aux Nouveautés en 1889, la commère commence-t-elle par personnifier le « téléphotoscope » [*sic*] avant de représenter, au deuxième acte, le *Guide bleu* des visiteurs de l'Exposition[152]… La séquence d'instauration, telle que la raconte avec force

[148] Cf. *supra*.
[149] Cette évolution, commencée par les frères Cogniard dans les années 1840, se manifeste surtout sous le Second Empire. Elle suit ainsi, avec un peu de retard celle de la féerie, qui bascule, à partir des années 1830, dans une esthétique spectaculaire (cf. Roxane Martin, art. cit., p. 43-45).
[150] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *Le Journal pour rire*, revue en un acte et trois tableaux, Paris, Beck, 1851 [Porte-Saint-Martin, 25 décembre 1850], acte I, sc. 2, p. 4.
[151] Il permet d'ailleurs de se passer de la commère, comme dans certaines revues de Clairville. Ainsi, dans *Aristophane à Paris* (*op. cit.*), Aristophane, arrivant de l'Empyrée à Paris, est déjà constitué en compère et se débrouille tout seul à travers les actualités parisiennes. Sous le Second Empire, certaines revues de Clairville, comme *As-tu vu la comète, mon gas ?* (en collaboration avec Théodore Cogniard, Paris, Michel Lévy frères, 1858, Variétés, 30 décembre 1858) sont dépourvues de séquence d'instauration et de commère et produisent à chaque tableau un nouveau personnage-compère, souvent accompagné d'un acolyte.
[152] *Le Figaro* et *Le Petit journal* s'étaient associés pour éditer un *Guide bleu* de l'Exposition de 1889.

détails le critique du *Gil Blas*, fait passer d'un motif à l'autre. Le compère Coquardin, joué par Dailly, est en Amérique, chez le savant Électrison – pseudonyme transparent d'Edison –, qui lui montre le téléphotoscope – en réalité le téléphonoscope, une sorte de télévision avant la lettre imaginée par le caricaturiste visionnaire Robida[153] – : Coquardin y voit sa femme flirter, en France, avec son cousin officier. Il veut alors opérer lui-même :

> […] et dzing ! il voit sortir de la muraille le téléphotoscope sous les traits de Mlle Darcourt, habillée dans le costume rouge de Méphistophélès. Très en voix, Mlle Darcourt. Aussi c'est elle qui servira de commère […] et elle emploie l'électricité pour emmener Coquardin à Paris voir l'Exposition. Ici, l'inévitable couplet très neuf du départ pour Paris :
>
> Quel plaisir ! Quelle ivresse !
> Enfoncé le train express[154]…

L'élément primitif de l'apparition du génie – ou du diable[155] – de féerie se combine au merveilleux lié au progrès technologique ; parallèlement, le motif de la visite découle de celui du voyage, qui se substitue à celui de la vision. Cette séquence d'instauration présente donc une sorte de synthèse de l'évolution du genre. Elle met aussi en œuvre la médiation d'un procédé visuel, lui-même lié à une invention caricaturale, dont la présence est loin d'être anecdotique.

b) Un cadre énonciatif et esthétique

Si, en effet, l'identité du compère et de la commère sont, finalement, interchangeables et que seule compte l'actualisation de leur mise en place, cette identité est loin d'être indifférente. Car la séquence d'instauration ne se contente pas d'installer le cadre d'énonciation de la revue : elle détermine aussi son statut esthétique. Dans la triade qui se met en place, le compère représente *grosso modo* le spectateur, la commère la production du spectacle, et les personnages le spectacle lui-même. Mais ce schéma communicationnel inclut d'autres modèles. Actualisant à sa manière le triangle satirique, il renvoie également, de manière métaphorique, à un dispositif intermédial, emblématique d'une esthétique à la fois journalistique et caricaturale.

De *R'vue d'fin d'année* à *La Caricature* : une inversion emblématique

Telle est en tout cas la conclusion qu'on peut tirer d'un texte du poète et dramaturge humoriste Miguel Zamacoïs, collaborateur du Chat-Noir et revuiste à ses heures.

[153] Cf. Albert Robida, *Le Vingtième siècle*, Paris, Decaux, 1883. Une des planches (p. 204) représente « Le journal téléphonoscopique ».
[154] [Jean-Edmond de Saint-Geniès, dit] Richard O'Monroy, *op. cit.*, p. 47.
[155] Henri Rossi (*Le Diable dans le vaudeville au XIXe siècle*, *op. cit.*, p. 109) cite un certain nombre de revues qui font appel au diable pour leur séquence d'instauration.

Sollicité par le caricaturiste Albert Guillaume pour préfacer un recueil rétrospectif de ses dessins de presse hebdomadaires de 1899, recueil au titre évocateur de *R'vue d'fin d'année*, Zamacoïs propose une « préface-revue » en forme de texte dramatique qui, tout en jouant de la métaphore théâtrale pour présenter le travail de Guillaume, peut aussi se lire comme une réflexion sur la poétique du genre.

Le décor représente la table de travail d'Albert Guillaume, et, parmi les personnages, on trouve ses instruments de travail, règle, canif, crayons et gommes, joués par des « p'tites femmes », et un compas, représenté par la « première danseuse » ; s'y ajoutent le Public, Compère, et la Satire, Commère[156]. La séquence d'instauration développe les rapports entre ces personnages-actants. Après un « petit chœur » chanté par les objets épars sur la table, chœur « dont les paroles n'ont pas une énorme importance mais qui a pour but de rompre la glace », suivi d'une petite gigue pendant laquelle le Compas « fait des ronds de jambe à l'avant-scène », on entre dans le vif du sujet : le Public, « affairé, en quête de nouveauté et de plaisir », entonne un couplet sur un timbre ancien[157], rêvant d'un volume de Guillaume sur 1899. Apparition de la Satire, « sortant de derrière les fagots », annonçant au Public qu'il est exaucé, que le livre est prêt et qu'il lui manque « une petite Préface-Revue de rien du tout », qu'elle lui propose de faire ensemble :

> LE PUBLIC
>
> […] Tiens, commençons tout de suite ! Je suis le Compère et je te dis : Qui donc es-tu ?
>
> LA SATIRE
>
> Et comme moi je suis la Commère, je réponds :
>
> AIR : *C'est la fille à ma tante*.
> Moi je suis la Satire
> Qui passe en cravachant :
> Pan ! pan (*bis*)
> Qui passe en cravachant.

Aussitôt cette instauration terminée, le Public lance le défilé, tout en commençant à jouer son rôle de Compère qui fait des calembours :

> LE PUBLIC
>
> Et maintenant il ne nous manque plus que des petites femmes qui chantent faux. Justement ! Les voici qui sortent du plumard – du plumier, veux-je dire – en maillots évidemment rembourrés, car le Compas a des mollets et la Planche… a des seins[158] !

[156] Miguel Zamacoïs, « Préface-revue », in Albert Guillaume, *R'vue d'fin d'année*, Paris, Simonis Empis, 1899, non paginé.
[157] À savoir l'air de *Partant pour la Syrie*, une romance d'Hortense de Beauharnais (Paul Capelle, *op. cit.*, p. 32 et 250, air n° 442). Le timbre utilisé pour le couplet de la Satire, plus bas, est encore plus ancien (il s'agit d'un air de Gillier sur une chanson de Collé, p. 7 et 246, air n° 82).
[158] Miguel Zamacoïs, *ibid.*

Tout l'intérêt de ce texte est que Zamacoïs distingue ce qui relève de la performance pure, dans toute la platitude habituelle aux productions du genre (un Compère, une Commère, des chants faux, des petites actrices aux formes aguichantes, des mots vaseux) et ce qui relève du domaine fictionnel spécifique à chaque revue. Or, par une mise en abyme liée au double objectif du texte – à la fois revue et préface à un recueil de caricatures – la diégèse est ici ramenée aux dispositifs de production des deux objets esthétiques, la caricature d'un côté, et la revue de l'autre. Cette proposition est particulièrement riche quant à la lecture de la « poétique » revuistique. Le dispositif d'encadrement interne (compère, commère, personnages), tel qu'il se met en place dans la séquence d'instauration, se confond avec le schéma de communication externe du spectacle, qu'il met en abyme. Il s'agit donc un dispositif d'énonciation, qui a pour particularité de reconstituer très nettement la triade de la communication satirique : le Compère représente le destinataire, la Commère l'instance satirisante, et les petites femmes-objets les cibles[159]. Variante du schéma satirique, le dispositif d'encadrement de la revue est aussi susceptible – deuxième grand enseignement – d'une lecture intermédiale. Car le schéma proposé, qui s'applique littéralement, non à la revue, mais à un recueil caricatural, s'inscrit dans un véritable dialogue entre les deux formes. Outre le titre de l'ouvrage, qui joue sur la confusion intermédiale, sa couverture représente des personnages de revue, dont un évident compère en queue de pie rouge, avec chapeau et gilet ; réciproquement, la distribution et les jeux de mots de la Préface accréditent l'idée d'une équivalence, ne serait-ce que métaphorique, entre le dessin satirique et la production des personnages de la revue, qui sortent du *plumier*.

Or, ce jeu d'équivalence, loin de ne représenter qu'un simple tour d'esprit, est parfaitement réversible et témoigne d'un véritable rapport intermédial entre la revue et le dessin de presse satirique. À la *R'vue d'fin d'année* recueil de caricatures répondait ainsi par avance, dès 1831, une revue de la Porte Saint-Martin, *La Caricature, ou Les Croquis à la mode*[160]. Sous-titrée « album en sept pochades », et exactement structurée comme une revue – quoiqu'il ne s'agisse pas d'une revue de fin d'année, la première ayant eu lieu un 8 septembre –, la pièce, due à la collaboration de Gabriel de Lurieu, Devilleneuve et Charles de Livry, affiche d'emblée un statut intermédial. Son titre, *La Caricature*, renvoie moins d'ailleurs à l'art du dessin satirique en général qu'à la publication hebdomadaire de Charles Philippon, qui avait vu le jour en novembre de

[159] On pourrait d'ailleurs raffiner le schéma en dédoublant l'instance satirisante, qui se répartirait en un *eiron* critique, la commère (observateur ironique), et un *eiron* naïf, le Compère (observateur ignorant), dans la lignée du « niais » évoqué par Gautier. Quoi qu'il en soit la proposition de Zamacoïs met le doigt sur un point essentiel : Compère et Commère représentent des *personae* satiriques.

[160] [Jules-Joseph-Gabriel de Lurieu, dit] Gabriel, [F. de Villeneuve, dit] Devilleneuve et Charles [de Livry], *La Caricature, ou les Croquis à la mode*, album en sept pochades, Paris, Barba, 1831 [Porte-Saint-Martin, 8 septembre 1831].

l'année précédente[161]. La séquence d'instauration semble constituée à l'exacte symétrie de la « Préface-revue » proposée presque soixante-dix ans plus tard par Zamacoïs. Nous sommes dans l'atelier de Victor, un jeune peintre qui végète dans l'anonymat et n'a même pas de quoi faire un cadeau à son amie ; il en regrette le « bon temps des fées, des génies protecteurs des amans[162] ». Annoncé par un bruit souterrain, surgit alors du plancher le Génie de la Caricature, malicieux lutin représenté par Mlle Mélanie, arborant « sur la tête un cercle d'or surmonté d'une grande plume rouge[163] », comme l'allégorie du périodique satirique. Le bienfaisant génie propose au peintre de troquer ses pinceaux contre les crayons qu'elle lui apporte et de retracer sur un album les personnages qu'elle va lui montrer, pour en faire « de piquans dessins et des caricatures mordantes[164] ». Victor accepte ce rôle de compère avant la lettre et la Caricature le quitte en l'enjoignant de commencer sa « revue satirique[165] ». Défilent alors les figures du jour, le Dey d'Alger, le Crédit et le Commerce en deuil et effrayés par l'Émeute, la Maréchale d'Ancre de l'Odéon, et « diverses Caricatures[166] », toutes apparitions que Victor croque sur son album. Le Génie revient terminer la revue par le récapitulatif des croquis effectués par Victor, puis, après le dévoilement du monument élevé aux braves de Juillet, par un éloge chanté de la Caricature. La revue se donne donc ici explicitement comme un défilé de caricatures constituant un album ; elle revendique un statut, non de secondarité, mais d'équivalence avec son homonyme imprimé, puisqu'elle fait surgir les modèles que le peintre-compère va caricaturer.

Revues-caricatures et revues-journaux

Loin de constituer une exception, *La Caricature* n'est que la première de toute une série de revues qui, tout au long du XIXe siècle, empruntent leurs titres, et souvent leur dispositif d'encadrement, à la presse satirique et caricaturale, voire à la presse tout court, banalisant en quelque sorte leur relation intermédiale. Dans les années 1840, Clairville donne au Théâtre du Panthéon *La Caricature aux enfers*, puis, avec Guénée, aux Délassements-Comiques, *La Caricature au Salon* ; Couailhac, Guénée et Bourdois empruntent à Benjamin Roubaud son *Panthéon charivarique* ; presque cinquante ans plus tard, Delilia et des Réaux font défiler à l'Alcazar *Les Caricatures de l'année*[167].

[161] Cela n'échappe pas à Théodore Muret (*op. cit.*, t. 3, p. 155 sq.) qui, évoquant le spectacle, commence par rappeler ce qu'était cette revue satirique illustrée.
[162] [Jules-Joseph-Gabriel de Lurieu, dit] Gabriel, [F. de Villeneuve, dit] Devilleneuve et Charles [de Livry], *op. cit.*, p. 4.
[163] *Ibid.*, p. 31.
[164] *Ibid.*, p. 6.
[165] *Ibid.*, p. 7.
[166] *Ibid.*, p. 2 (table des personnages).
[167] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *La Caricature aux enfers*, Théâtre du Panthéon, 31 décembre 1841, [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et Adolphe Guénée, *La Caricature au Salon*, Délassements-comiques, 18 avril 1843 ; Louis Couailhac, Adolphe Guénée et Achille Bourdois, *Panthéon charivarique*, Délassements-comiques, 10 janvier 1845 ; Alfred Delilia et J. des Réaux, *Les Caricatures de l'année*, Alcazar, 6 décembre 1888. Le texte de ces spectacles n'a pas été édité.

Amédée de Jallais semble résumer, avec *La Petite Presse* (Délassements-Comiques, 17 décembre 1866), toute une série de titres qui renvoient, à l'instar de *La Caricature*, aux publications caricaturales ou satiriques : *Les Guêpes* (Palais-Royal, 30 novembre 1840), *Les Français peints par eux-mêmes* (Porte Saint-Antoine, 1er janvier 1841), *Le Journal pour rire* (Porte Saint-Martin, 25 décembre 1850), sans oublier *Les Binettes contemporaines* pour lesquelles Commerson, l'auteur de la série biographique illustrée par Nadar, s'associe en 1854 à Clairville et Cordier[168]. Les revues empruntent aussi leurs titres à ceux de la presse, ou les forgent à son exemple. Fin 1829 de Courcy et Dupeuty saluent avec Rougemont la naissance de *La Revue de Paris* au Vaudeville ; ils récidivent en 1834 avec *Le Magasin pittoresque*, « revue en quinze livraisons », cette fois en collaboration avec Maurice Alhoy[169]. En 1864 ce sont Henri Thiéry et Ernest Blum qui célèbrent aux Folies-dramatiques le *Grand Journal*, tandis qu'Amédée de Jallais et Nazé font en réponse écho, à Déjazet, à l'apparition du *Petit Journal*[170]. À côté de toutes sortes de gazettes plus ou moins identifiées – *La Gazette des étrangers* (Clairville et Grangé, 1865), *La Gazette des Parisiens* (Busnach et Flan, 1866), *Pêle-mêle gazette* (Monréal et Blondeau, 1885) –, ou de *Premier-Paris* (Clairville fils et Millaud, 1892)[171], on trouve la vénérable *Revue des Deux Mondes* de Clairville et Dreyfus (Vaudeville, 1875), l'éphèmère *Paris-Journal* (Blum et Flan, 1861) et le durable *Paris qui passe* aussi bien qu'une *Le Gaulois-Revue*, qu'une *Gil-Blas Revue* ou qu'une *Revue blanche*[172]…

---

[168] *La Petite Presse* est inédite. Jean-François-Alfred Bayard et [Philippe-François Pinel, dit] Dumanoir, *Les Guêpes*, revue mêlée de couplets, Paris, Henriot, Répertoire dramatique des auteurs contemporains, 1840 ; [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *Les Français peints par eux-mêmes*, revue fantastique en un acte, Paris, chez l'éditeur, 1841 ; [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *Le Journal pour rire*, *op. cit.* ; [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, et [Jean-Louis Auguste] Commerson, *Les Binettes contemporaines*, revue en trois actes et en sept tableaux, Paris, Beck, 1855 [Palais-Royal, 23 décembre 1854].

[169] [Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, dit] Émile, [Alfred Potier] de Courcy et Charles Dupeuty, *La Revue de Paris*, *op. cit.* ; Charles Dupeuty, [Alfred Potier] de Courcy et Maurice Alhoy, *Le Magasin pittoresque*, *op. cit.*

[170] Henri Thiéry et Ernest Blum, *Le Grand Journal*, folie dramatique à grand spectacle en 4 actes, en 6 tableaux avec prologue, Paris, Michel Lévy frères, [1865], [Folies-dramatiques, 27 août 1864] ; Amédée de Jallais et Nazé, *Le Petit Journal*, pièce en quatre actes et douze tableaux dont un prologue, Paris, Michel Lévy frères, [1864], [Théâtre-Déjazet, 20 octobre 1864].

[171] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et Eugène Grangé, *La Gazette des étrangers*, revue parisienne mêlée de couplets, Paris, Michel Lévy frères, 1865 [Palais-royal, 28 août 1865] ; William Busnach et Alexandre Flan, *La Gazette des Parisiens*, journal-revue en un acte, Paris, A. Lacroix, Verboekhoven et cie, s. d. [1866], [Fantaisies-parisiennes, 2 février 1866] ; Hector Monréal et Henri Blondeau, *Pêle-mêle gazette*, *op. cit.* ; Albert Millaud et Charles Clairville, *Premier-Paris*, revue en trois actes, inédit [Variétés, 27 octobre 1892].

[172] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et Abraham Dreyfus, *La Revue des Deux Mondes*, revue de commencement d'année, Paris, Dentu, 1875 [Vaudeville, 25 mars 1875] ; Alexandre Flan et Ernest Blum, *Paris-Journal*, pièce en 3 actes et 15 tableaux, Paris, Barbré, 1861 [Délassements-Comiques, 4 septembre 1861] ; Ernest Blum et Raoul Toché, *Paris qui passe*, inédit [Nouveautés, 20 janvier 1894] ; A. Flan, Lemonnier, et Oswald, « Le Gaulois-Revue », *in La Chronique illustrée*, 2nde série, numéro 31, 4 février 1869 [Déjazet, 9 janvier 1869] ; Paul Gavault, *Gil-Blas-revue*, inédit [Salle Cubat, 11 juin 1896] ; [Armand Nunès, dit] A. Numès et Lucien Delormel, « La Revue blanche », un acte, *Le Courrier français*, 2 août 1896 [Concert des Ambassadeurs, 1er août 1896].

Or, dans la plupart des cas, ces titres annoncent un dispositif d'encadrement définissant, à l'instar de celui de *La Caricature*, le statut des éléments défilant dans le spectacle. Dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Clairville reprend ainsi presque exactement, quelques années plus tard, la séquence d'instauration de la revue de la Porte-Saint-Martin. Cette fois le compère, un dénommé Brûlot, se présente comme l'éditeur des *Français peints par eux-mêmes*, la célèbre série de portraits typiques éditée par Curmer et illustrée par des caricaturistes comme Gavarni, Granville, Traviès ou Daumier[173]. Pressé de réaliser l'album de 1841, avec des Français peints par eux-mêmes, Brûlot craint leur colère s'ils se reconnaissent. La Caricature vient heureusement à son aide :

LA CARICATURE

Prends ton album, tes crayons, je vais te procurer des modèles.

BRÛLOT

Des types contemporains ?

LA CARICATURE

Toutes les merveilles de 1840. C'est du nouveau, attention[174] !

Et la revue peut commencer. À son tour, elle se donne comme un recueil de caricatures d'actualité. D'autres revues, qui se développent elles aussi sous la monarchie de Juillet, jouent sur une homonymie intermédiale, en se donnant comme des périodiques scéniques, c'est-à-dire comme des revues au sens éditorial du terme. Fin 1829, c'est la *Revue de Paris*, créée par le docteur Véron en avril de la même année, qui se voyait transformée en commère par de Courcy, Dupeuty et Rougemont au Vaudeville[175]. La séquence d'instauration, bâtie selon le modèle canonique, repose sur la fable suivante : M. Jourdain – figure idéale de compère – est de retour dans la capitale. Il veut se mettre au courant ; on lui apporte tous les journaux disponibles avant qu'apparaisse, portant un « mélange de différents costumes européens[176] », la *Revue de Paris*, sous les traits de Mlle Willemen. Après avoir décliné son identité de « grand in-8°, papier vélin, caractère tout neuf et couverture jaune » et s'être présentée comme « le journal du beau-monde[177] », elle s'empresse de proposer à son nouvel abonné… un journal vivant :

[173] Parue en 422 livraisons à partir de 1839, cette « encyclopédie morale du XIXe siècle » fut menée à bien en neuf volumes de 1840 à 1842. Chaque livraison, vendue six sous en noir et dix sous coloriée abordait un « type » social ou professionnel, auquel étaient consacrés le texte et un « grand bois » gravé. Les deux premiers tomes ont fait l'objet d'une réédition en 2003 (Paris, Omnibus).
[174] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *Les Français peints par eux-mêmes*, *op. cit.*, p. 2.
[175] *Op. cit.*
[176] [Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, dit] Émile, [Alfred Potier] de Courcy et Charles Dupeuty, *op. cit.*, p. 5.
[177] *Ibid.*, p. 6.

LA REVUE DE PARIS

> En ma qualité de Revue de Paris je ne marche jamais sans mon prospectus, prospectus vivant et en action ; je puis faire passer sous vos yeux tout ce qu'il y a de nouveau dans la capitale[178].

La référence aux nouveautés éditoriales va devenir une formule. Quatre ans plus tard, aux Variétés, c'est le tour du *Magasin pittoresque*. La célèbre revue illustrée à deux sous dirigée par Euryale Cazeaux et Édouard Charton avait vu le jour début 1833 ; Dupeuty, De Courcy et Maurice Alhoy en font le cadre de leur revue de l'année par l'intermédiaire, on s'en souvient, de la Concurrence ; celle-ci suggère au compère Basane de remanier au goût du jour, si éclectique et pittoresque, l'*Encyclopédie*, pour former « le recueil le plus varié de notre époque à deux sous… enfin le véritable *Magasin pittoresque*[179] ». C'est dans un décor et sous un costume couverts de gravures du journal que le compère préside au défilé. Celui-ci se conclut par un vaudeville final qui célèbre le pittoresque et joue sur la confusion intermédiale :

> Si le magasin qu'on vous donne !...
> Vous offre quelques nouveautés,
> N'oubliez pas que l'on s'abonne
> Au théâtre des Variétés[180] !...

La Foire aux idées, puis *Le Cours de la Bourse* ne font donc que pousser à l'extrême une idée antérieure. Dans les années 1860 le procédé se met à tourner au cliché. Deux revues de 1864, *Le Grand Journal* et *Le Petit Journal*[181], poussent l'assimilation de la revue et du journal jusqu'à évoquer dans l'ordre même des épisodes la disposition rédactionnelle de leurs modèles. La séquence d'instauration du *Petit Journal* raconte la naissance du quotidien bon marché que Moïse Millaud avait lancé en janvier 1863, avec ses rédacteurs vedettes, About, Dumas, Timothée Trimm (*alias* Léo Lespes), et qui devint un phénomène éditorial avec des tirages de plus de cent mille exemplaires. Dans sa triste mansarde, Georges, un jeune poète misérable, voit son rêve de devenir millionnaire grâce à un journal tiré à cent mille exemplaire s'écrouler devant le refus de l'imprimeur ; son futur beau-père lui refuse de plus sa fille et Georges s'endort en déchirant son spécimen. D'un berceau qu'il voit en rêve sort le *Petit-Journal* – joué en travesti par Mme Nelson – en costume de bébé, qui lui promet le succès à l'aide de trois acolytes, La Gaîté française, l'Esprit et la Veine ; celles-ci vont l'assister dans le rôle de commère. Elles commencent par donner à Georges les cartes (« assez grandes pour que le public puisse lire les noms inscrits dessus[182] ») des trois collaborateurs vedettes du journal. Le défilé des actualités s'inspire des rubriques du quotidien : après un fait divers, c'est Timothée Trimm lui-même, amené par la Gaîté française, qui vient présider

[178] *Ibid.*, p. 6-7.
[179] Charles Dupeuty, [Alfred Potier] de Courcy et Maurice Alhoy, *Le Magasin pittoresque*, *op. cit.*, p. 5.
[180] *Ibid.*, p. 15.
[181] *Op. cit.*
[182] Amédée de Jallais et Nazé, *Le Petit Journal*, *op. cit.*, p. 5.

au tableau du « Courrier de Paris[183] » avant que l'Esprit n'amène à Georges une théorie de romans ou de personnages de Dumas… La revue se termine par le réveil de Georges, qui propose à son imprimeur le titre du *Petit Journal* ; le quotidien apparaît alors, dans la réalité cette fois, et le tableau en apothéose finale montre le dîner du *Petit Journal*.

Les Folies-Dramatiques avaient en réalité précédé le théâtre Dejazet dans cette célébration quasi publicitaire des nouveautés éditoriales en accueillant une revue d'Henri Thiéry et Ernest Blum prenant pour cadre la nouvelle publication de Villemessant, le *Grand Journal*, hebdomadaire dominical de très grand format se voulant un résumé de l'information de la semaine[184]. La séquence d'instauration, à laquelle est consacré le prologue, se situe dans la chambre à coucher du bourgeois Casmajou, à Pont-à-Mousson ; des numéros du *Grand Journal* tapissent les murs et forment les rideaux du lit. Privé par son épouse, qui trouve que cette publication à succès lui monte à la tête, de son abonnement au *Grand Journal*, Casmajou désespère de jamais avoir de nouvelles de la capitale et supplie sa « feuille chérie » de lui envoyer « un songe doré[185] » et de lui faire voir Paris. Il s'endort et le *Grand Journal* « au format colossal[186] » – joué par l'acteur Camille Michel – paraît. Le bourgeois de Pont-à-Mousson va assister en compère « au déroulage de [s]on *Grand Journal* en action[187] ». Ce déroulage s'opère de la manière la plus littérale possible, sous la conduite non d'une, mais de plusieurs commères, en quelque sorte déléguées par l'instance merveilleuse initiale. Lors de son apparition onirique, le *Grand Journal* est en effet « escorté de toutes ses Chroniques », qu'il propose au public :

> Pour satisfaire mes pratiques
> Et pour complaire à l'abonné,
> Je vous présente les Chroniques
> Dont aujourd'hui je suis orné[188] !

Le temps du spectacle se donne ainsi, par le biais de la personnification, comme celui d'une lecture imaginaire, offerte au spectateur interne – le compère Casmajou – comme au spectateur réel. Cette lecture-spectacle est guidée par les Chroniques, commères adéquates pour un voyage dans une chambre ; elles entonnent en chœur un couplet de départ qui développe la métaphore du *reportage*, devenu invitation au voyage :

> Nous sommes les Chroniques,
> Chroniques véridiques,
> Et nous accourons dans ton logis.

---

[183] *Ibid.*, p. 11. La rubrique « Courrier de Paris » est très fréquente dans les journaux du Second Empire. Notons que, des trois rédacteurs cités nommément, seul apparaît sur scène le pseudonyme, la représentation des personnes vivantes étant, sous le Second Empire, comme nous l'avons dit, absolument interdite.
[184] Lancé le 14 février 1864, ce journal au format imposant ne dura que deux ans.
[185] Henri Thiéry et Ernest Blum, *Le Grand journal*, *op. cit.*, prologue, sc. 1, p. 3.
[186] *Ibid.*, prologue, sc. 2.
[187] *Ibid.*, acte I, sc. 2.
[188] *Ibid.*, prologue, sc. 3.

À tes ordres fidèles,
Nous te prêtons nos ailes !
Viens avec nous pour voir Paris,
Avec nous pars donc en voyage,
Nous serons tes guides discrets ;
Avec nous, sans peur du naufrage,
De Paris tu peux voir les secrets[189].

Réalisant la promesse du prologue, chaque Chronique, grâce à un changement à vue, amène Casmajou et sa famille dans un nouveau décor ; découpée comme un journal, la revue fait défiler la Chronique du jour, la Chronique du sport, la Chronique théâtrale, celle de la mode et, enfin, la Chronique musicale[190]. Il ne reste plus qu'à imprimer le journal, et c'est à quoi s'emploie le tableau final, qui, ainsi que le rapporte *Le Grand Journal* – version papier, cette fois – dans le compte-rendu qu'il consacre à son homonyme théâtral, représente le tirage de l'hebdomadaire « dans une imprimerie féerique[191] ».

Cette présence répétée, comme cadre métaphorique, de la caricature et du journal dans les séquences d'instaurations des revues de la Monarchie de Juillet au Second Empire ne relève pas de l'anecdote. Accompagnant l'essor de la caricature imprimée, puis de la presse de masse, elle contribue au contraire à définir un genre qui est précisément en train de fixer ses règles et son métalangage. C'est ainsi une définition intermédiale à deux pôles qui se met en place, et que pourraient finalement résumer deux revues du début et de la fin de la période impériale, dont les titres font tous deux référence à la presse. Dans une courte « revue-journal » de 1866, intitulée *La Gazette des Parisiens*[192] – par parodie du quotidien *La Gazette des étrangers*[193] –, William Busnach et Alexandre Flan livrent, par la voix de la Fantaisie, une sorte de brève poétique journalistique du genre. Le spectacle commence par une parodie d'opérette hispanisante, qu'interrompt de la salle le voisin du dessus, Legrincheux, dérangé dans la lecture de *La Gazette des étrangers* et bien décidé à interrompre la comédie en cours pour pouvoir reprendre son activité. Appelée comme « principal locataire[194] » des lieux, la muse éponyme du théâtre des Fantaisies-Parisiennes lui propose alors de remplacer le journal, à qui « manque le mouvement, la vie », par un spectacle, en donnant « la parole à la chronique, l'existence au feuilleton » :

LA FANTAISIE

[…] En un mot, fonder un journal vivant, ah ! voilà qui serait…

[189] *Ibid.*
[190] Ces rubriques ne correspondent d'ailleurs pas exactement à celles du *Grand Journal*.
[191] F. M., « Théâtres », *Le Grand Journal*, 4 septembre 1864.
[192] *Op. cit.*
[193] Ce « guide général et officiel dans Paris » parut de septembre 1859 à mars 1885 ; il suscita aussi, on l'a vu, une revue (de théâtre) homonyme, due à Clairville et Grangé (*op. cit.*).
[194] William Busnach et Alexandre Flan, *La Gazette des Parisiens*, *op. cit.*, p. 10.

LEGRINCHEUX

Oui, ce serait un spectacle à ravir la pensée. […] Mais c'est impossible…

LA FANTAISIE

Il n'est rien d'impossible à La Fantaisie ! […]
Je vais inventer pour vous le journal parlé, joué, chanté, le journal-revue[195] !

Quinze ans avant cette *Gazette des Parisiens* en chansons, lointaine reprise de *La Foire aux idées*[196], c'est un « journal d'images, journal comique, critique, satirique, lithographique », *Le Journal pour rire* de Philippon[197] – où Nadar publiait ses portraits-charges[198] – qui se voyait transposé sur scène par Clairville et Cordier. La commère Caprice y emmenait, on s'en souvient, un radjah à Paris ; or c'était pour lui montrer *Le Journal pour rire* « au naturel[199] », dans une succession de portraits et de traits satiriques, traduits dans le langage vaudevillesque. Le couplet final célébrait cette transposition :

Encore un sujet,
Encore un portrait
Pour le *Journal pour rire* !
De cette satire
Que les joyeux traits
Soient tous mis en couplets[200].

C. UNE ESTHÉTIQUE ARISTOPHANESQUE

> J'aime ces revues de fin d'année, souvent très niaises, parfois très brutales et très lourdes, où l'on repasse, comme dans une vision de rêve, […] tous les longs mois qui viennent de s'écouler. C'est comme un livre d'histoire illustré de croquis narquois. On revit le passé en une sorte d'hallucination caricaturale.
>
> Jules Claretie, *La Vie à Paris*, *1896* (1897).

Même si la métaphore du journal ou de la revue caricaturale est loin de fournir systématiquement à la revue son dispositif d'encadrement, cette double référence n'en est pas moins fondatrice pour le genre, dont le principe spectaculaire comporte intrinsèquement une dimension intermédiale et dont l'apparition, au début de la

[195] *Ibid.*, p. 13-14.
[196] La Fantaisie précise que « l'abonnement […] coûtera un fauteuil d'orchestre » et qu'en cas de succès sa gazette « paraîtra tous les mois » (*Ibid.*, p. 14).
[197] Publié de 1848 à 1855.
[198] À partir du 26 mai 1849. Le projet du *Panthéon-Nadar* trouve là sa première esquisse.
[199] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, *Le Journal pour rire*, *op. cit.*, p. 4.
[200] *Ibid.*, p. 16.

monarchie de Juillet, est inséparable, comme le remarque très justement Mathieu Hodgart, de la percée de la petite presse et du journalisme caricatural[201]. Journalistique, la revue, genre allusif, l'est par le rapport qu'elle entretient à l'actualité, qui lui fournit son matériau référentiel initial. Or la transposition scénique de ce matériau s'opère par la médiation du langage visuel de la caricature, qui fournit non seulement des modèles que la revue aime à citer, mais l'esthétique spectaculaire même du genre. De la caractérisation par les attributs aux portraits-charges, les codes caricaturaux se matérialisent dans les costumes ou le grimage biographique, mais aussi dans des codes de jeu relevant des techniques spécifiques de l'« imitation » et de la « charge ». La revue met ainsi en œuvre, d'une manière systématique, une esthétique aristophanesque, qui touche aussi à la question de l'illusion théâtrale et du rapport au spectateur. Elle fournit finalement le meilleur paradigme théâtral possible, parmi les formes spectaculaires du XIXe siècle, pour une définition esthétique de l'aristophanisme au théâtre, et s'impose par conséquent comme la forme adéquate pour une description analogique de la comédie aristophanienne.

1. Un journal caricatural en action

a) Revue et actualité

> Les revues ne sont et ne peuvent être qu'un ramassis de mots et de plaisanteries usés. C'est la mise en action de la quatrième page des journaux, moins les annonces médicales et les facéties industrielles, dont le comique sérieux ne saurait être dépassé.
>
> Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France* […], t. III.

La proximité de la revue et du journal s'explique d'abord par l'objectif primitif du genre, qui consiste, à l'approche de la Saint-Sylvestre, à procéder à un bilan théâtral des faits marquants de l'année écoulée. Au journal, la revue emprunte ainsi – c'est une banalité de le dire –, les « actualités » dont elle tire tout son fond. Le *Grand dictionnaire universel* de Larousse le dit sans détour : « le grand attrait des revues, c'est l'actualité[202] ». Le terme, encore considéré par Littré comme un néologisme, désigne

[201] « La « revue » fut lancée par les frères Cogniard, à Paris, sur la scène du théâtre de la Porte-Saint-Martin, et ce n'est pas un hasard si elle se développa en même temps que les périodiques et les dessins satiriques » (Matthew Hodgart, *La Satire* [1969], texte français de Pierre Frédérix, Paris, Hachette, « L'univers des connaissances », 1969, p. 204).
[202] Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, *op. cit.*, t. XIII, s. v. « revue ».

moins, à en croire Charles de Bussy dans son *Dictionnaire de l'art dramatique*, les événements eux-mêmes que, les « choses qui occupent les esprits dans les circonstances actuelles » ; et d'ajouter que « les sortes de vaudevilles qu'on nomme *Revues* lui sont redevables de leur mérite et de leurs succès[203] ». Autant dire que la modernité de la revue se situe plus du côté du transitoire et du contingent que de l'éternel et de l'immuable. Telle est même, selon Robert Dreyfus, la principale caractéristique du genre, dans lequel on serait bien en peine selon lui de trouver « aucun élément d'éternité » : « la revue est un spectacle entièrement composé en allusions volontaires à des faits récents et publics[204] ». Le plaisir du spectateur est donc lié à deux activités principales. La première a rapport au travail du souvenir : « c'est d'abord le plaisir de 'revoir' à la scène les figures et les incidents que, dans la réalité, il a déjà 'vus'[205] ». La seconde, plus intellectuelle, repose dans l'identification et la reconnaissance des allusions, figures « consistant », selon Littré, « à dire une chose qui fait penser à une autre[206] », et qui adoptent souvent, dans les revues, la forme verbale de l'à-peu-près et du calembour[207].

Que les actualités constituent la base référentielle de la revue n'empêche d'ailleurs pas qu'une sélection s'opère parmi les faits de l'année. Robert Dreyfus remarque ainsi, à juste titre, la spectaculaire absence, dans les revues de la toute fin des années 1890, de référence à la grande Affaire, pourtant la plus actuelle de toutes : « l'historien qui, dans mille ou deux mille ans, ne disposerait pas d'autres documents contemporains, ne soupçonnerait point que ce furent, en France, de vraies années de guerre civile, tant les allusions aux dissentiments d'alors y sont espacées, vagues, et le plus souvent inoffensives[208] ». À l'exception notable des vaudevilles aristophanesques de 1848, la revue se cantonne la plupart du temps dans une satire de bon aloi, évitant les cibles trop conséquentes. La présence de la censure n'explique pas tout, loin de là : la revue est un genre consensuel davantage que polémique, point en quoi elle s'oppose à son modèle originel supposé[209]. Aristophane sert d'ailleurs, à l'occasion, d'étalon pour apprécier la pertinence politique ou sociale de telle ou telle revue. Ainsi le critique du *Gaulois*, Hector Pessard, félicite-t-il Monréal et Blondeau, en 1894, d'avoir « osé s'aventurer, d'un pied encore timide, sur les empreintes d'Aristophane » en essayant « de faire rire

[203] Charles de Bussy, *Dictionnaire de l'art dramatique, à l'usage des artistes et des gens du monde*, *op. cit.*, s. v. « actualité ».
[204] Robert Dreyfus, *op. cit.*, Préface, p. XX.
[205] *Ibid.*
[206] Émile Littré, cité par Robert Dreyfus, *op. cit.*, p. XIII (*Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*, t. I, 1863, s. v. « allusion »).
[207] *Ibid.*, p. XIV-XV et XXI-XXIII.
[208] *Ibid.*, p. XXVIII.
[209] De ce point de vue, même les vaudevilles aristophanesques de 1848 relèvent du consensus dans la mesure où ils accompagnent, comme le remarque pertinemment Dreyfus, l'évolution de l'opinion de leur public, du reste assez homogène (en tout cas celui du Vaudeville et du Gymnase). Ils n'en adoptent pas moins une posture pamphlétaire, contrairement aux revues standard.

aux dépens de puissants du jour[210] ». Leur revue de l'année précédente avait en revanche essuyé le reproche inverse, Pessard regrettant de n'y trouver que « les minuscules actualités de l'année, les grosses échappant par leur gravité aux noyades des auteurs » : « Ni les scandales de Panama, ni l'explosion de Santander, ni l'attentat de Barcelone, ni la bombe parlementaire de Vaillant ne sont matière à mettre en vers hardis[211] ». Cette incapacité à se saisir des véritables problèmes contemporains est mise sur le compte moins de la timidité des auteurs, que des déterminations sociologiques du genre et de son public :

> Aristophane eût pourtant tiré de ces événements, indiqués en courant, une étincelante comédie. Mais Aristophane est mort et nous ne sommes pas des Athéniens. C'est pourquoi nous nous tenons pour satisfaits si, dans un kaléidoscope théâtral, nous voyons défiler sur des airs connus, en de jolis costumes, dans des décors variés, quelques incidents menus qui ont retenus un instant la badauderie humaine[212].

La pratique du revuiste partage donc avec celle du journaliste la préoccupation pour les faits d'actualité, fussent-ils anecdotiques, à ceci près qu'au lieu de publier, il emmagasine, généralement pour l'hiver. Son travail, documentaire à l'origine, consiste donc dans une sélection, puis dans un processus de dramatisation qui comporte plusieurs étapes, ainsi que le fait remarquer Henri Buguet :

> Le revuïste [*sic*] de *profession* ou pour mieux dire de naissance, amasse et catalogue, avec une patience d'ange, tous les faits saillants de l'année ; depuis le premier janvier, *jusqu'au matin même* de la première représentation de sa revue. Vers le premier octobre il se met à classer, à ordonner ses notes et à en former une sorte de scénario[213].

De cette étape de scénarisation, phase intermédiaire, dans la genèse du spectacle, entre l'actualité brute et la revue, on trouve au moins un spécimen, dû aux critiques et humoristes Max et Alex Fischer. Sous le titre de *La Revue d'Été*, ils publient en 1909 des « fantaisies sur les Actualités » du moment, présentés comme des « matériaux appelés à rendre de grands services aux revuistes, qui auront l'avantage d'obtenir, en ce mois de juillet 1909, la commande d'une revue d'été[214] ». Regroupés en propositions de tableaux – intitulés « La Buvette des Folies-Bourbon », « Les Bureaux de la C.G.T. » ou « Sur les planches de Cabontinville » –, de courts récits humoristiques y sont précédés, en épigraphe, d'un énoncé du fait d'actualité qu'ils illustrent. Il ne manque à ces mini-fables que l'incarnation pour qu'elles deviennent des *scènes de revue*, selon

[210] Hector Pessard, « Les premières. Théâtre des Folies-Dramatiques. – *Tout Paris en revue*, revue en trois actes et neuf tableaux, par MM. Blondeau et Monréal », *Le Gaulois*, 26 octobre 1894.
[211] Hector Pessard, « Les premières. Théâtre des Menus-Plaisirs. – *La Revue Sans-Gêne*, en trois actes et neuf tableaux, par MM. Monréal, Blondeau et Alfred Delilia », *Le Gaulois*, 3 janvier 1894.
[212] *Ibid.*
[213] Henri Buguet, *op. cit.*, p. 15.
[214] Max et Alex Fischer, *La Revue d'Été (32 Fantaisies sur les Actualités de 1909)*, Paris, Librairie universelle, [1909], « Deux mots au lecteur ».

l'expression consacrée. Or tout l'art du revuiste consiste précisément dans cette incarnation. Telle est du moins l'opinion de Francisque Sarcey se rappelant n'avoir « jamais vu réussir, dans une revue, que les scènes où, prenant un détail de la vie contemporaine, l'auteur, au lieu de badiner et de faire de l'esprit autour, trouvait moyen par un artifice vivant et ingénieux, de le montrer vivant et en action[215] ». C'est donc moins dans « l'esprit de mots et la vivacité de dialogue » que dans la capacité à « trouver la forme visible du fait qu'on porte à la scène[216] », que se situe la difficulté. D'où la conclusion de Sarcey, grand amateur du genre, que « la revue est une invention perpétuelle de *formes dramatiques*[217] ».

b) Un langage caricatural

> LE DIRECTEUR.– Là, nous avons une scène à grand effet. Mlle Z… y joue le rôle du canard à la rouennaise.
>
> LE COSTUMIER. – Hein ?
>
> LE DIRECTEUR. – Oui, il me faut un costume grâce auquel les spectateurs, dès qu'ils verront arriver Mlle Z…, se disent : « Tiens ! Voilà le canard à la rouennaise », avant qu'elle ait ouvert la bouche.
>
> Henri Duvernois, « La revue des revues », *Je sais tout*, 15 décembre 1908.

Or l'orientation satirique d'un genre qui consiste, toujours selon Sarcey, à « mettre une critique ou une parodie sous une forme sensible[218] » le conduit à emprunter ses références visuelles à la caricature et au dessin de presse. La forme de la transposition spectaculaire de l'actualité recourt en effet aux procédés de la caricature et à la charge, que ce soit par imitation ou par citation directe. Une scène de revue peut ainsi se définir, comme le feront en 1924 Max et Alex Fischer, comme « une façon de caricature d'une 'actualité'[219] ». Cette esthétique caricaturale, présente littéralement par le biais de transpositions intermédiales, se déploie dans deux directions principales : selon un principe allégorique reposant sur l'attribut, mais aussi, via les imitations et les personnalités, sur le mode du portrait-charge.

---

[215] Francisque Sarcey, cité par Henri Buguet, *op. cit.*, p. 44.
[216] *Ibid.* Il s'agit ici de réflexions de Dumanoir, un connaisseur en matière de revues, et dont Sarcey rapporte le propos.
[217] *Ibid.*
[218] Francisque Sarcey, in Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel* […], *op. cit.*, s. v. « revue ».
[219] Max et Alex Fischer, « Notes et impressions de théâtre. *La Revue du Vaudeville* […] », *La Liberté*, 18 avril 1924.

Citations en tout genre

Si la transposition scénique de caricatures atteint, dans les vaudevilles-revues aristophanesques de la Seconde République, une concentration remarquable, le procédé s'avère en réalité une constante de l'histoire de la revue. Dès 1834, *Le Charivari* expliquait qu'à la Saint-Sylvestre les théâtres « se sont fait une habitude de passer en revue […] tous les ridicules de France, c'est-à-dire de resserrer en quelques [*sic*] vingt scènes, quatre trimestres du *Charivari*[220] ». Douze ans plus tard, en 1846, Théophile Gautier, toujours critique vis-à-vis de la secondarité inhérente au genre tel qu'il est habituellement pratiqué, va jusqu'à affirmer que « Gavarni, Daumier et les petits journaux sont les seuls auteurs des revues, qui ne sont guère composées que de leurs caricatures et de leurs coups d'épingles mis en action[221] ». Et, en 1848, il décrit la revue de Dumanoir et Clairville comme le défilé des « charges de Daumier et de Cham » et des « imaginations grotesques du *Tintamarre*, de la *Silhouette* et du Charivari[222] ». Trente ans plus tard, l'effet spectaculaire de la revue n'a guère varié, et Arnold Mortier sort de *La Revue des Variétés* d'Ernest Blum et Raoul Toché[223] « avec l'impression d'un monsieur qui aurait vu les bonshommes de Cham, les caricatures du *Journal-Amusant*, les dessins de la *Vie Parisienne* s'animer subitement pour se livrer autour de lui à une sarabande animée[224] ».

De fait, dès le début de l'essor de la revue, se multiplient non seulement les références aux petits journaux caricaturaux, mais les citations et les transpositions. La *Revue de Paris* de 1829, par exemple, s'achève sur une scène d'ombres chinoises consistant en « douze tableaux représentant les métamorphoses du jour de Grandville[225] » ; celle du Palais-Royal, fin 1832, fait intervenir *La Caricature* de Philippon[226]. Parmi les premiers d'une longue série de personnifications caricaturales des journaux, la feuille légitimiste *La Quotidienne* se voit représentée en travesti par Lepeintre aîné sur la scène du Vaudeville dans l'accoutrement même que lui attribuent les caricaturistes[227], avant que ce ne soit, en juin 1834, le tour du *Constitutionnel*. Après

[220] « Revue des théâtres », *Le Charivari*, 1-2 janvier 1834.
[221] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit*, t. IV, p. 190 (feuilleton du 5 janvier 1846). Remarquons, en sens inverse, que la caricature journalistique, à l'initiative, si l'on en croit Grand-Carteret, de Cham, intègre, dans les années 1840, le modèle de la revue (de l'année ou de la semaine), qui sera appelé à une longue postérité (cf. John Grand-Carteret, *Les Mœurs et La Caricature en France*, *op. cit.*, p. 285-286).
[222] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse*. Théâtres. Théâtre de la Montansier. *Les Lampions de la veille et Les Lanternes du lendemain*, par M. Clairville et Dumanoir », *La Presse*, 25 décembre 1848.
[223] Ernest Blum et Raoul Toché, *La Revue des Variétés*, revue en 3 actes et 17 tableaux, airs nouveaux de MM. Paul Henrion, Hervé et Marius Boulard, Paris, Allouard, 1879 [Paris, Variétés, 15 novembre 1878].
[224] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1878 par un monsieur de l'orchestre*, *op. cit.*, p. 362-363.
[225] [Michel-Nicolas Balisson de Rougemont, dit] Émile, [Alfred Potier] de Courcy et Charles Dupeuty, *La Revue de Paris*, *op. cit.*, sc. 19, p. 32.
[226] Jean-François-Alfred Bayard et Antoine-François Varner, *Paris malade*, *op. cit.*, sc.10.
[227] Dans un des à-propos consécutifs aux journées de Juillet, *La Foire aux places*, comédie-vaudeville en un acte de Jean-François Bayard, créé le 25 septembre 1830 (Paris, Bezou, 1830) ; cf. Théodore Muret, *op. cit.*, t. 3, p. 51.

son revirement pro-orléaniste, le journal qui s'était illustré dans la lutte contre la monarchie de Charles X, était devenu la cible du *Charivari*, qui, appuyé par une personnification due à Daumier, parodiait son style académique, plaisantait sur le nombre de ses désabonnements, et ridiculisait ses prises de position artistiques, en particulier en faveur de l'interdiction d'*Antony*, le drame de Dumas que s'apprêtait à reprendre le Théâtre-Français[228]. Et voilà qu'il apparaît, « tel que l'a peint Daumier, avec le bonnet de coton blanc, la visière verte, l'habit râpé, et le rifflard historique[229] » dans la scène vedette et très annoncée d'une revue épisodique pour laquelle se sont associés trente auteurs dramatiques, dont peut-être Alexandre Dumas lui-même[230] ; sous le nom de Rococo-Pudibond, il reçoit les assauts d'Antony avant que, de la salle, n'atterrisse un billet, puis une pluie de billets, demandant le désabonnement[231].

On pourrait multiplier les exemples tout au long de l'histoire de la revue. La citation et l'insertion de transpositions de caricatures deviennent un poncif du genre, qui fleurit toujours sous la Troisième République. Ainsi au Théâtre des Nouveautés, en 1879, Céline Montaland, dans le rôle de la Caricature, croque-t-elle, sous les yeux du compère Dardenbeuf, les œuvres de Gavarni, Daumier, Cham et Grévin[232]. Plus tard, dans les revues de music-hall, est fréquente la reproduction, qui constitue un ou plusieurs tableaux, d'œuvres connues des dessinateurs et caricaturistes à la mode, tels cette série de tableaux de *C'est très excitant*, de Charles Quinel et Eugène Joullot, au Moulin-Rouge en 1904 : « la douche, d'Albert Guillaume », « la toilette de Madame, d'Abel Truchet », « la consultation, d'Abel Faivre », « Minuit d'été, de Willette[233] » ; Willette, dont Suzy Mabell, la même année dans *La Revue du Moulin* d'Oudot et Tarride, incarne le personnage fétiche de « la petite femme » et chante :

Voyez,
Lorgnez,

[228] Cf. *Le Charivari*, 26 janvier, 29 avril, 15 et 26 mai, 14 juin 1834. La reprise d'*Antony*, créé à la Porte-Saint-Martin en mai 1831, se heurta au *veto* de Thiers, consécutif aux protestations de l'école classique, appuyée par *Le Constitutionnel*.

[229] « Théâtre des Variétés. Première représentation de la *Tour de Babel*, IGNOBLE SATURNALE en 1 acte, par trente-six auteurs ; terminé par une pluie de désabonnements au *Constitutionnel* », *Le Charivari*, 25 juin 1834. « Rifflard » est de l'argot pour « parapluie », un des attributs caricaturaux habituels de Louis-Philippe.

[230] Dumas reste ambigu à ce sujet dans ses *Mémoires*, où il confond du reste la chronologie (Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Bruxelles, Méline, Cans et Cie, 1852-1853, cité d'après l'édition Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1989, t. 2, 1830-1833, p. 486).

[231] *La Tour de Babel*, revue épisodique en un acte, par MM. *******, Paris, Marchant, 1834, sc. 10. D'après Théodore Muret (*op. cit.*, t. 3, p. 231-232) les auteurs étaient Adam, Alboize, Aude, Barthélémy, Blanchard, Anicet Bourgeois, Brazier, Brunswick, Chabot de Bouin, Cogniard frères, de Courcy, Armand et Achille Dartois, Deslandes, Didier, Duflot, Dumanoir, Alexandre Dumas, Dumersan, Dupin, Jaime, Lafargue, Langlé, de Leuven, Lhérie, Mallian, Roche, Rochefort, Saint-Georges. La première fait l'objet d'un amusant récit dans *Le Charivari* (art. cit.).

[232] Émile Desbeaux, « Le Théâtre illustré. *Paris en actions*, revue en trois actes et douze tableaux de MM. Wolff et Toché », *Le Monde illustré*, 3 janvier 1880. La revue, inédite, fut créée le 15 décembre 1879. Cf. annexe iconographique, fig. 20.

[233] Programme de *C'est très excitant*, revue en 2 actes et 27 tableaux de Charles Quinel et Eugène Joullot (BNF Arts du spectacle, Collection Rondel, Ro 18128). Le texte est inédit.

Je suis la p'tite femm' de Willette,
Trottin,
Mutin
Comme l'oiseau,
Je gazouille du soir au
Matin[234].

La caricature vivante est ainsi le mode principal d'une pratique générale de transposition des illustrations, qui peuvent aussi devenir décors ou affiches vivantes. La revue du Châtelet, en 1908, propose ainsi une « admirable reconstitution en grand, par Amable et Cioccari, de la fameuse frise caricaturale de Sem et Roubille[235] » en laquelle défilent, « habilement soulignées par des couplets, toutes les illustrations parisiennes[236] ». Les affiches de Chéret s'incarnent dans *La Revue des demi-vierges* au Concert des Ambassadeurs en 1895[237], tandis que celles du *Gil Blas* par Albert Guillaume et du *Courrier français* par Willette s'exhibaient animées dans *Paris fin de sexe* à la Scala l'hiver suivant[238]. Ces derniers exemples constituent aussi des transpositions de *unes* de journaux, liant la pratique de la citation caricaturale à l'exhibition intermédiale du support imprimé. La mise en spectacle de la caricature repose ainsi sur son incarnation par les acteurs, ou plus souvent les actrices, et prend sa pleine mesure avec l'adjonction de couplets descriptifs ou explicatifs. Auguste Vitu déplore ainsi que le tableau animé des drapeaux et pavillons de France, mettant à la scène, dans la revue des Variétés de 1880, un numéro illustré du *Figaro* à la veille du 14 juillet, « ne soit que pour les yeux » alors qu'« elle eût produit beaucoup plus d'effet si elle eût été appuyée et expliquée par des couplets[239] ». Inversement, lorsque Rip rend hommage après-guerre, sous les traits de Gabriel Signoret, au grand caricaturiste Forain et à son œuvre, Gignoux déplore que quelques-uns de ses « dessins immortels [n'aient été] évoqués comme certaines des légendes passaient dans les couplets[240] ».

---

[234] Jules Oudot et Abel [Tarride, dit] Branger, *La Revue du Moulin*, en deux actes et neuf tableaux, 1904, Programme et couplets (BNF Arts du spectacle, Collection Rondel, Ro18128). Le texte est inédit.

[235] « Théâtres de Paris – Première représentation de la *Revue du Châtelet*, en 3 actes et 26 tableaux, de MM. H. de Gorsse et G. Nanteuil », journal non identifié, 3 mars 1908 (BNF Arts du spectacle, collection Rondel, Ro 18201).

[236] Louis Schneider, « La soirée parisienne », journal non identifié, 2 mars 1908 (BNF, Arts du spectacle, collection Rondel, Ro 18201).

[237] Mlle Magnita y représente l'affiche « Quinquina Dubonnet » de Chéret, tandis que Juliette Garcia figure celle du *Courrier français*. *La Revue des demi-vierges*, un acte de Jean d'Arc et Deransart [Ambassadeurs, 7 août 1895] est publiée dans un numéro spécial illustré du *Courrier français* du 11 août 1895.

[238] On en trouve une illustration dans *Le Courrier français* du 16 décembre 1895 (cf. annexe iconographique, fig. 21). *Paris fin de sexe*, revue inédite, en deux actes, de Pierre Louis [Puyol, dit] Flers, fut représentée pour la première fois à la Scala le 6 décembre 1895.

[239] Auguste Vitu, « Variétés. *Rataplan*, revue en trois actes et en dix tableaux par MM. Leterrier, Vanloo et Arnold Mortier », *Les Mille et Une Nuits du théâtre*, 8e série, Paris, Ollendorff, 1891, p. 258 [article publié dans *Le Figaro* du 8 décembre 1880].

[240] Régis Gignoux, « Théâtre du Vaudeville. *La Revue du Vaudeville*, 2 actes et 17 tableaux de M. Rip », art. cit., 17 avril 1923.

Des attributs aux portraits-charges

La place accordée à la citation caricaturale dans la revue n'est qu'un aspect parmi d'autres d'une esthétique visuelle qui se rapproche de celle du dessin satirique, avec toute sa variété et toutes ses évolutions, de Cham à Gavarni et de Guillaume à Willette, et dont les inspirateurs appartiennent souvent au monde de l'illustration. À partir du Second Empire, les dessinateurs réguliers des costumes de revues, qui travaillent aussi pour l'opérette, sont bien souvent des caricaturistes de presse célèbres. Henri Buguet cite, en 1886, Grévin, « le maître du genre », dessinateur au *Journal amusant*, Draner, *alias* Jules Renard, caricaturiste qui dessina les costumes de plusieurs opérettes d'Offenbach, les dessinateurs de croquis de mœurs et d'élégances Stop et Mars, Henriot, collaborateur régulier du *Charivari* qu'il finit par diriger[241] ; un peu plus tard, Willette dessine pour les Ambassadeurs[242]… Cette circulation des procédés et des talents trouve sa justification dans le principe même de la personnification des actualités, qui rapproche profondément la revue de l'art caricatural. À côté des types contemporains, qui par leur caractérisation comme leur apparence physique renvoient souvent à la caricature de mœurs, la revue fait intervenir toute une série de personnages allégoriques qui relèvent, dans leur étrangeté et leur naïveté même, d'une sorte de fantastique d'actualité constituant, selon une profonde observation de Théophile Gautier, « une espèce de merveilleux réel et moderne tel que notre époque sceptique peut l'accepter[243] ». Alcide Dusolier raille, dans la *Revue fantaisiste*, cette sorte d'épopée de l'ère des Expositions industrielles et de la reproduction des images :

> Il existe, à l'usage spécial des revues, une mythologie qui me plonge dans l'étonnement : on y voit la déesse *Pavillon d'Armenonville*, la nymphe *Caoutchouc imperméable*, la dyade *Bois-de-Chauffage*, tout un Olympe constellé de réclames, et dont M. Clairville est le principal Homère[244].

De fait, on pourrait facilement créer un inventaire proto-surréaliste en déroulant les tables des personnages de ces spectacles où tout événement, type, notion, invention, phénomène, pays, monument, journal, roman ou pièce a droit à la personnification et à la prosopopée avec ou sans musique, où Réjane chante « Je suis l'Oseille / Verte compagne de l'œuf dur[245] », où Yvonne Printemps est l'Opérette française, Ève Lavallière la Tomate, la Poule et Napoléon Ier, Albert Brasseur gardienne de chalet de nécessité, facteur portant des « ours » à l'Odéon ou grue hydraulique[246], où Hyacinthe

[241] Henri Buguet, *Au Général Boulanger. Revues et revuïstes*, *op. cit.*, p. 12.
[242] Par exemple pour *La Revue des demi-vierges*, de Jean d'Arc et Deransart (*op. cit.*).
[243] Théophile Gautier, « Feuilleton de la Presse. Théâtres. *La Foire aux idées* », *La Presse*, 22 janvier 1849.
[244] Alcide Dusolier, « Revue dramatique », *Revue fantaisiste*, 1er mars 1861, p. 249.
[245] Paul Léautaud, *Le Théâtre de Maurice Boissard*, *op. cit.*, t. 1, p. 188 ; il s'agit de *La Revue sans gène*, de Rip et Bousquet (inédit), créée au théâtre Réjane le 16 décembre 1911.
[246] Yvonne Printemps : dans *1915* de Rip (*op. cit.*) ; Ève Lavallière : dans *Paris aux Variétés* de Paul Gavault (Variétés, 22 nov. 1903, inédit) ; Brasseur : dans *Paris port de mer* (Hector Monréal et Henri Blondeau, Paris, Tresse et Stock, 1891 ; Variétés, 6 mars 1891) et *Paris-Attractions* (spectacle cité, inédit).

représente l'Annonce et Prosper le Puff, Alice Ozy l'Avenir et Jenny Colon la Concurrence[247]. Voici, au Gymnase, joué par Numa, M. Moteur, dans *Industriels et industrieux*, revue de l'Exposition de 1839 ; lui répond au Moulin-Rouge, en 1904, un féminin « chœur des pièces d'automobiles » comprenant la Bougie d'Allumage, le Phare, le Carburateur et le Cylindre[248]. Le rayon des inventions et produits est bien fourni : au hasard, Colle-forte, le Briquet à pierre, le Chemin de fer, le Cure-dent, l'Huître armoricaine, le Sucre indigène et son cousin le Sucre colonial[249]… tout cela emmené par le Progrès qui peut s'avérer une bonne commère[250]. Abstractions en tout genre, la Guerre et la Paix, la Censure et la Liberté, le Commerce, l'Industrie et l'Agriculture, le Scrupule et le Petit mot pour rire[251]. Arts et spectacles de tout poil, le Cirque américain, le Cubisme, la Femme-Canon, le Panorama des Champs-Élysées, l'Opéra et la Comédie-Française[252], sans compter les rues et monuments de Paris, les traités de paix et les événements diplomatiques, les personnages des pièces en vogue, et une bonne partie des journaux et revues de France…

Or la caractérisation physique de ces personnages relève souvent du procédé de l'attribut métonymique ou métaphorique qui a cours dans la caricature. Le Bazar Frascati, qui apparaît sur la scène du Châtelet en 1865 dans *La Lanterne magique* de Clairville, Monnier et Blum, porte un costume composite, fait, en guise de jupes, d'« un aquarium avec ses poissons » – aquarium au-dessous duquel pendent « mille bibelots divers » –, en guise de couvre-chef, d'« un rocher avec cascades », et complété par

[247] Hyacinthe et Prosper : [Pierre-Frédéric-Adolphe] Carmouche, [Charles Voirin, dit] Varin et [Louis Huart, dit] Huard, *Le Puff*, revue en 3 tableaux, ornée de *Ruy-Blag*, parodie en prose rimée de *Ruy Blas*, Paris, Marchand, 1838 [Variétés, 31 décembre 1838] ; Alice Ozy : [Adolphe d'Ennery, dit] Dennery et [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *V'là c'qui vient d' paraître*, bulletin de la grande année 1845, revue-vaudeville, Paris, Beck, 1846 [Vaudeville, 30 décembre 1845] ; Jenny Colon : Charles Dupeuty, [Alfred Potier] de Courcy et Maurice Alhoy, *Le Magasin pittoresque*, *op. cit.*

[248] [Armand Chapeau, dit] Desvergers, Dubourg, et [P.-A. Chapelle, dit] Laurencin, *Industriels et industrieux*, revue de l'Exposition de 1839 en 3 tableaux, Paris, Barba, Bezou, 1839 [Gymnase dramatique, 1er juin 1839]. Jules Oudot et [Abel Tarride, dit] A. Branger, *La Revue du Moulin*, spectacle cité.

[249] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et [Georges Degas, dit] Armand Liorat, *De bric et de broc*, revue en 4 actes, 10 tableaux, dont un prologue, Paris, Lévy, 1876 [Athénée-Comique, 4 février 1876] ; Étienne Arago et Maurice Alhoy, *Les Chemins de fer*, vaudeville-revue [Vaudeville, 31 décembre 1832] ; Hippolyte et Théodore Cogniard et Théodore Muret, *Les Bamboches de l'année*, revue mêlée de couplets, Paris, impr. de Vve Dondey-Dupré, s.d. [1840] [Palais-Royal, 29 décembre 1839] ; Amédée de Jallais, *Le Royaume de la bêtise*, fantaisie en 3 actes et 8 tableaux, [Paris], Michel-Lévy frères, s.d. [1867] [Déjazet, 9 février 1867].

[250] Cf. [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, Albert Monnier et Ernest Blum, *La Lanterne magique*, grande revue de l'année, en 4 actes et 20 tableaux, Paris, Librairie internationale, 1865 [Châtelet, 8 décembre 1865].

[251] Adolphe Guénée et Charles Potier, *Voilà ce qui vient de paraître*, revue de l'année 1854, en 3 actes et 16 tableaux, Paris, impr. de Vve Dondey-Dupré [Délassements, 29 déc. 1854] ; [Michel-Nicolas Balisson] De Rougemont, [Nicolas] Brazier et [Charles] de Courcy, *Les Variétés de 1830*, revue de l'année, Paris, Riga, 1831 [Variétés, 31 décembre 1830] ; Amédée de Jallais, *Le Royaume de la bêtise*, *op. cit.* ; Théodore Cogniard et [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *Le Royaume du calembour*, revue […] en 3 actes et 10 tableaux, Paris, Librairie théâtrale, 1855 [Variétés, 8 décembre 1855].

[252] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et [Georges Degas, dit] Armand Liorat, *De bric et de broc*, *op. cit.* ; [Georges Thenon, dit] Rip, *1915*, *op. cit.* ; Arnold Mortier, Eugène Leterrier et Albert Vanloo, *Rataplan* [Variétés, 7 décembre 1880, inédit].

« une trompette ayant pour bannière le *Petit Journal*[253] ». En 1830, Le Crédit et le Commerce de *La Caricature*, *ou Les Croquis à la mode*, l'un « avec des assignations qui sortent de ses poches », l'autre « avec un crêpe au bras », ont, comme tant d'allégories satiriques de l'époque « leurs noms sont écrits sur leurs bonnets[254] » ; le même procédé s'applique, mais sur la robe, au personnage du Boulevard des Italiens que joue Mme de Savenay dans une revue photographiée par l'atelier Nadar en 1886[255]. Le même atelier a immortalisé le costume crénelé de Mlle Debriege dans le rôle de la Nouvelle Bastille de *Paris-Bouvevard*, revue de Monréal et Blondeau donnée en 1888 aux Nouveautés[256], et celui qu'elle porte en Locomotive, avec roues, cheminées et panache de fumée, dans *Paris-Cancans*[257], costume que l'on retrouve, quelques années plus tard, sur la scène de la Scala, porté par la Voiture à vapeur, à côté de l'Ambulance urbaine et de la Voiture électrique[258]. Cette dernière arbore une ampoule sur la tête, le couvre-chef s'avérant un emplacement stratégique pour les attributs distinctifs, ainsi que le démontrait, en 1860, le costume complexe de mademoiselle Alphonsine, dans le rôle de la Carte Géographique de *Sans queue ni tête*, aux Variétés[259]. Avec plus de subtilité dans le symbole, ou plus d'élégance dans la finition, liées à l'évolution du goût en matière de dessin de presse, certains costumes de *La Revue du centenaire* des Variétés, en 1907, jouent encore sur l'attribut conventionnel : on y trouve une Foire au pain d'épices en Alsacienne à gros cœur, une Présidente du Tribunal des femmes avec un chapeau-balance, une Ville de Paris crénelée, un Amour & Cie en Cupidon ailé pour confiseurs, et, sans doute issues d'une scène sur la presse, les exactes allégories du *Figaro* et du *Gaulois*[260].

Mais l'esthétique caricaturale de la revue ne s'arrête évidemment pas à ce principe attributif ; elle s'étend aussi, selon la latitude que lui laisse la censure, au portrait-charge. Si, en dehors de l'épisode de la Seconde République, les personnalités lui sont longtemps interdites, la compulsion de la revue vers la charge n'en est pas moins vive[261]

---

[253] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, Albert Monnier et Ernest Blum, *La Lanterne magique*, *op. cit*., p. 5. Le Bazar Frascati appartenait, comme *Le Petit Journal*, au riche banquier Moïse Millaud.

[254] [Jules-Joseph-Gabriel de Lurieu, dit] Gabriel, [F. de Villeneuve, dit] Devilleneuve et [Charles de Livry, dit] Charles, *op. cit.*, p. 12.

[255] Cf. annexe iconographique, fig. 22.

[256] Hector Monréal et Henri Blondeau, *Paris-Boulevard*, revue en 3 actes, 8 tableaux, Paris, Tresse et Stock, 1889 [Nouveauté, 1er décembre 1888]. Cf. annexe iconographique, fig. 23.

[257] Cf. annexe iconographique, fig. 24.

[258] Dans *Paris-Scandale*, revue inédite, en deux actes de Maurice Millot [Scala le 3 décembre 1894]. Cf. annexe iconographique, fig. 25.

[259] Cf. annexe iconographique, fig. 26.

[260] Cf. « La Revue des Variétés », *Le Théâtre*, n° 201, 1er mai 1907 (annexe iconographique, fig. 27 et 28).

[261] On en trouve un témoignage dans une revue non destinée à la scène de Lemercier de Neuville, *Les Tourniquets,* publiée dans le *Figaro* et non représentée malgré les apparences. Villemessant – le directeur du *Figaro* – avait demandé à l'auteur « des noms propres » (Louis Lemercier de Neuville, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, *op. cit.*, p. 115). De fait, l'on voit défiler About, Sarcey, Monselet, Mürger, Janin, Ponson du Terrail, Baudelaire, Dumas, Gautier ou Saint-Victor (Louis Lemercier de Neuville, *Les Tourniquets*, revue de l'année 1861, en 3 actes et 12 tableaux [...] représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du *Figaro*, le 15 décembre 1861, Paris, Poulet-Malassis, 1862).

et investit la traditionnelle séquence de parodie des spectacles marquants de l'année. Moment canonique de la revue qui en constitue probablement le noyau primitif[262], l'évocation des fours ou des succès de l'année, couramment appelée *acte* ou *tableau des théâtres*, évolue de plus en plus de la parodie textuelle vers l'imitation satirique des acteurs. Déjà en 1846, Neuville, dans *La Planète à Paris*, s'attire les compliments de Gautier pour ses « imitations étonnantes » de Numa, Ravel, Alcide Tousez ou Bouffé : ce sont non seulement « la voix, l'intonation et le geste », mais c'est encore « le masque[263]». Trente ans plus tard, le compère de la revue de Monselet, au début de l'acte des théâtres, s'attendant à voir « les principaux artistes des théâtres de la capitale », on lui précise qu'il ne s'agit que de « leurs sosies » mais que « l'illusion est quelquefois complète[264] ». L'acte des théâtres devient ainsi l'acte des imitations[265]. Il peut d'agir d'une imitation purement vocale – c'est le cas en général quand elle est effectuée par une actrice – mais aussi d'une imitation physique, costume et grimage biographique compris, à l'instar de la fameuse parodie de Mounet-Sully dans *Hamlet* par Fernand-Élie Depas dans une revue des Variétés de 1892[266]. Les deux options peuvent d'ailleurs alterner, comme dans la dernière scène de la revue de 1855 du Palais-Royal, consacrée au numéro de Brasseur dans un rôle de prestidigitateur spécialiste de l'« escamotage » des « voix humaines, et [des] artistes dramatiques en particulier[267] ». Brasseur disparaît régulièrement derrière une table et reparaît grimé en Bouffé ou en Ravel, tout en enchaînant, derrière ces masques successifs, les imitations des acteurs comiques de la capitale, Ferville, Lafont, Delannoy, Numa ou Levassor… Apparue avec Neuville, perfectionnée par Alexandre Michel et Brasseur[268], l'imitation suscite de véritables spécialistes comme les Frères Lionnet – qui les insèrent dans les soirées à bénéfice ou dans les revues, mais en font aussi des spectacles autonomes qu'ils donnent dans le monde[269] – puis Fusier, plus tard Prince ou Vilbert.

---

[262] La première « revue » ainsi intitulée est *La Revue des Théâtres*, de Dominique fils [Pierre-François Biancolelli], Lélio fils [Antoine-François Riccoboni], et Jean-Antoine Romagnesi, jouée en mars 1728 à par le Théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne (Paris, Briasson, 1731). La présence de la séquence consacrée aux théâtres nous semble un critère de définition de la revue au sens strict.

[263] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique* […], *op. cit.*, t. IV, 1859, p. 383 (15 décembre 1846).

[264] Charles Monselet, *op. cit.*, p. 96.

[265] « Toutes les revues de fin d'année ont aujourd'hui un acte consacré aux imitations ; c'est obligatoire », affirme ainsi Monselet (Charles Monselet, « Théâtres. […] », *Le Monde illustré*, 30 mai 1874, p. 342).

[266] *Premier-Paris*, d'Albert Millaud et Charles Clairville (spectacle cité, inédit). Cf. en annexe iconographique (fig. 29 et 30) les photographies du modèle et de l'imitation. Élève de Got, Depas fit ses premières armes au Théâtre-Libre, joua à l'Odéon et sur les principales scènes avant d'ouvrir un cours connu du Tout-Paris et d'entamer une carrière dans les salons. Son imitation de Mounet-Sully resta dans les mémoires.

[267] Alfred Delacour et Lambert Thiboust, *Avait pris femme le Sire de Framboisy !*, revue de l'année 1855 en trois actes, mêlée de couplets, Paris, Michel Lévy frères, 1856 [Palais-Royal, 11 décembre 1855], acte III, sc. 9, p. 22.

[268] Charles Monselet esquisse un historique de l'imitation dans sa chronique théâtrale du *Monde illustré* du 30 mai 1874 (art. cit.).

[269] Cf. Hippolyte et Anatole Lionnet, *Souvenirs et anecdotes*, Paris, Ollendorff, 1888. Un exemple de programme est donné p. 139.

Avec la chute de l'Empire et l'assouplissement progressif de la censure, les imitations s'élargissent à nouveau à la représentation des personnes vivantes, qui va connaître un succès croissant et s'imposer comme un des ingrédients nécessaires de la revue. Avant d'en arriver aux particuliers, les personnalités commencent par concerner les célébrités de la presse, en particulier de la presse dramatique. L'acte des théâtres (qui représente tout le deuxième acte) de *La Revue sans titre* de Monselet, en 1876, intègre ainsi une personnification de Sarcey dans le rôle du « célèbre docteur César » dont le « cabinet de consultations dramatiques ouvert tous les jours de trois à cinq heures[270] » constitue le cadre de l'apparition des imitations. Le critique du *Temps* devient bientôt une figure inévitable, et, à la Cigale, en 1893, Francisque se voit attribuer le rôle de compère[271] ! Bientôt, on ne compte plus les figures du monde littéraire, théâtral et journalistique dans les revues, où l'on voit les Mendès comme plus tard les Nozière, les Antoine comme les Claretie, les Zola comme les Péladan ou, ensuite, les d'Annunzio, les Arthur Meyer comme les Drumont[272]. Ils sont rejoints dans les années 1890 et surtout 1900 par les célébrités politiques, les Jaurès, les Delcassé ou les Clemenceau, voire les Sadi-Carnot ou les Fallières[273]… Les revues de café-concert (aux Ambassadeurs, à l'Alcazar, à l'Eldorado), les revues à grand spectacle, celles du Châtelet, des Folies-Bergère, celles du Moulin-Rouge, qui transposent, dans les années 1900, le music-hall anglo-saxon, comportent un inévitable cortège de binettes contemporaines, que plus rien ne retient à partir de 1906 avec la disparition de la censure. La distinction entre personnalités et parodies théâtrales s'estompe au profit du défilé des « personnages qui, pour une cause ou pour une autre, se sont signalés à l'attention du public[274] ». Ainsi *La Revue du Châtelet*, en 1908, comporte-t-elle deux tableaux de célébrités où spectacle et politique se mêlent : dans le tableau des « têtes de Turc », on voit passer Sarah Bernhardt, Le Bargy, Arthur Meyer, Rochefort, Jaurès, Rostand, Brisson ; dans celui du « Tribunal dramatique », Claretie, Yvette Guilbert, De Max ; dans un troisième tableau, celui du « Louvre », figure Dujardin-Beaumetz, sous-

[270] Charles Monselet, *op. cit.*, p. 92.

[271] Dans une revue d' Armand Nunès (dit Numès) et Léon Nunès intitulée comme il se doit *Pour tuer le Temps*, créée le 26 juillet (« Programme et couplets », BNF Arts du spectacle, collection Rondel, Ro 17941).

[272] Mendès apparaît par exemple dans *Paris sur scène* de Monréal et Blondeau [Athénée comique, 2 janv. 1897 ; Paris, Stock, 1897] ; Nozière (alias Fernand Weyl), critique et auteur de la génération suivante, est chansonné, au même titre que d'Annunzio, dans *La Revue des X...* en 1911 aux Bouffes-Parisiens, au grand amusement de Paul Léautaud (*Le Théâtre de Maurice Boissard*, *op. cit.*, t. 1, p. 173-174). Antoine figure, entre autres, dans *Premier-Paris* de Millaud et Charles Clairville (spectacle cité) ; cf. André Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, *op. cit.*, p. 269). Zola est omniprésent dans les années 1890 : ainsi, à côté de Drumont, dans *Tout Paris en revue*, de Monréal et Blondeau, (Folies-Dramatiques, 9 novembre 1894 ; Paris, Tresse et Stock, 1895). Les mêmes ont inclus dans leurs *Variétés de l'année* (Variétés, 14 janvier 1892 ; Paris, Tresse et Stock, 1892) le symboliste « Séraphin Colladan » !

[273] Le Président de la République Sadi-Carnot est le compère de la Revue de 1889 du Cercle Pigalle, qui met en scène toutes les célébrités politiques ([Jean-Edmond de Saint-Geniès, dit] Richard O'Monroy, *La Soirée parisienne*, *op. cit.*, p. 95). Fallières, à peine élu à la fonction suprême, est de *La Revue du Moulin* de Lucien Boyer, Rip et Wilned, (Moulin-Rouge, novembre 1906 ; couplets dans *La Vie théâtrale artistique et mondaine*, 12 nov. 1906) ; de même Jaurès. Sur Delcassé et Clemenceau, cf. *infra*.

[274] Henri Duvernois, « La revue des revues », art. cit., p. 570.

secrétaire d'État aux Beaux-arts[275]. La Belle-Époque voit ainsi s'affirmer de plus en plus ce goût des personnalités que déplore Léon Blum, remarquant en 1909 que, si elle « ne s'étendait autrefois qu'au monde du théâtre et de la politique », la « liberté de la revue […] menace aujourd'hui tout citoyen ou toute citoyenne dont le nom, les œuvres, voire la vie privée, peuvent donner matière soit à plaisanterie, soit à équivoque[276] ». Cette tendance se perpétue après-guerre, malgré la spécialisation qui achève de toucher le genre[277] : la revue satirique continue de prospérer sur la représentation des figures du jour, pas toujours confiée à des spécialistes de l'imitation comme Delphin ou Gabriel Signoret. En témoigne, en 1922, l'immense succès recueilli par Firmin Gémier, tout juste nommé directeur de l'Odéon, dans une revue de Clément Vautel et Max Eddy où il interprète le célèbre avocat De Moro-Gaffieri et surtout Aristide Briand essayant l'argot comme nouvelle langue diplomatique à la Conférence de Washington[278].

Or ces imitations, qui recourent de plus en plus au grimage biographique, participent elles aussi d'une esthétique caricaturale. C'est même là, aux yeux des observateurs étrangers, que réside la spécificité un peu scandaleuse de la revue française. Frankfort Sommerville, auteur de *The Spirit of Paris*, sorte de guide du Paris de la Belle-Époque, en avertit ses lecteurs :

> La liberté accordée à la scène française de s'en prendre aux célébrités ou aux personnalités publiques trouve sa principale expression dans les *revues*, où elle a atteint un degré d'impudence presque sans borne. Le Président et les Ministres y sont nommément caricaturés dans les accoutrements les plus ridicules, à côté d'actrices ou de *demi-mondaines* célèbres. Des imitations grotesques de femmes du monde, d'hommes de lettres, d'hommes politiques et de femmes de toutes catégories, y jouent les tours les plus ridicules, plus ou moins en rapport avec les événements du jour […] [279].

Comme l'indique bien Sommerville, qui n'emploie pas au hasard le terme de « caricature », la corrélation entre les imitations de personnalités et le portrait-charge est

[275] Henry de Gorsse et Georges Nanteuil, *La Revue du Châtelet*, en 26 tableaux, « Programme et couplets », 1908 [Châtelet, 2 mars 1908] (BNF, Arts du spectacle, coll. Rondel, Ro 18201).
[276] Léon Blum, *Au théâtre*, op. *cit.*, deuxième série, p. 331.
[277] À l'exception notable de Rip, qui maintient tant que faire se peut la tradition de la revue de théâtre, la revue est cantonnée dans le cabaret ou le music-hall ; à côté du spectacle de chansonniers, qui se concentre sur l'aspect satirique, la revue de music-hall, celle du Moulin-Rouge ou des Folies-Bergère, évolue de plus vers le vedettariat, le grand spectacle et les tableaux féminins, c'est-à-dire vers le format qu'elle possède actuellement.
[278] Il s'agissait de la revue *Batignolles-Cigale-Odéon* représentée pendant deux mois à la Cigale à partir du 14 janvier 1922. Gémier y co-signait la mise en scène avec l'administrateur de la salle, assisté par Gaston Baty (cf. Paul Blanchard, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, « TNP – Le Théâtre et les Jours », 1954, p. 197-200). Cf. annexe iconographique, fig. 31.
[279] « The liberty allowed to the French stage in « taking off » well-known people or public notabilities finds its chief outlet in the revues, and has reached a limit of almost boundless impudence. The President and the Ministers are caricatured by name in the most ridiculous disguises, side by side with well-known actresses or demi-mondaines. Grotesque imitations of ladies distinguished in society circles, of men of letters, and public men and women of all descriptions, are made to play the most ludicrous pranks, more or less apropos of the events of the day […]. » Frankfort Sommerville, *The Spirit of Paris*, with twenty full page illustrations in colour by Gustave Fraipont, London, A. and C. Black, 1913, p. 58.

tout aussi présente dans les revues de la Belle-Époque que dans les vaudevilles aristophanesques de 1848-1849. Du grimage biographique, l'imitation retient surtout le principe caricatural de la citation d'attributs : après les légendaires lunettes de Proudhon ou le front de Hugo, ce seront, pour s'en tenir à une iconographie fin-de-siècle, la mèche et la moustache de Mayer dans *Le Prince d'Aurec* de Lavedan, imité par Brasseur[280], la barbe de Zola[281], le pince-nez de Delcassé, ministre des Affaires étrangères, dont Max Dearly fait l'inénarrable Diplomate de *Paris aux Variétés* en 1904[282], ou la moustache du non moins remarquable Clemenceau de Prince, dans la *Revue du centenaire* des Variétés[283]. Mais plus largement, c'est le statut même des personnalités qui relève de la caricature en action. Charles Monselet se réjouit ainsi de se voir représenté en *Monsieur de Cupidon* par l'acteur Gabel, dans une revue des Délassements-Comiques de 1874, affirmant que « Carjat et Durandeau n'ont pas mieux réussi dans leurs charges[284] ». Une scène de *La Revue des demi-vierges* se charge elle-même d'une telle explicitation. Juste après avoir réclamé – et obtenu – des « affiches vivantes », le compère rêve de « les voir remuer ». La commère lui propose donc « des tableaux vivants animés[285] ». Se succèdent alors deux vignettes : Henri Rochefort – revenu de son exil volontaire à Londres – en marquis, danse une valse avec Marianne, puis Édouard Drumont en croisé, portant un écu aux armes de son journal *La Libre Parole*, s'apprête à occire un veau d'or. Les commentaires du compère et de la commère constituent les légendes de ces charges d'actualité[286].

Le statut caricatural des personnalités et des imitations trouve une réalisation encore plus radicale, sous la forme d'une véritable citation. Une des premières manifestations de cette pratique se situe probablement en 1864, lorsque Clairville et Cogniard invitent les pupazzi de Lemercier de Neuville à prendre en charge le tableau des théâtres d'une revue d'été des Variétés, *La Liberté des théâtres*[287]. Dans un castelet de guignol défilent des marionnettes à l'effigie, entre autres, de Mélingue costumé en Benvenuto Cellini, de

---

[280] Cf. Auguste Germain, *Albert Brasseur*, *op. cit.*, illustration p. 80.
[281] Cf. « Zola dans ses œuvres », tableau de *Ah ! la pau !... la pau... la pau...*, revue de Léon Gandillot et Hermil [Cluny, 11 novembre 1893], Photo Atelier Nadar, Archives photographiques du CMN, NA 237 01283 G.
[282] Cf. G. A. de Caillavet, « *Paris aux Variétés* par Paul Gavault », *Le Théâtre*, 1er février 1904 et le cliché « Le Diplomate. M. Max-Dearly » (photo Cantin & Berger).
[283] Cf. annexe iconographique, fig. 32.
[284] Charles Monselet, « Théâtres. […] Les petits théâtres et leurs revues », *Le Monde illustré*, 17 janvier 1874. Monsieur de Cupidon – c'est le titre d'un roman de Monselet – apparaît dans *Ça s' passe en famille*, revue inédite de Charles-Lucien Huard, dit L. d'Hura (27 novembre 1873). La personnification de l'auteur en Cupidon se trouve pour la première fois dans la célèbre caricature de Carjat parue dans *Le Boulevard* du 16 mars 1862. Monselet ajoute d'ailleurs que « ces velléités aristophanesques revêtent les formes les plus aimables ».
[285] Jean d'Arc et Deransart, *La Revue des demi-vierges*, *op. cit.*, sc. XV, *Le Courrier français*, 11 août 1895, p. 15.
[286] *Ibid.*, sc. XVI, p. 15-16 et les dessins de Willette.
[287] Théodore Cogniard et [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *La Liberté des théâtres*, salmigondis mêlé de chant, en trois actes et quartorze tableaux, Paris, E. Dentu, 1864 [Variétés, 10 août 1864]. Cf. Louis Lemercier de Neuville, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, *op. cit.*, p. 201-203.

Frédérick-Lemaître en comte de Saulles, de Beauvallet en tragédien et de Dumaine en Tartuffe. Tandis que le marionnettiste s'occupe des manipulations, les acteurs de la revue se chargent des imitations vocales en débitant les à-peu-près versifiés des auteurs. Ce paradigme de la marionnette-charge, transposition spectaculaire du portrait-charge, va progressivement s'acclimater dans la revue. À côté des marionnettes elles-mêmes, l'usage se répand, sous la Troisième République, de reproduire les charges à grosses têtes des célébrités, sous forme de masques en cartonnages disproportionnés par rapport aux corps des acteurs qui les portent ; bien souvent ces masques sont exécutés d'après des caricaturistes connus. Ainsi, dans *Paris en actions*, aux Nouveautés, en 1879, le tableau des « grosses têtes artistiques » fait-il défiler, portées par des enfants, les masques de Sarah Bernhardt, Judic, Céline Chaumont, Coquelin, Brasseur, Dumaine ou Hyacinthe, exécutés d'après les charges d'André Gill[288]. Dans *Une semaine à Paris*, de Monréal et Blondeau aux Variétés, en 1895, le défilé des célébrités du théâtre et de la presse sur le boulevard est constitué de « caricatures énormes[289] », des cartonnages de Tony-Martin représentant entre autres Meilhac, Halévy, Sardou, Lecocq, Sarcey, Duquesnel, ou Mendès[290]. Cartonnages encore, les « têtes de Turc » de la *Revue du Châtelet* évoquées plus haut[291], et, saisissants de schématisation caricaturale, les directeurs des théâtres parisiens rassemblés par Paul Gavault, Paul-Louis Flers et Eugène Héros dans la *Revue du centenaire* des Variétés[292].

La charge comme principe de jeu

Ainsi la caractérisation des personnages de revue, que ce soit du point de vue textuel ou du point de vue visuel, est-elle fortement marquée par le modèle de la caricature. Cette dimension caricaturale est parachevée, du point de vue de la performance, par le jeu des acteurs, qui relève, en toute logique, de la charge. La réputation d'un Albert Brasseur dans les revues, où, selon son biographe Auguste Germain, il fut l'auteur « d'inoubliables créations » – de la fameuse Grue de levage de *Paris-Attractions* à la Somnambule d'*Une Semaine à Paris* à la charge de la danseuse de cancan Grille d'Égout[293] –, tient précisément à son inventivité et à sa maîtrise du grotesque caricatural. Ce « sens de l'énormité dans le grotesque, de l'outrance folle dans la caricature » que possède au plus haut point l'acteur convient éminemment au jeu *chargé*, dans l'acception intermédiale du terme : « Nul n'excelle comme lui », précise Germain, « à dessiner une silhouette, à fixer un type[294] ». Le processus de création passe

[288] Émile Desbeaux, « Le Théâtre illustré. *Paris en actions* […] », art. cit. Cf. annexe iconographique, fig. 33.
[289] Henri Fouquier, « Les Théâtres. Variétés : *Une semaine à Paris*, revue en trois actes, de MM. Monréal et Blondeau », *Le Figaro*, 29 janvier 1896.
[290] Adrien Lévy, « Soirée théâtrale. *Une semaine à Paris* », *Le Gaulois*, 29 janvier 1896.
[291] Louis Schneider, art. cit.
[292] Cf. annexe iconographique, fig. 34.
[293] Cf. annexe iconographique, fig. 35.
[294] Auguste Germain, *Albert Brasseur*, *op. cit.*, p. 60.

d'ailleurs chez Brasseur par une phase graphique effective, l'acteur dessinant lui-même ses costumes et esquissant, « en quelques coups de plume, […] le fantoche qu'il prétend personnifier[295] ».

Le jeu du comédien de revue comporte donc une dimension corporelle particulièrement affirmée, qui consiste à pousser à l'extrême les limites de l'expressivité de façon à faire de son propre corps une caricature. Théophile Gautier propose, dans le feuilleton de décembre 1848 consacré à la revue de Clairville et Cordier, un rare témoignage de la prestation des comédiens du Palais-Royal, dont « l'excellente troupe » est justement, d'après lui, « la première qui soit au monde pour jouer ce genre de comique exagéré et fantasque » : la charge, écrit-il, « prend des proportions gigantesques, et s'évanouit en mille inventions pharamineuses, grogne, glapit, nazille, saute, gambade, rit, grimace, cligne des yeux et s'évertue de son mieux[296] ». En quoi consiste cette charge en mouvement ? Précisément dans la saturation des traits distinctifs du physique comique des acteurs :

> Chacun fait valoir sa difformité ou son défaut avec une abnégation rare : Sainville, sa bouche lippue, Alcide-Tousez son bredouillement, Grassot ses airs de vieux faune, Hyacinthe son nez, Ravel sa tête de macaque, Levassor sa maigreur de lézard.
> Tous ont cultivé amoureusement l'imperfection dont la nature, en bonne mère, a bien voulu les douer ; ce bienheureux défaut, loin d'en être attristés, ils l'ont poli, serti avec soin, taillé de facettes et fait pailleter sous le plus beau jour […][297].

Déformant à plaisir ceux de leurs traits qui les accusent spécifiquement, les grands comiques du Palais-Royal – les acteurs du moins, les actrices conservant toujours, au témoignage de Gautier, quelque charme – se livrent donc à un travail de charge dont ils constituent eux-mêmes le matériau premier. Faire de soi-même une caricature, tel semble être le *nec plus ultra* de l'art du comédien dans la revue.

Cette généralisation de la charge, conçue aussi bien comme objectif de traitement esthétique des cibles de la revue, que comme mode d'approche corporel du jeu, constitue le thème d'une revue de 1854 dont le titre est à lui-même un programme, *Les Binettes contemporaines*[298]. Fruit de l'association, au théâtre du Palais-Royal, de Commerson, l'auteur de la série de biographies du *Tintamarre* illustrées par Nadar[299], avec les inusables Clairville et Cordier, cette revue de l'année emprunte à la publication homonyme son dispositif d'encadrement, qui ne propose rien moins qu'une poétique du genre considéré comme un hymne à la charge. Le rôle du compère, dédoublé, est tenu

[295] *Ibid.*
[296] Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse*. Théâtres. Théâtre de la Montansier. *Les Lampions de la veille et Les Lanternes du lendemain*, par M. Clairville et Dumanoir », art. cit.
[297] Théophile Gautier, art. cit.
[298] *Op. cit.*
[299] Avant leur publication, à partir de la fin 1854, en petites brochures, les « Binettes » de Commerson et Nadar virent le jour dans l'hebdomadaire satirique le 15 janvier 1854.

par *Le Tintamarre*, affublé du costume de fou du XVe siècle qui constitue l'allégorie du périodique, et par son associé costumé à l'identique, Piffard, dessinateur au journal et « chargé d'illustrer les *Binettes contemporaines*[300] » ; on reconnaît là, travesti – censure oblige –, le tandem Nadar et Commerson. Quant au décor, il représente le bureau du *Tintamarre*, rempli de « caricatures à l'instar des *Binettes contemporaines* », dessinées en pied et nanties de nez immenses ou énormes[301]. La séquence d'instauration repose sur un transfert de la charge dessinée à la charge théâtrale. Piffard, tout à son travail, est interrompu par le *Tintamarre* que poursuit la vindicte des modèles des *Binettes contemporaines* furieux d'avoir été déformés. Les deux compères sont prêts à abandonner leur projet lorsque surgit de la corbeille à papier, en costume de folie, la Binette, fille de la caricature et du calembour[302], qui chante en guise de rondeau d'entrée son propre éloge, celui de la charge :

> Des grands hommes dont on raffole
> Tous les grands nez
> Sont charbonnés.
> De portraits tout Paris se couvre […][303].

Exhortant les deux fous à continuer, pour l'immortalité de la caricature, leur entreprise, le génie de la charge endosse son rôle de commère-guide et se charge d'emmener les caricaturistes à la rencontre de nouvelles binettes. La compétence de la charge s'élargit alors aux sujets et aux cibles habituels de la revue, inventions récentes, modes du jour, nouvelles diplomatiques et illustrations théâtrales : « Il faut », proclame la Binette, « que tous les hommes soient égaux devant la caricature, que la charge se généralise ; il faut l'étendre à la politique, à la science, à l'industrie[304] ».

Hymne paradoxal à la charge, à une époque où les personnalités sont strictement interdites, *Les Binettes contemporaines* ne se résignent aux caricatures générales qu'en transférant sur le corps du comédien les marques du portrait satirique qu'elles évitent de réaliser. Grâce à l'acteur qui l'interprète, Piffard, double implicite de Nadar, devient de manière détournée une réelle binette contemporaine. C'est en effet Hyacinthe, le comique doué d'un nez « colossal », « caricature vivante et animée » prodigue en « effets de physionomie » et dont le « bagage artistique[305] », selon les mauvaises

---

[300] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, et [Jean-Louis Auguste] Commerson, *Les Binettes contemporaines*, *op. cit.*, p. 2.
[301] *Ibid. Le Tintamarre* du 24 décembre 1854 reproduit (p. 13) ce qu'il présente comme le « décor du premier acte de la Revue de l'année *Les Binettes contemporaines* » : on y voit effectivement des personnages à grosses têtes.
[302] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, et [Jean-Louis Auguste] Commerson, *op. cit.*, p. 3.
[303] *Ibid.*
[304] *Ibid.*, p. 4.
[305] « Hyacinthe (à la ville) », *Le Bouffon*, date et pagination non identifiées (recueil factice consacré à Hyacinthe, BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, Rt 8200, p. 12).

langues, tient à son appendice, qui tient le rôle. On le découvre, à la fois caricaturiste et caricature, en train de travailler au nez d'un portrait-charge :

> Moi, Piffard, dessinateur au journal *le Tintamarre*, je me venge sur tous les grands hommes des lardons qui ont assailli mon nez ; car l'a-t-on assez assailli, mon Dieu !… On l'a fourré dans les almanachs, dans les gazettes, dans les revues de fin d'année […]. Et je ne me vengerais pas, quand je tiens le crayon de la caricature, quand je suis chargé d'illustrer les *Binettes contemporaines*[306]…

C'est donc le nez de Hyacinthe, multiplié et grossi, qui envahit le décor des *Binettes contemporaines*, et transpose à la scène les charges des brochures illustrées. Hyacinthe-Nadar, nez et croqueur de nez, image d'album et figure de spectacle, offre une image en raccourci de l'acteur de revue, sujet et en même temps objet de l'acte caricatural.

2. De la ressemblance à la métalepse : le métathéâtre aristophanesque

L'importance de la charge dans la revue entraîne, sur le plan esthétique, des conséquences contradictoires. En tant que ressemblance déformée, la charge participe en effet à la fois du réalisme et de la théâtralité assumée, poussant à ses limites les contradictions du mimétisme en vigueur sur la scène contemporaine. Par le vérisme pictural de ses décors – représentant le plus souvent des panoramas parisiens –, par la place de plus en plus grande accordée aux imitations, par son mode référentiel, le spectacle revuistique relève d'une sorte de mimétisme intégral. Mais celui-ci révèle en même temps sa propre facticité à travers la secondarité parodique qui règne dans les couplets et dans le système de la citation caricaturale. La revue présente alors le paradoxe d'un mimétisme absolu confronté à sa propre négation : le dispositif d'énonciation, les multiples ruptures d'illusions entretiennent un rapport de communication directe entre le spectacle et le public. Ce jeu perpétuel avec les frontières de la fiction produit, pour les contemporains, un plaisir spectaculaire spécifique que le paradigme aristophanesque sert à définir au mieux. Entre les actualités ou les personnalités caricaturales et les perturbations pseudo-parabasiques, la revue offre ainsi, parmi l'éventail des formes spectaculaires du Second Empire à la Belle-Époque, la meilleure analogie possible pour une vision concrète de la théâtralité de la comédie ancienne.

[306] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, [Éléonore de Vaulabelle, dit] Jules Cordier, et [Jean-Louis Auguste] Commerson, *op. cit.*, p. 2.

Le corps du sosie ou les paradoxes de l'imitation

« Suprême ressource des revues[307] », les imitations en cristallisent le premier paradoxe mimétique, celui du *sosie*. Le plaisir spectaculaire y repose sur un processus de reconnaissance qui, tout en célébrant le pouvoir de ressemblance de la scène, en implique aussi la facticité : ainsi apparaît quelque chose comme un frisson mimétique assimilé, dans le discours critique, à la catégorie aristophanesque. L'idéal de l'imitateur se définit d'abord, dans un premier temps, par la capacité à faire naître une illusion de ressemblance parfaite. La force incomparable d'un Fusier consiste ainsi, selon un de ses admirateurs, dans sa capacité à « s'assimiler admirablement aux divers types qu'il représente », c'est-à-dire à faire « revoir en chair, en os et en organe le comédien connu [qu'il prend] sur le vif, le servant absolument pareil au modèle lui-même[308] ». Le mouvement suivant, auquel le discours critique sacrifie volontiers, consiste alors à évaluer cette similitude en convoquant, en face de l'imitateur grimé ou masqué, son modèle. Dans la configuration idéale – les premières sont propices à ce genre de hasards, que manquent rarement de noter les chroniqueurs[309] –, ce modèle se trouve dans la salle, ce qui permet de rejouer la scène originelle d'Élien, dans laquelle Socrate fait face à son double scénique des *Nuées*[310]. Ainsi Théodore de Banville raconte-t-il la parodie, lors de la première de *La Revue des deux mondes* en 1875, des feuilletons parlés du critique La Pommeraye par le grand comique du Vaudeville : « Saint-Germain […] s'est lancé en plein Aristophane, et, debout sur la scène, en face de Henri de la Pommeraye, assis à l'orchestre, […] a représenté Henri de la Pommeraye faisant une conférence[311] ». Séquence doublement aristophanesque, d'abord par l'imitation, grimage compris, mais aussi par le spectacle supplémentaire du face-à-face avec le modèle. Cette confrontation permet en effet, en direct, l'évaluation du degré de ressemblance de l'acteur et du modèle : si Saint-Germain, selon Banville, « imite assez bien la moustache, le regard, les airs de tête et aussi la diction de notre confrère », sa conférence en revanche paraît « moins spirituelle[312] » au feuilletoniste du *National*. Mais même en l'absence du modèle, la scène de la confrontation se rejoue fréquemment dans le discours, pour louer la performance du comédien. Caractéristiques à cet égard sont les compliments de Louis Schneider à l'acteur-imitateur qui joue le ministre des Beaux-Arts dans *La Revue du Châtelet* de 1908 :

---

[307] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1881 par un monsieur de l'orchestre*, *op. cit.*, p. 413.
[308] Charles de Senneville, « Camées artistiques. Léon Fusier », *La Comédie parisienne illustrée*, octobre 1882.
[309] Cf. le compte rendu des imitations de *La Grande Revue* de Blum et Toché, aux Variétés, en 1881, où Edmond Stoullig spécifie la présence éventuelle du modèle : « Fusier, qui a renouvelé ses imitations un peu connues de Geoffroy, Lhéritier (Lhéritier était à l'orchestre), Hyacinthe et Lassouche (devant Lassouche lui-même) » (Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1881*, Paris, G. Charpentier, 1882, p. 279-280).
[310] Élien, *Varia Historia*, II, 13 (trad. Bon-Joseph Dacier, *op. cit.*, p. 51).
[311] Théodore de Banville, « Feuilleton du *National*. Théâtre […] », *Le National*, 30 mars 1875.
[312] *Ibid.*

> Si vous trouvez un Dujardin-Beaumetz plus ressemblant que Vilbert, je suis autorisé à vous dire que vous pouvez l'amener rue de Valois. Celui de la *Revue du Châtelet* est tellement ressemblant que celui de la rue de Valois a l'air d'être imité. Voyez-vous ce Dujardin-là arrivant au conseil des ministres ? le président du conseil lui-même se laisserait prendre[313].

On ne saurait plus clairement indiquer la nature du plaisir spectaculaire à l'œuvre dans l'imitation : un jeu de ressemblance si poussé qu'il autorise la substitution du sosie joué au personnage réel. Plaisir vertigineux : car tout le jeu de l'imitation réside dans la ressemblance, mais aussi dans l'écart qui permet toujours, malgré tout, de distinguer la réalité de la fiction. Théophile Gautier mettait déjà en cause la réversibilité de cette distinction dans son éloge des performances de Neuville, dont l'imitation de l'acteur Bouffé était d'après lui « si prodigieuse, que la différence ne serait pas appréciée, Bouffé lui-même étant présent » ; raffinant le cliché de la scène de confrontation, Gautier précisait qu'il « y aurait risque seulement que le modèle fût pris pour la copie », pour la raison paradoxale que « Bouffé ne se ressemble pas tant que cela[314] ». Le critique de *La Presse* met ainsi en évidence – sur un mode certes humoristique – une sorte de double jeu de la ressemblance, de scission primordiale selon laquelle le modèle imitable par l'acteur serait dès le début une abstraction de l'original. Jouant sur une image publique et pré-construite du modèle, l'opération mimétique de la quête de la ressemblance serait donc vouée à l'échec. Théodore de Banville tire d'un autre récit de confrontation, concernant l'acteur Grassot et ses fameux imitateurs les Frères Lionnet, une conclusion approchante. La scène se situe à une époque où la notoriété du comique du Palais-Royal entraînait « une mode universelle de singer sa voix, ses tics, ses gestes » et où « la vie se passait à *imiter* Grassot[315] » ; « comme toujours », ajoute Banville, « cette imitation était devenue un poncif assez grossier et initial », bien loin des nuances et du « fabuleux esprit du modèle ». La confirmation de cet écart est donnée par ceux qui pourtant sont considérés comme les meilleurs Grassots possibles :

> Cependant les frères Lionnet avaient imaginé des Grassots assez amusants et qui, dans une certaine mesure, pouvaient faire illusion. Une actrice […] eut le caprice de réunir à souper le vrai et les faux Grassots, et elle voulut bien m'inviter à jouir de ce spectacle. Tout de suite, Anatole Lionnet demanda des olives en imitant Grassot, et à son tour Hippolyte Lionnet réclama le saucisson en imitant Grassot encore bien davantage. L'un disait : *Qu'on le remarque !* et l'autre répondait : *Gnouf ! gnouf ! gnouf !* et les deux frères étaient Grassot à qui mieux mieux.
> Chacun avait le sien, mais parfois ils se trompaient ; Anatole faisait alors le Grassot d'Hippolyte, et Hippolyte faisait le célèbre Grassot d'Anatole ; mais ils ne tardaient pas à s'apercevoir de leur méprise, et chacun rentrait en possession de son Grassot personnel. Au milieu de tout cela, le vrai Grassot mettait une perfide malice à ne pas du tout ressembler aux imitations qu'on faisait de lui, à ne jamais dire : *Gnouf ! gnouf ! gnouf !* et à garder le ton et la mesure d'un parfait gentleman. – « Ah ça, lui dis-je à la fin impatienté, il n'y a que donc vous ici qui ne savez pas faire Grassot ?

[313] Louis Schneider, art. cit. Vilbert, de son vrai nom Henri Rayne, était reconnu pour ses dons d'imitation et sa capacité à se faire des têtes.
[314] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique* […], *op. cit.*, t. IV, 1859, p. 383.
[315] Théodore de Banville, *Petites études. Mes souvenirs*, *op ; cit.*, p. 391.

> – Ah, répondit spirituellement le comédien, […] moi, c'est différent, je suis ici dans une maison amie, et je me repose[316] ».

Cet écart entre l'image publique et le comportement privé, que le véritable Grassot s'ingénie à faire apparaître, est en fait la démonstration par l'absurde de l'échec de toute imitation à attraper l'être derrière la ressemblance, en accord avec le principe, énoncé par Banville, selon lequel « si l'on pouvait imiter quelqu'un avec perfection, on serait en effet ce quelqu'un[317] ». Or cet écart, s'il peut se révéler décevant en contexte non théâtral, comme le révèle l'impatience du narrateur de l'anecdote, est constitutif du plaisir aristophanesque de la personnalité. Monselet, dans l'acte des théâtres de sa *Revue sans titre*, donne ainsi une subtile interprétation du statut du sosie théâtral, dont la ressemblance ne constitue en réalité qu'une quasi-similitude. Le « célèbre docteur César » chez qui est supposé prendre place le défilé, et que joue Dailly, aussi corpulent que le critique du *Temps*, renvoie par anagramme à son modèle, Sarcey. Ce jeu onomastique est le premier élément d'une réflexion sur la personnalité de revue. Le compère Beauduvet, arrivant chez César, commence par mettre en évidence le plaisir de la reconnaissance qui préside à la caricature scénique ; « enchanté de pouvoir contempler ces traits illustres », il s'exclame : « C'est étonnant comme vous êtes ressemblant, monsieur[318]. » Inepte dans un contexte purement fictif, où remarquer l'adéquation de l'image du personnage à lui-même n'aurait pas de sens, la réplique pointe le statut de double ou de caricature d'un personnage qui ne saurait, en quelque sorte, faire corps avec lui-même, et dont la caractérisation serait constituée par le renvoi à un modèle externe. La personnalité de revue est donc un *à peu près*, que la plaisanterie onomastique ne fait que signifier littéralement ; c'est ce que confirme un deuxième échange entre Beauduvet et César. Insulté par ce dernier, Beauduvet le remet à sa place :

> BEAUDUVET
>
> Dites-donc, monsieur le docteur César ou le monsieur le docteur Janin !
>
> CÉSAR
>
> Jalin…
>
> BEAUDUVET
>
> J'aimais mieux Janin[319]…

Plus que d'un simple jeu sur l'identification de la clé, c'est bien à un rappel du statut hybride du sosie théâtral, icône renvoyant à un modèle extérieur, auquel elle ne se substitue que partiellement, que se livrent ces répliques. Sur la scène de la revue, Sarcey, tout ressemblant qu'il est, ne peut être que César et Janin que Jalin – le

[316] *Ibid.*, p. 391-392.
[317] Théodore de Banville, *op. cit.*, p. 391.
[318] Charles Monselet, *La Revue sans titre*, *op. cit.*, acte II, sc. p. 95.
[319] *Ibid.*, acte II, sc. 9, p. 117.

protagoniste du *Demi-Monde*[320] –, même si finalement on lui préfère Janin. Ce jeu métaleptique, dans lequel la facticité du corps propre du sosie est dénoncée par sa capacité même à évoquer le modèle extra-théâtral, se complique encore quand la scission concerne l'acteur jouant son propre rôle. C'est tout l'enjeu d'un vaudeville en un acte de Siraudin créé à la Montansier en 1850 sous le titre révélateur de *Grassot embêté par Ravel* et qui eut un succès national et même européen[321]. Dans ce texte, que Banville qualifie précisément de « petite aristophanerie innocente et berquinesque[322] », Siraudin aurait – c'est encore Banville qui lui prête ses propos – « fait parler Grassot et Ravel comme ils ne parlent jamais », obtenant ce résultat que « Grassot [représente] lui-même un faux Grassot, et Ravel un Ravel peu conforme à la nature[323] ». La fable est simple : Grassot, fatigué du théâtre, a choisi de se retirer. Ravel vient l'« embêter » jusqu'à ce que l'acteur, pour trouver le calme, décide de réintégrer la troupe. Le texte repose donc sur l'opposition entre Grassot à la scène et Grassot à la ville, selon le principe métathéâtral d'un envers du décor. Cette opposition rencontre une complication de nature spatiale : l'espace dramatique – l'appartement de Grassot[324] – entre en contradiction avec l'espace scénique, qui est inclus dans le cadre du Palais-Royal, « maison » de Grassot pour les spectateurs ; pour un spectateur sensible à la dénégation théâtrale, il est donc d'emblée frappé de facticité. Un long monologue de Grassot, au début du vaudeville, pousse à l'extrême la contradiction entre identité théâtrale et identité privée :

GRASSOT, *seul*

> Ah ! je respire, je m'épanouis, je suis seul !… Depuis quelque temps, la soif de solitude que j'éprouve tient peut-être à un besoin d'isolement qui m'oblige à fuir toute espèce de société… Je ne suis plus acteur… hi ! hi ! hi !… (*Il rit.*) Je ne joue plus la comédie… hi ! hi ! hi !… Ça me rend tout guilleret. Je ne suis plus forcé de me mettre du rouge sur la figure… Je me fais voir tel que je suis… avec mon teint virginal, mes couleurs purpurines, à moi appartenant… Ah ! et puis autre avantage, je n'ai plus à débiter les coq-à-l'âne et les calembredaines de ces messieurs les auteurs… C'était du propre et du joli, ce qu'ils me faisaient dire. Il y a une chose que je regrette cependant… c'est le public… Le public, je l'avoue, je n'ai point à m'en plaindre… mais le théâtre !… Le théâtre, je l'ai lâché de beaucoup de crans, et dans des circonstances assez cocasses, ma foi. Je regrette de n'avoir personne à qui raconter cela ; mais, n'importe, je vais me faire ce récit à moi-même… Figure-

[320] Alexandre Dumas fils, *Le Demi-Monde*, comédie en 5 actes, en prose, Paris, Michel Lévy, 1855. Créée au Gymnase en 1855, la pièce venait d'être reprise aux Français en octobre 1874.
[321] Paul Siraudin, *Grassot embêté par Ravel*, vaudeville en un acte, Paris, Beck, 1850. Selon le témoignage de Banville (*Lettres chimériques*, *op. cit.*, p. 12), la pièce, que Meyerbeer aurait comparé à du Molière, fut largement reprise en province et à l'étranger, avec substitution des noms des protagonistes initiaux, remplacés par ceux des acteurs des nouvelles productions. La traduction anglaise fut publiée en 1853 (*Left the Stage, or, Grassot tormented by Ravel*. A personal experiment in one act, translated from M. Siraudin and adapted to the English stage, London, Thomas Hailes Lacy).
[322] Théodore de Banville, *op. cit.*, p. 12.
[323] *Ibid.*, p. 110.
[324] La didascalie initiale porte l'indication suivante : « La scène se passe à Paris, chez Grassot. » (Paul Siraudin, *Grassot embêté par Ravel*, cité d'après l'édition Paris, Michel Lévy frères, « Théâtre contemporain illustré », [1856], p. 1).

> toi, mon cher Grassot (quand je me parle à moi-même je me tutoie), figure-toi qu'un matin, je me rendais au théâtre pour répéter… Ah !… J'oubliais de te dire, mon bon Grassot (quand je me parle à moi-même je me donne les noms les plus doux), j'oubliais de te dire qu'au théâtre il y a un règlement… pour les acteurs[325]…

Censé célébrer la disparition de l'acteur, ce monologue multiplie au contraire les marques de théâtralité, par un jeu subtil de dénégation. L'isolement prétendu de Grassot appelle la mention d'un « public », d'abord présent comme spectateur implicite (de qui donc Grassot se ferait-il « voir » ?), puis comme destinataire manquant d'un récit d'exposition obligé ; le dialogisme inhérent à tout monologue est ici ouvertement exhibé, ce qui n'empêche pas, une fois que Grassot s'est désigné lui-même comme son propre interlocuteur, que n'interviennent des apartés, évidemment dirigés vers le public. Dernier stade de la dénégation, la critique des « auteurs » vient compléter la triade de l'énonciation théâtrale, en rappelant par antiphrase que Grassot acteur est en train de dire un texte. Ce texte affirme que Grassot n'est plus acteur et ne dit plus les phrases des auteurs. On a ici affaire, en termes d'analyse rhétorique, à une parfaite autophagie – semblable au fameux paradoxe du menteur –, selon laquelle la validité de l'énoncé est contredite par ses conditions d'énonciation. L'ambiguïté est donc sans fin : plus le Grassot fictionnel apparaît comme non-acteur, plus le Grassot performantiel, celui de la représentation, se révèle en fait comédien. Le personnage de Ravel, interprété par l'*alter ego* de Grassot, est lui aussi en décalage complet avec son « modèle » : présenté dans son être privé et prétendument hors scène, il s'avère en fait jouer le rôle d'un fou afin de contraindre son ami à reprendre sa place au théâtre, seul lieu d'existence effective des deux comédiens. Dans les deux cas est mise en évidence la non-coïncidence, paradoxale dans ce cas de comédiens jouant leur propre rôle, entre le corps fictif (celui du modèle) et le corps réel (celui de l'acteur).

Ainsi l'« aristophanerie » consiste-t-elle précisément dans le spectacle de cette ressemblance non coïncidente, dans lequel l'excès de mimétisme entraîne la dénégation et l'exhibition ludique des frontières de la fiction. L'*imitation* conduit alors paradoxalement à la rupture de l'illusion et à la sortie de l'univers fictionnel.

Les parabases de la revue

La revue multiplie en effet les transgressions des limites entre scène et salle, retrouvant, aux yeux des spectateurs cultivés, quelque chose de l'effacement des frontières de la fiction en jeu dans la comédie aristophanienne, et en particulier dans la parabase. Gautier, on s'en souvient, échafaudait la comparaison dès 1848. Théodore de Banville, qui regrette la coupure instaurée par le théâtre réaliste entre la scène et la salle, et donne souvent en exemple le chœur grec, et en particulier la parabase, comme figure

[325] *Ibid.*, p. 2.

de rassemblement par la communion poétique[326], accorde à la revue cette capacité de recréer un lien communautaire entre les acteurs et le public. « Les Revues », écrit-il en 1878, « prouvent d'une manière irréfutable que la vraie forme dramatique, celle qui convenait le mieux aux exigences de l'esprit et, pourquoi ne pas le dire ? du cœur humain, était celle où le poète et le Chœur parlaient à la foule. » Elles permettent ainsi d'atténuer l'« immense chagrin » qui saisit les comédiens et le public « depuis que la scission est faite décidément, qu'on a jeté entre les comédiens et le peuple un rideau de glace, et qu'Harpagon n'oserait plus interpeller son voleur dans la salle[327] ». Participation d'un public qui « dit son mot, collabore avec le poëte[328] », adresses directes, en particulier dans les couplets, franchissement de la limite entre scène et salle sont monnaie courante dans un genre dramatique qui s'avère le plus participatif d'une époque où l'illusionnisme semble régner en maître.

Si la scène de confrontation devient un topos de la recension critique de la revue, c'est sans doute parce qu'elle saisit le moment précis d'un basculement du rapport entre spectacle et public, le regard du spectateur glissant de la scène à la salle en passant du sosie à son modèle, du personnage à sa cible. Paul Blanchard, évoquant la remarquable imitation de Briand par Gémier, rapporte la quasi-hallucination du spectateur voyant « le vrai Briand regarder un faux Briand presque plus vrai que nature[329] ». Une telle déviation du spectacle, se retrouvant mis en abyme par le détournement du regard du public, devenant lui-même spectacle et spectateur à la fois, est fréquente dans les premières, où le Tout-Paris a l'occasion de se trouver confronté à son évocation scénique. Ainsi dans la *Revue du centenaire* des Variétés, lorsque Prince, grimé en Claretie, lance ses couplet satiriques sur les demi-échecs de la saison du Français, « tous les yeux des spectateurs » se braquent, rapporte Stoullig, sur l'administrateur de la Comédie-Française « au premier rang de balcon[330] ». Ce motif des yeux braqués sur la cible, substitut civilisé de la mise à mort satirique, se retrouve dans un récit d'Arnold Mortier, qui donne un remarquable exemple de détournement du spectacle. Dans l'acte des théâtres des *Boniments de l'année*, une revue de Busnach et Buranni offerte par Montrouge à l'Athénée-Comique en 1877, le chanteur Capoul et l'actrice Anna Judic vont faire les frais, de manière différente il est vrai, de la revue :

> D'abord Capoul, qui se trouvait là comme spectateur […] a vu subitement les lorgnettes se braquer sur lui, lorsque Bade s'est écriée :

---

[326] Ces vues sont exposées avec une netteté particulière dans la Préface des *Odes funambulesques* (Alençon, Poulet Malassis et de Broise, 1857).

[327] Théodore de Banville, « Feuilleton du *National*. Revue dramatique. […] Variétés : *La Revue des Variétés*, en trois actes et dix-sept tableaux, par MM. Ernest Blum et Raoul Toché. […] », *Le National*, 18 novembre 1878.

[328] Théodore de Banville. « Feuilleton du *National*. Revue dramatique. Variétés : *Les Bêtises d'hier*, revue en deux actes et cinq tableaux, de MM. Cogniard, Siraudin et Clairville », *Le National*, 20 décembre 1875.

[329] Paul Blanchard, *Firmin Gémier*, *op. cit.*, p. 199-200.

[330] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1907*, Paris, Ollendorff, 1908, p. 234.

> – Par exemple, une photographie que je voudrais bien faire, c'est celle de Capoul. Mais M. Capoul n'a jamais consenti à laisser faire son portrait.
>
> Le charmant ténor a bravement supporté l'assaut, en homme qui s'est déjà trouvé à pareille fête, et qui n'a pas manqué une seule Revue de cette année.
>
> – Si on lui demandait de nous chanter quelque chose ? a murmuré près de moi une grosse dame à l'air bon enfant.
>
> Puis, au moment où Mlle Bade venait de faire, en un couplet fort leste et fort lestement troussé, l'éloge de *la Chanteuse par amour* et de son adorable interprète, tous les regards se sont tournés vers la baignoire de Judic, et la salle a éclaté en applaudissements, non pour l'artiste en scène, mais pour s'associer aux louanges décernées à la diva des Variétés.
>
> Mme Judic a été tellement touchée par cette manifestation unanime, qu'elle est restée pendant plusieurs minutes toute pâle d'une émotion qui ne devait rien avoir de bien désagréable[331].

Les deux évocations des personnalités, l'une dans le registre satirique du blâme, l'autre dans le registre lyrique de l'éloge, donnent lieu à deux détournements du spectacle, qui n'a un instant plus lieu sur scène, mais dans la salle, comme le remarque Mortier, annonçant cette séquence comme une « scène dans la salle […] donnée par le public lui-même[332] ».

Ce type de participation du public, pas toujours réservé aux premières[333], est consubstantiel à un genre où l'interpénétration des univers de la scène et de la salle est de mise. Une des séquences quasi obligées de la revue, à partir du Second Empire, se situe ainsi dans le théâtre, au milieu des spectateurs. Répondant à l'appellation canonique de « scène dans la salle », cette séquence est si attendue qu'elle en arrive à être annoncée sur le rideau[334]. Elle représente à l'origine de faux événements parathéâtraux, comme la vente de journaux ou de programmes, – illustrée par Ravel[335] – , ou des incidents dans le public, souvent des scandales matrimoniaux avec quiproquos et reconnaissances[336]. S'y mêlent progressivement des éléments métathéâtraux tendant à faire de la scène dans la salle un moment de brouillage des frontières. Ainsi dans *Aristophane à Paris*, de Clairville, c'est le régisseur qui, interrompant le spectacle, apporte une carte postale urgente adressée à un spectateur qui se trouve dans la salle avec sa femme ; la carte est une protestation de sa maîtresse, dont la lecture entraîne des reconnaissances en cascade[337]. Dans *La Revue des deux mondes*, du même Clairville, Saint-Germain imite Ravel dans son numéro du marchand de programmes imitant les

---

[331] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1877 par un monsieur de l'orchestre*, *op. cit.*, p. 503-504.
[332] *Ibid.*, p. 503.
[333] Stoullig rapporte ainsi une scène ajoutée après la première à *La Revue des Variétés* de 1902, de Gavault et Vély, dans lequel le poulailler reprend en chœur les paroles de Claretie, joué, déjà, par Prince (*Les Annales du théâtre et de la musique, 1902*, Paris, Ollendorff, 1903, p. 217).
[334] C'est le cas en 1878, si l'on en croit Banville (art. cit., 18 novembre 1878) dans *La Revue des Variétés* d'Ernest Blum et Raoul Toché (*op. cit.*).
[335] En particulier dans *Avait pris femme le Sire de Framboisy !* (*op. cit.*, 1855), où le numéro occupe les deux entractes (p. 4-5 et 13-14). La présentation du programme, dans le deuxième, s'assortit d'imitations.
[336] Cf. par exemple le 7e tableau de *De bric et de broc*, *op. cit.*, p. 62-65.
[337] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville et Gaston Marot, *Aristophane à Paris*, *op. cit.*, acte II, sc. 6, p. 15-17.

acteurs parisiens, proposant ainsi une imitation d'imitations qui transporte l'acte des théâtres dans la salle[338]. Toujours de Clairville, la revue des Menus-Plaisirs[339], en 1877, comporte une scène consacrée au Café des Ambassadeurs, qui transforme la salle en salle de café-concert, « avec boucan et cabale[340] ». Une actrice au balcon chante une scie, pendant que les claqueurs et les acteurs, disséminés dans le théâtre, reprennent les refrains[341].

Très fréquemment, la scène dans la salle implique le compère. Il peut, comme dans *Les Variétés de Paris*, revue de 1882 d'Ernest Blum et Raoul Toché, marier ses nièces à deux spectateurs des fauteuils[342]. Mais le plus souvent, c'est lors de la séquence d'instauration que le compère se trouve dans la salle, comme dans *La Gazette des Parisiens* de Busnach et Flan, où il surgit en robe de chambre avec un contrôleur, avant d'être enrôlé dans la revue[343]. Relais fictionnel du spectateur, le compère peut tout naturellement être issu du public, et sa désignation constitue alors la plus vraisemblable des scènes dans la salle. *Paris qui passe*, revue des Nouveautés de 1894, due à Blum et Toché[344], offre une séquence d'instauration de ce type. Dans un décor représentant le cabinet du directeur, un régisseur du théâtre (en l'occurrence l'acteur Tarride) annonce au public que la revue ne peut pas commencer faute de compère. Un nommé Gigomard – joué par Germain –, dans une stalle de spectateur, s'offre à le remplacer, et *Paris-qui-passe*, la commère, vient se ranger à ses côtés[345]. Blum et Toché ne font là que reprendre l'ouverture des *Nouveautés de Paris*[346], qu'ils avaient donné trois ans plus tôt dans le même théâtre : la commère, qui représente le Théâtre des Nouveautés, annonçait que le compère avait été réclamé lors de la répétition générale par l'administrateur de la Comédie-Française ; heureusement, un député non réélu, du balcon, proposait ses services[347]. Variation plus interactive encore sur ce thème, la séquence d'ouverture, dans la salle, des *Menus Plaisirs de l'année* de 1877. Une bohémienne, en régisseur de fantaisie, explique aux spectateurs que les petits cartons numérotés qu'on leur a remis avec leur billet servent au tirage au sort du compère. Quoique la scène soit

[338] *Cf.* Théodore de Banville, « Feuilleton du *National*. Théâtre […] », *Le National*, 30 mars 1875.
[339] [Louis-François Nicolaïe, dit] Clairville, *Les Menus Plaisirs de l'année*, revue en 3 actes et 17 tableaux, Paris, Allouard, 1877 [Menus-Plaisirs, 7 décembre 1877].
[340] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1877* […], *op. cit.*, p. 480.
[341] Lors de la première, selon le récit de Mortier (*ibid.*), Sarcey, voisin de la chanteuse, finit par entonner les refrains lui aussi.
[342] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1882* […], *op. cit.*, 1883, p. 465. Représenté pour la première fois le 4 décembre 1882 au théâtre des Variétés, la revue de Blum et Toché est inédite.
[343] William Busnach et Alexandre Flan, *La Gazette des Parisiens*, *op. cit.*, sc. 3 à 5.
[344] Spectacle cité (inédit).
[345] Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1894*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1895, p. 340.
[346] Albert Wolff, Ernest Blum et Raoul Toché, *Les Nouveautés de Paris*, revue en trois actes et huit tableaux, [Nouveautés, 28 décembre 1891] (texte inédit).
[347] Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1891*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892, p. 417.

naturellement réglée d'avance, rapporte Mortier, « au premier numéro sorti tout le monde, machinalement, a consulté son carton[348] ».

C'est précisément une scène de ce genre qui fournit à Paul Mazon, dans son *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*[349], le point de départ d'une proposition de genèse de la comédie ancienne. Cherchant une transition entre le *cômos* satirique, défilé d'une troupe en fête interpellant les passants, et l'organisation en deux parties de la comédie, la première globalement agonistique et la suivante beaucoup plus épisodique, Mazon a recours à la figure du « compère », qui permet d'expliquer le passage d'un fonctionnement choral à un embryon d'intrigue avec protagoniste. La genèse de la comédie s'explique ainsi par l'apparition d'un interlocuteur qui réplique avec vivacité aux attaques agressives de la troupe, jusqu'à ce qu'une bataille s'engage :

> Dès lors chaque κῶμος eut son *compère*, c'est-à-dire un homme qui du milieu de la foule répondait aux provocations du κῶμος, trouvait la réplique juste à toutes ses plaisanteries, engageait même la bataille avec toute la troupe et, à la grande joie des assistants, en triomphait par quelque invention imprévue et bouffonne. Nous voyons parfois dans nos théâtres un spectacle analogue quand le compère de la *revue* dissimulé au milieu des assistants se met brusquement à interpeller les acteurs en scène, les ridiculise et enfin accepte de prendre leur place sur la scène[350].

C'est donc une scène d'instauration dans la salle qui sert de paradigme analogique pour décrire l'opposition entre le chœur du *cômos* et le protagoniste, opposition préfigurant les scènes de bataille des comédies aristophaniennes[351]. Mais la comparaison s'explique davantage par le rapprochement entre les séquences épisodiques qui suivent la parabase et celles qui font suite à la scène d'instauration :

> Mais à peine [le compère] est-il introduit dans la *revue* que celle-ci devient une succession de scènes sans lien les unes avec les autres : le compère ne sert plus qu'à diriger le défilé des curiosités de l'année. Il en fut de même en Grèce : une fois le compère vainqueur, le κῶμος réduit au silence, il fallait bien introduire de nouveaux personnages dans la farce, si l'on ne voulait pas la réduire à n'être qu'un monologue du protagoniste : de là un défilé de personnages qui venaient fournir à nouveau au protagoniste des occasions de faire de l'esprit ; et ainsi la seconde partie de la comédie vint s'ajouter à la première[352].

Ainsi la scène dans la salle et la structure épisodique de la revue servent-elles de modèle analogique pour la description formelle de la structure typique de la comédie ancienne. Reprenant la généalogie proposée par Mazon, Octave Navarre interprète à son tour le passage de l'improvisation du *cômos* à la comédie proprement dite par l'apparition de la figure d'un « compère » délégué par la foule pour répondre aux attaques satiriques des

---

[348] Arnold Mortier, *Les Soirées parisiennes de 1877* […], *op. cit.*, p. 477.
[349] Paul Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Hachette, 1904.
[350] *Ibid.*, p. 179.
[351] Nous reviendrons sur cette description structurale nouvelle au chapitre suivant.
[352] *Ibid.*

comastes : « du même coup », précise Navarre, « à l'improvisation primitive se substitua un *scenario*, arrêté du moins dans ses grandes lignes, entre le compère et le chœur, ou son coryphée[353]. »

Au-delà même de la remarquable concordance entre la structure et l'esthétique revuistique et les traits caractéristiques du paradigme aristophanesque, la fortune de la revue dans la réception critique du comique grec tient donc aussi à son caractère de forme spectaculaire concrète. La revue fournit ainsi l'exemple vivant d'un spectacle caricatural d'actualité, d'inspiration journalistique, non contraint par les impératifs de la fiction et de la forme dramatique, multipliant les ruptures d'illusion et les adresses à la salle, en prise directe avec le public. Elle va même jusqu'à inspirer la description du jeu de l'acteur comique. Maurice Croiset reconstitue ainsi les « aptitudes toutes spéciales » requises par la « bouffonnerie outrée et fantastique » de la comédie ancienne : « bouffons, acrobates, danseurs et chanteurs[354] », ses acteurs se présentent comme des adeptes du jeu *chargé*. Multipliant les « gestes plaisants », les « attitudes effarées ou saugrenues », ils mêlent « la fantaisie la plus extravagante au réalisme le plus saisissant », tout en faisant preuve « d'intelligence satirique » et en pratiquant les imitations. Il leur faut ainsi « contrefaire les gens connus […], marquer rapidement une ressemblance et aussitôt enlever une charge à outrance[355] ». S'il a quelque ressemblance avec le farceur ou le clown, le comédien aristophanien vu par Maurice Croiset s'apparente surtout au grand acteur de revue.

De toutes les formes aristophanesques, la revue est donc logiquement celle qui jouera le plus grand rôle dans l'élaboration d'une dramaturgie et d'une esthétique spectaculaire pour la mise des comédies d'Aristophane, pour lesquelles elle sert bien souvent de forme-relais. Très présente en France, comme nous le verrons[356], cette médiation fonctionne aussi à l'étranger, en particulier en Grèce. Importée de Paris, la revue, naturalisée sous la forme du genre en vogue de l'*epitheorissi*, sert, au début du XXe

[353] Octave Navarre, *Le Théâtre grec. L'édifice, l'organisation matérielle, les représentations*, Paris, Payot, 1925, p. 149.
[354] Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, *op. cit.*, t. III, p. 513.
[355] *Ibid.*
[356] Cf. *infra*, troisième partie.

siècle, de cadre dramatique et spectaculaire à de nombreuses adaptations d'Aristophane[357].

[357] Cf. Gonda A. H. Van Steen, *Venom in verse. Aristophanes in modern Greece*, *op. cit.*, p. 106-123.

CHAPITRE V

CONCRÉTISATIONS IDÉOLOGIQUES, RECONTEXTUALISATION ET HISTORIOGRAPHIE, XIXe-XXe SIÈCLES

> Mais puisque le poète s'est donné un rôle politique, il devient justiciable d'une autre histoire. Alors la question ne se résout plus au théâtre ; c'est à l'Agora qu'il faut aller ; je veux dire que, pour juger le poëte, il faut connaître la constitution d'Athènes et la vraie nature de son gouvernement ; les intérêts et les passions des partis en présence ; les nécessités d'une ville maîtresse d'un empire maritime, remplie de négociants, d'industriels, de marins, et à qui ses antécédents, comme sa situation présente, imposaient un régime très démocratique.
>
> Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, t. II, 1888.

Si elles ne constituent qu'un avatar lointain de l'œuvre du comique grec du point de vue de la pratique théâtrale, les formes aristophanesques lui assurent en revanche une présence dans le champ de la critique, qui, à l'occasion des revues comme des pièces aristophanesques, fait fréquemment référence à l'auteur athénien. Généralement associées à une comparaison formelle, ces références, dès qu'il est question de théâtre politique, s'élargissent et prennent une dimension idéologique. La réception, et bien souvent la production des pièces aristophanesques utilisent la recontextualisation de la comédie ancienne comme un dispositif en lui-même politique, qui se prête à la transposition contemporaine des prises de position supposées de l'auteur athénien. Elles ne constituent, de ce point de vue, qu'un cas parmi d'autres d'une opération d'appropriation très répandue. En des temps où la démocratie athénienne joue, dans les représentations politiques, un rôle de symbole de la République, la référence à Aristophane se réduit rarement à sa valeur historique. Elle entre au contraire pleinement dans le jeu de l'historiographie, qui pratique généralement une lecture assimilatrice ou légitimante de l'Antiquité grecque et de l'histoire athénienne en particulier. Ainsi reliée par analogie aux représentations politiques contemporaines, l'interprétation idéologique

d'Aristophane est sujette, dès le XIXe siècle, à un grand nombre de fluctuations, qui se perpétuent jusqu'aux années 1960.

Fréquemment relevées par la suite[1], les variations de l'interprétation politique du comique athénien présentent deux caractéristiques majeures. La première tient à l'amplitude de l'évolution de son parcours partisan. À suivre les identifications principales, Aristophane serait ennemi de la Terreur sous la Révolution, romantique libéral en 1830, réactionnaire juste-milieu en 1848, aristocrate ennemi de la démocratie au début de la Troisième République, avant de s'assagir et de devenir un centriste critique des excès démagogiques à l'approche de la Première Guerre mondiale. Au XXe siècle, il se retrouve mobilisé par les pacifistes, militant à l'Action française, et passe du côté de la défense des masses laborieuses. La deuxième caractéristique tient à la présence fréquente d'interprétations concurrentes. Le XIXe siècle, majoritairement, voit dans Aristophane un conservateur antirépublicain ; mais une contre-lecture progressiste ne manque pas de s'affirmer. Dans les années trente, l'auteur de *La Paix* est revendiqué par tous les bords, des communistes à l'ultra-droite.

Ces variations de la réception politique s'expliquent en premier lieu par l'ambiguïté de tout transfert analogique des catégories politiques d'Athènes à Paris. Pour le XIXe siècle, les deux axes principaux de la lecture politique d'Aristophane comportent une antinomie fondamentale. Démocratique de par sa liberté d'expression absolue, qui justifie une réception libérale, la comédie aristophanienne s'attaque en même temps aux icônes de la démocratie et du progrès, de Socrate à Cléon, et aux utopies socialistes, ce qui favorise sa recontextualisation réactionnaire. Cette contradiction apparente, du point de vue des représentations politiques contemporaines, entre la forme de l'œuvre et la nature de ses cibles, se déplace au XXe siècle. L'antinomie se transforme en incompatibilité, et concerne désormais l'association entre le pacifisme d'Aristophane et son idéologie réactionnaire. Dans les deux cas la transposition directe des configurations idéologiques athéniennes conserve une ambivalence suffisante pour justifier des interprétations opposées, en général appuyées sur des textes différents. Ainsi *Les Chevaliers* et *Les Nuées* reviennent bien plus systématiquement dans les lectures réactionnaires que *La Paix* ou *Lysistrata*, plébiscitées par les lectures progressistes. Mais cette tension surgit souvent au cœur même de certaines œuvres, comme *Plutus*, qui font l'objet d'interprétations diamétralement opposées.

Au-delà de cette ambivalence, la compulsion assimilatrice qui fait se succéder les interprétations parfois les plus passionnées et les plus anachroniques est inséparable de la portée symbolique attribuée au discours tenu par un auteur canonique sur un système politique emblématique. La lecture idéologique de ce discours renvoie inévitablement,

[1] Cf. par exemple Jean-Claude Carrière, *Le Carnaval et la Politique*, *une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, *op. cit.*, p. 43, ou Pascal Thiercy, *Aristophane et l'ancienne comédie*, *op. cit.*, p. 32.

pour reprendre les termes d'un ouvrage scolaire de 1878, à celle du « rôle d'Aristophane dans la démocratie athénienne[2] ». Elle se prête donc à un double jeu de miroirs, celui d'une modélisation fonctionnelle et celui d'une analogie historique avec un système politique qui sert de référence inaugurale. C'est ce double jeu analogique qu'il s'agit maintenant de mettre en évidence, suivant un repérage d'histoire des idéologies. Les interprétations politiques successives du comique athénien seront donc présentées en relation avec l'historiographie de la démocratie athénienne. Cette présentation s'appuiera sur tous les types de concrétisations, des études savantes – tributaires des méthodes critiques dominantes successives, du positivisme au matérialisme – jusqu'à la récriture journalistique, en passant par les adaptations à visée scénique. Elle fera aussi la part d'une évolution majeure sur le plan de la réception générique, qui abandonne progressivement, au XXe siècle, le paradigme pamphlétaire et journalistique au profit d'un modèle plus spécifiquement théâtral et fondamentalement comique, celui de la farce populaire. S'il a peu d'incidence sur la définition politique de la comédie ancienne comme genre engagé, ce glissement entraîne un déplacement de l'orientation axiologique de l'interprétation d'Aristophane, dont l'œuvre, au-delà de sa dimension critique, apparaît au service d'un ensemble de valeurs positives.

A. VISAGES POLITIQUES D'ARISTOPHANE DE LA REVOLUTION A LA BELLE-ÉPOQUE

En 1895, dans l'introduction de ses *Extraits d'Aristophane* à l'usage des lycées de jeunes filles, Georges Ferté faisait un bilan de l'interprétation politique de l'auteur grec au XIXe siècle :

> […] jusqu'à ces derniers temps, la critique était unanime sur ce point : on voyait dans Aristophane un partisan déclaré de l'aristocratie et du système oligarchique : on faisait valoir son acharnement contre la démocratie et les démagogues, ses magnifiques plaidoyers en faveur des anciennes mœurs, de l'ancienne éducation, de l'ancienne littérature : en un mot, c'était un rétrograde[3].

Se désolidarisant de cette lecture maximaliste et à sens unique, le professeur tentait, en citant quelques prises de positions récentes, de la relativiser. Bientôt remise en question, en effet, par l'Université, cette identification d'Aristophane à la réaction conservatrice et antidémocratique correspond à l'orientation généralement attribuée à l'auteur des *Chevaliers* depuis un demi-siècle. Absolue et radicale au début de la Troisième République, elle se construit en réalité progressivement, dans un dialogue permanent avec les événements politiques qui jalonnent le siècle. Alors que les années 1830

[2] M. A. Jacquet, *op. cit.*, p. VIII.
[3] Georges Ferté, *Aristophane, pièces choisies (extraits)*, *op. cit*, Introduction, p. 14.

héritent de la Révolution une lecture plutôt libérale du poète, les événements de 1848 et l'avènement de la Seconde République précipitent une assimilation des cibles aristophaniennes à celles du discours réactionnaire. D'abord dirigée contre les utopies socialistes, la recontextualisation polémique d'Aristophane s'étend à la lutte contre le régime issu de Février et au refus de la démocratie. Relativisée par des lectures républicaines qui tentent d'inscrire l'œuvre dans une philosophie de l'histoire et d'en dégager un sens progressiste, la récupération réactionnaire redouble après la chute du Second Empire, imposant une interprétation unanimement partagée. Il reviendra à Maurice Croiset, au tout début du XXe siècle, de la remettre en cause et de permettre ainsi de rallier le comique athénien à un régime parlementaire qui s'est durablement installé.

1. Du libéralisme à la réaction (1830-1870)

a) Aristophane libéral

> Jamais poète n'eut liberté si grande et n'en usa si largement.
>
> Victor Duruy, *Histoire des Grecs*, t. II, 1888.

En 1793, Aristophane était mobilisé – on s'en souvient – sous la plume de Camille Desmoulins, comme garant de la liberté de la presse contre le régime tyrannique de la Terreur. Il l'est une seconde fois en 1794, dans une comédie créée au Vaudeville et intitulée *Le Dîner des peuples*[4], dans laquelle le jeune Alexandre Duval prend parti contre ce qu'il appellera plus tard « la dégoûtante tyrannie qui s'empara de la France[5] ». Dans cette « imitation » des *Chevaliers*, qui semble en avoir repris assez sommairement la fable, le peuple français, personnifié, se retrouve entouré de deux amis ; l'un, « à force de flatter, fini[t] par manger son dîné », tandis que l'autre, « en lui disant la vérité et en l'éclairant sur ses vrais intérêts, se fai[t] chasser comme un ennemi[6] ». La transposition diégétique des *Chevaliers* se donne ainsi pour objectif, à en croire les souvenirs de Duval, d'essayer, « avant que la terreur [soit] à l'ordre du jour », « d'éclairer les Parisiens sur ces hommes qui se disaient les amis du peuple[7] » et qui s'attaquaient radicalement à la liberté d'expression. L'Aristophane révolutionnaire paraît donc tenir une position modérée, républicaine mais ennemie des excès radicaux,

[4] Alexandre Duval, *Le Dîner des peuples, ou Les Chevaliers*, Vaudeville, 4 mai 1794 (cf. Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter *et al.*, *Theatre, Opera, and Audience in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Greenwood Press, Westport, Conn., 1996, p. 272, qui ne donnent pas de nom d'auteur). Le texte, inédit à l'époque et non repris par l'auteur dans ses *Œuvres complètes* (9 vol., Paris, Barba, 1822-1823), est perdu.
[5] Alexandre Duval, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, 1822, Préface, p. XVII.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*

engagée, pour reprendre la formule de Camille Desmoulins, « contre les ultra-révolutionnaires[8] » de son temps. Associée à la défense de la liberté d'expression, cette position modérée semble perdurer dans les premières décennies du XIXe siècle. Louis Népomucène Lemercier, du tout début du siècle à la *Suite de la Panhypocrisiade*, est un bon témoin de la permanence de cette orientation. Son Aristophane, qui se vante de railler « les abus de la démocratie[9] », cherche en fait à avertir « DEMOS, le peuple athénien, qu'on ruine, qu'on maltraite[10] » ; et si « d'une part [il] affronte la criminelle populace », « de l'autre [il] écrase l'aristocratie insolente et cruellement avide[11] ». Des hellénistes comme Hamel, en 1839, ou Binaut, en 1841, font encore d'Aristophane un « zélé partisan de cette démocratie sage et modérée qu'avaient créée les institutions de Solon », ennemi seulement de « cette démagogie, qui, de son temps, envahissait la république[12] », et réagissant, par un « besoin d'autorité intelligente », « contre les folies populaires[13] ».

Mais, plus que la modération, c'est la dimension libertaire que le moment romantique hérite de la Révolution. La publication de la traduction d'Artaud, en 1830, coïncide avec une récupération libérale du poète antique, appelé en renfort de la lutte pour la liberté d'expression. En avril 1829, Édouard Mazères avait déjà demandé le rétablissement de la liberté dramatique que connaissait Athènes[14]. Peu de temps avant les journées de juin 1830, Jules Janin publie dans la *Revue de Paris* un long article sur « Aristophanes [*sic*] » qui constitue en réalité un véritable manifeste en faveur de la liberté du théâtre. Constatant qu'« Aristophanes manque aujourd'hui aux lieux mêmes où Démosthénes [*sic*] ne manque pas[15] », Janin appelle à la résurrection de la comédie politique, dans le droit fil de la satire personnelle de la comédie ancienne :

> Qu'on nous donne la liberté du théâtre comme l'avaient les Grecs, avec un masque fait exprès, avec des noms propres et sans autre censure que la censure légitime du parterre ; qu'on nous donne la comédie grecque avec toutes ses personnalités et sa véhémente satire […][16].

Quant à Artaud, s'il affirme, se fondant sur l'opposition de l'auteur des *Chevaliers* à Cléon, qu'« Aristophane appartenait au parti aristocratique[17] », c'est avant tout l'analogie entre la comédie ancienne et la liberté d'expression de la presse

---

[8] Camille Desmoulins, *loc. cit*.
[9] Louis-Népomucène Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, *op. cit.*, t. I, p. 125. Le cours, on l'a dit, est professé en 1810-1811.
[10] Louis-Népomunène Lemercier, *Suite de la Panhypocrisiade, ou Le Spectacle infernal du dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, « Deuxième lettre à Dante Alighieri », p. III.
[11] *Ibid.*, p. IV.
[12] Émilien-Louis Hamel, « Mémoire sur Aristophane considéré comme homme politique et comme poète », art. cit., p. 78.
[13] Louis Auguste Binaut, « Aristophane. La comédie politique et religieuse à Athènes », art. cit., p. 710.
[14] Édouard Mazères, « De la comédie en France et des obstacles qu'elle y rencontre », art. cit., p. 220-241.
[15] Jules Janin, « Aristophanes », art. cit., p. 98.
[16] *Ibid.*, p. 86.
[17] Nicolas-Louis-Marie Artaud, « Notice sur Aristophane », *in Comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, p. VIII.

contemporaine qui le requiert, analogie qui suppose finalement – en contradiction avec l'identification aristocratique initiale – un positionnement libéral du dramaturge-pamphlétaire antique. C'est en effet, selon l'interprétation d'Artaud, à cause de l'« effroi » inspiré à « tous les hommes distingués » par la « tribune » comique, « fille du gouvernement populaire », et en raison de « l'antipathie que leur inspirait une pareille licence », que « presque tous les grand hommes de ce temps-là penchèrent pour le parti aristocratique[18] ». Le traducteur suivant, Poyard, qui rattache lui aussi Aristophane au parti aristocratique, louera encore le « généreux courage » d'un poète qui veut selon lui « affranchir la cité de la tyrannie que font peser sur elle de misérables intrigants », et qui ne « hait la démagogie » que parce que « la liberté lui est chère[19] ».

Ce libéralisme aristophanien déborde d'ailleurs, pour la génération romantique, le politique pour toucher le domaine de la liberté d'expression en matière morale. Janin exaltera « tous les excès, tous les contrastes […] contenus dans cette œuvre de la malice et de l'imagination d'un poëte sans frein, et sans mœurs[20] », tandis que Hugo, malgré son antipathie pour l'insulteur de Socrate, saura gré à Aristophane – on s'en souvient – d'avoir aimé « la grande muse pontificale du rut universel[21] ». *Lysistrata* fait figure, dans un fragment non publié de *William Shakespeare*, d'exemple par excellence de ce « grand goût, le goût incorruptible, manifestation du beau », « invulnérable même dans la mêlée des mots orduriers et obscènes[22] ». Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires*, invoque lui aussi *Lysistrata* pour dénoncer le recours, par un académicien écrivant au *Constitutionnel*, lors de la querelle d'*Antony* en 1834, à l'exemple d'une prétendue « moralité du théâtre antique[23] ». Répondant au premier-Paris du 28 avril 1834, selon lequel « dans les républiques anciennes, la représentation d'un ouvrage dramatique était une affaire d'État : on proscrivait tout ce qui pouvait […] outrager la pudeur publique[24] », Dumas entreprend d'édifier par l'exemple le lecteur sur ces « pièces qui […] *moralisaient* les sociétés antiques[25] ». Et il cite des extraits du prologue de *Lysistrata*, dans lesquels les euphémismes de la traduction d'Artaud ont été remplacés par la traduction latine, exacte celle-là, que ce dernier donne en note.

Mais c'est à Alfred de Musset qu'il revient de faire la synthèse de cet Aristophane libéral ébauché par la Révolution et revivifié par la génération de 1830. Avant d'évoquer en lui, dans la première « Lettre de Dupuis et Cotonet », le précurseur du

[18] *Ibid.*, p. IX-X. Manifeste dans le texte d'Artaud, la contradiction peut aisément se lever. Comme l'a montré René Rémond, l'ultracisme est compatible avec des positions libertaires en matière d'expression. Le meilleur exemple est celui de Chateaubriand, qui patronne une Société des Amis de la Liberté de la Presse (René Rémond, *Les Droites en France*, Paris, Aubier, 1990, p. 58 et 68).
[19] Constant Poyard, *Aristophane*, traduction nouvelle, *op. cit.*, Introduction, p. V.
[20] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. 2, p. 323
[21] Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 138.
[22] *Ibid.*, p. 496.
[23] Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, *op. cit.*, t. 2, 1989, p. 484.
[24] *Ibid.*, p. 487-488.
[25] *Ibid.*, p. 489.

romantisme, Musset fait appel à l'auteur des *Chevaliers* pour voler au secours de la liberté de la presse, juste après le vote des lois dites de septembre 1835 qui la restreignaient drastiquement[26]. Répliquant, dans la *Revue des Deux Mondes*, au discours de Thiers qui justifiait la loi par la décadence du goût, dont le modèle serait le Grand Siècle, Musset procède à une substitution d'origine, posant que « ce goût merveilleux […] / Vient de la vénérable et sainte antiquité[27] ». Et c'est alors – on s'en souvient – qu'apparaît la haute stature d'Aristophane, à qui est prêtée une vibrante prosopopée. Construisant une image idéalisée de l'auteur des *Chevaliers*, Musset en fait une figure de légitimation d'une liberté d'expression à la fois stylistique, politique et morale :

> Lisez-le, Monsieur Thiers, c'est un rude génie ;
> Il avait peu de grâce, et de goût nullement.
> On le voyait le soir, devant l'Académie,
> Poser sa large main sur sa tempe blanchie,
> À l'ombre du smilax et du peuplier blanc.
> Le siècle qui l'a vu s'en est appelé grand[28].

Vieux sage qui donne sa grandeur au siècle de Périclès, capable de monter lui-même sur la scène, « à la face d'Athène, / Tout barbouillé de lie », pour « attaqu[er] un archonte », Aristophane représente ainsi un degré ultime de véridicité et de réalisme linguistique, qui en fait le porte-voix naturel d'une défense de la liberté de la presse :

> Ses vers, au peuple même au théâtre assemblé,
> De dures vérités n'était point économes[29] ;
> Et s'il avait vécu dans le temps où nous sommes,
> À propos de la loi peut-être eût-il parlé[30].

[26] Lois qui furent votées en réalité à la fin du mois d'août.
[27] Alfred de Musset, « La loi sur la presse », *op. cit.*, p. 66.
[28] *Ibid.* La strophe comporte une récriture des vers 1005-1007 des *Nuées*, dans lesquels le Raisonnement juste évoque les sages activités de ses jeunes adeptes : « Tu iras à l'Académie, te promener sous l'ombrage des oliviers sacrés, une couronne de joncs en fleur sur la tête, avec un sage ami de ton âge ; au sein d'un heureux loisir, tu jouiras de la douce odeur qu'exhalent le smilax et le feuillage du peuplier blanc » (trad. Artaud, *op. cit.*, p. 137).

> [ἀλλ᾽ εἰς᾽ Ἀκαδήμειαν κατιὼν ὑπὸ ταῖς μορίαις ἀποθρέξει
> στεφανωσάμενος καλάμῳ λευκῷ μετὰ σώφρονος ἡλικιώτου,
> μίλακος ὄζων καὶ ἀπραγμοσύνης καὶ λεύκης φυλλοβολούσης].

[29] Cf. Dicéopolis *in* Aristophane, *Acharniens*, v. 501 : « Mon langage sera sévère, mais vrai » (« ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μὲν δίκαια δέ », trad. Artaud, *op. cit.*, p. 23).
[30] Alfred de Musset, *op. cit.*, p. 67.

b) Le virage conservateur : Aristophane réactionnaire

> Jetez les systèmes du socialisme moderne dans le rictus du masque d'Aristophane, son éclat de rire les mettra en pièces, il n'en restera pas un lambeau.
>
> Paul de Saint Victor, *Les Deux Masques*, 1882.

Quelque trente ans plus tard, Aristophane a littéralement changé de bord. Émile Deschanel, citant presque intégralement, dans ses *Études sur Aristophane*, le discours que Musset prêtait au dramaturge dans ce poème[31], remarque aussitôt « l'invraisemblance de cette fiction » : « loin de blâmer les lois de septembre », poursuit Deschanel, « Aristophane, parfait réactionnaire, […] y aurait peut-être applaudi, réclamant pour lui seul et pour ses partisans ce que nos cléricaux appellent subtilement *la liberté du bien*[32]. » On ne saurait être plus clair : le chantre de la liberté d'expression est dorénavant assimilé à la réaction légitimiste et religieuse, opposée, en cette fin de Second Empire, non seulement aux républicains, mais aussi aux bonapartistes : un réactionnaire tendance *L'Univers*, en quelque sorte. Cette étiquette de « conservateur borné » – selon l'expression remarquée de Karl Hillebrand, traducteur de l'*Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand* du grand archéologue et helléniste allemand Otfried Müller[33] –, de « fébrile réactionnaire enragé[34] » est devenue un lieu commun de la critique aristophanienne, qui relit à cette aune les différentes thématiques de son œuvre. « En toutes choses, écrit encore Deschanel, il déteste l'excès et craint la nouveauté ; il prêche les anciennes mœurs, l'ancienne religion, l'ancienne politique, l'ancienne tragédie, les anciennes formes et les anciennes idées[35] ». Poète « du passé » face au « poëte de l'avenir[36] » qu'est Euripide, « ennemi de la turbulente démocratie qui régnait à Athènes[37] », selon Émile Souvestre, « rétrograde » – pour citer encore Deschanel –, qui « se défie du progrès », Aristophane, « de nos jours, eût parlé contre les chemins de fer à leur naissance[38] ». Conservateur, passéiste ou réactionnaire, telles sont les étiquettes dorénavant systématiquement collées au poète, en général aussi

[31] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 395-397.
[32] *Ibid.*, p. 397.
[33] Karl Hillebrand, « Notes complémentaires du traducteur », *in* Karl-Otfried Müller, *Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand*, traduite, annotée et précédée d'une étude sur Otfried Müller et sur l'École historique de la philologie allemande, 2 vol., Paris, Durand, 1865, t. II, p. 697. Publiée en 1841 en Allemagne, juste après la mort de son auteur, cette *Histoire* fit référence dès la parution de sa traduction. L'expression de Karl Hillebrand, citée par Émile Deschanel (*op. cit.*, p. 165), résume à sa manière les observations de Müller sur l'erreur de cible commise par Aristophane dans *Les Nuées*.
[34] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 110.
[35] *Ibid.*, p. 59.
[36] Émile Souvestre, *Causeries historiques et littéraires*, *op. cit.*, t. I, p. 361.
[37] *Ibid.*, p. 366.
[38] Émile Deschanel, *op. cit.*, p. 43.

qualifié, par voie de conséquence, d'aristocrate et d'antidémocrate. Tel est le portrait que dresse une *Histoire de la littérature grecque* constamment rééditée de 1850 à 1880, celle d'Alexis Pierron, le traducteur d'Eschyle :

> Aristophane est un adversaire de toute nouveauté bonne ou mauvaise, en politique, en morale, en littérature. Tel il s'est montré dès le début, en gourmandant le peuple et en frondant ses favoris ; tel il est resté durant toute sa carrière. C'est le plus aristocrate des poètes, malgré ses semblants de respect pour la multitude ; et le peuple est un des personnages dont il a le plus souvent et le plus heureusement persiflé les vices et les travers[39].

Ce qui donnera, de façon plus lapidaire, sous la plume de Jacques Denis, en 1885 :

> Le *ci-devant* ou le *more majorum* reste toujours pour Aristophane la règle suprême et l'idéal de la politique. À la fin de sa carrière, comme au commencement et au milieu, il est et demeure ce conservateur entêté, pour qui tout ce qui est nouveau, excepté les vers de Sophocle et les siens, ne mérite qu'anathème et dérision[40].

La découverte du conservatisme d'Aristophane ne date à vrai dire pas de la veille. Dès 1828, Victor Cousin voyait dans l'auteur des *Nuées*, en 1828, le « gardien et vengeur de l'état et de la religion », défenseur des « intérêts de la patrie et [de] l'ordre établi[41] », tandis que Benjamin Constant, haute autorité du libéralisme s'il en fut, répliquant en 1830, dans la *Revue de Paris*, aux développement enthousiastes de Jules Janin appelant à la résurrection de la comédie politique, met les choses au point en précisant qu'« Aristophane ne voulait rien réformer » et qu'il « était à Athènes ce que sont de nos jours les hommes qui voudraient que les siècles reculassent[42] ». Désormais l'attention se focalise sur les contenus idéologiques de l'œuvre d'un auteur qu'un universitaire comme Hamel présente comme « le défenseur le plus intrépide des anciennes mœurs, des anciennes idées, des anciennes croyances[43] ». Or certains de ces thèmes vont bénéficier, lors de la révolution de 1848, d'une résonance telle qu'Aristophane va basculer, et pour longtemps, dans le camp réactionnaire[44], passant de l'opposition aux utopies socialistes révolutionnaires à la condamnation plus générale du régime républicain.

---

[39] Alexis Pierron, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Hachette, 1850, cité d'après la 7e éd., Paris, Hachette, 1875, p. 324.
[40] Jacques Denis, *La Comédie grecque*, *op. cit.*, t. I, p. 259.
[41] Victor Cousin, *Nouveaux fragments philosophiques pour servir à l'histoire de la philosophie*, Paris, Pichon et Didier, 1828, cité dans *Le Globe*, 19 novembre 1828.
[42] Benjamin Constant, « Aristophane », *Revue de Paris*, t. XVI, juillet 1830, p. 245.
[43] Émilien-Louis Hamel, art. cit., p. 78.
[44] Rappelons que l'adjectif lui-même, qui désigne l'opposition de droite à la République, date de cette période.

1848 ou les scènes socialistes du théâtre grec

M. Proudhon : On m'a volé mon mot sur la propriété.
L'avocat : Le voleur est mort à Athènes il y a 2000 ans.

« Un peu de tout. – Caricatures par Cham », *L'Illustration*, 30 sept. 1848.

L'actualité politique de la Révolution de Février donne de toute évidence un formidable écho à trois thématiques aristophaniennes majeures, le système démocratique, le partage des biens et des richesses et le gouvernement des femmes. Dès mai 1848, Théophile Gautier, souhaitant que « la République […] restitu[e] au moins la liberté dramatique d'Aristophane », déclare qu'« il suffirait déjà de jouer les chefs-d'œuvre de cet écrivain pour obtenir de beaux succès d'allusion[45] ». Un peu plus de six mois avant le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, Émile de Langsdorff regrette, comme en écho, que « nos faiseurs de pièces politiques n'aient pas essayé, après la révolution de février, de nous donner simplement la traduction d'une comédie d'Aristophane », en « rattachant à quelque intrigue dramatique les scènes sans lien et sans unité du poète grec[46] ». L'auteur antique y aurait gagné, selon Langsdorff, « une jeunesse contemporaine » et ses pièces, « avec de légers changements de costume, auraient pu avoir […] un succès d'à-propos et d'allusion » tel que le parterre « aurait souri d'incrédulité » en apprenant « que ces railleries sur les faits et les hommes du jour, ces portraits qu'il avait reconnus tout d'abord[47] » dataient de deux mille ans.

De fait, les événements et les programmes vont en quelque sorte recontextualiser et resémantiser des passages entiers de son œuvre. Commentant, en 1853, *L'Assemblée des femmes*, Émile Souvestre fait remarquer à ses auditeurs qu'« on croit lire une page écrite hier » et que « ces citations, vieilles de deux mille ans, ont l'air d'allusions contemporaines » : « l'on s'arrête parfois, poursuit-il, pour se demander si l'on est à Paris ou à Athènes[48] ». L'année suivante, c'est l'helléniste Jean-Chrysostôme Dabas qui s'étonne du caractère prophétique de la scène entre Blépyros et Praxagora : « Qui nous eût dit, il y a seulement vingt ans, se demande-t-il, que notre âge ferait la piteuse expérience de plusieurs des vérités exprimées dans cette excellente scène de comédie[49] ? » L'étude sur *l'Assemblée des femmes* qu'il publie dans les actes de

[45] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, *op. cit.*, t. 6, p. 261.
[46] Émile de Langsdorff, « La comédie politique à Athènes et à Paris. Scènes socialistes du théâtre grec », art. cit., p. 641.
[47] *Ibid.*, p. 636-637.
[48] Émile Souvestre, *op. cit.*, t. I, p. 411.
[49] Jean-Chrysostôme Dabas, « De la comédie d'Aristophane intitulée : *Les Ecclésiazuses, ou l'Assemblée des femmes* », *Recueil des actes de l'Académie impériale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux*, 16e année, 1854, p. 25. Cette prescience d'Aristophane, bien propre à remettre en perspective, en les frappant d'un *nihil novi sub sole*, « des inventions nouvelles qui se font donner des brevets », avait déjà

l'Académie de Bordeaux constitue un véritable exercice d'exégèse anachronique : la satire politique aristophanienne y est analysée en relation avec les utopies communistes récentes, qui ont connu en 1848-1849 l'apogée de leur diffusion ; le commentaire se transforme fréquemment en critique contre « l'audace novatrice[50] » des systèmes utopistes et révolutionnaires et en apologie de l'ordre divin du monde. Le proudhonisme se voit ainsi annoncé dans la discussion de Blépyros avec Praxagora à propos du partage des biens[51]. Le dialogue entre le citoyen qui met ses objets personnels à la disposition de la communauté et celui qui s'y refuse appelle, quant à lui, un développement sur « crédulité déçue » des « braves gens[52] » partis fonder, avec Cabet, une colonie communiste icarienne au Texas[53].

Loin de constituer des réflexions *a posteriori*, de telles comparaisons, et Dabas le reconnaît lui-même, ne font que reprendre celles en vogue sous la Seconde République. Qu'il s'agisse de critiquer les utopistes socialistes ou de faire la satire des mouvements d'émancipation féminins, voire de l'agitation démocratique, les références à Aristophane se multiplient, dans une sorte de disqualification par l'argument du précédent. Champfleury, donnant, en août 1848, un de ses récits consacrés à des « excentriques »[54], en profite pour rappeler que « les utopies ne brillent pas par la nouveauté[55] ». Et il précise : « Madame Niboyet s'appelait Lysistrata, et Aristophane a ri bien avant nous du club des femmes[56]. » Hippolyte Rolle, pour sa part, profite de quelques vaudevilles aristophanesques pour citer des passages du comique athénien. En écho aux *Volcaniennes de St Malo* et au *Club des maris et Le Club des femmes*, il propose un court montage d'extraits de *Lysistrata* et de *L'Assemblée des femmes* : Lysistrata, qui se présente comme « une femme libre », annonce au Magistrat qu'elle prend, avec ses congénères, en charge les affaires ; Blépyrus et Chrémès prennent acte

été mise en avant par Musset dans la première « Lettre de Dupuis et Cotonet » (*op. cit.*, p. 875). Les lecteurs de La Ferté-sous-Jouarre voyaient dans les *Harangueuses* « la complète satire » des saint-simoniens, et dans *Les Chevaliers*, « à plus d'un égard », « celle du gouvernement représentatif » (*ibid.*). L'autoportrait de Dupont en fouriériste, dans le « dialogue » satirique « Dupont et Durand » (d'abord publié le 15 juillet 1838 dans la *Revue des Deux Mondes* sous le titre « Idylle, par Mlle Athénaïs Dupuis, filleule de M. Cotonet, de la Ferté-sous-Jouarre » avant d'être repris dans les *Poésies nouvelles*, Bruxelles, Mme Laurent, 1840 ; Alfred de Musset, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 168-171), emprunte quelques traits satiriques à *L'Assemblée des femmes*.

[50] *Ibid.*, p. 15

[51] *Ibid.*, p. 16 (Aristophane, *Assemblée des femmes*, v. 605-611).

[52] *Ibid.*, p. 25-26.

[53] Le projet de Cabet d'une colonie fondée sur la communauté des biens fut rendu réalisable par l'obtention, en 1847, d'une concession au Texas. Les premiers colons partirent le 3 février 1848. La tentative se solda, au bout du compte, par un échec.

[54] Rassemblés en volume en 1852 ([Jules Husson, dit] Champfleury, *Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy frères).

[55] [Jules Husson, dit] Champfleury, « L'Apôtre Jupille », *in Les Excentriques*, *op. cit.*, cité d'après l'édition Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 193. Le texte est paru en préoriginale dans *L'Événement* en août 1848.

[56] *Ibid.*

de la remise du pouvoir aux femmes[57]. Quatre mois plus tard, à propos du *Cuisinier politique*, le critique reproduit de larges extraits de la scène de révélation des *Chevaliers*, dans laquelle le Marchand de boudin se voit promettre, en raison de sa basse extraction et de son charlatanisme, un flamboyant avenir politique[58]. Mais une des cibles privilégiées de ce jeu de recontextualisation est évidemment Proudhon, figure la plus en vue de l'extrême gauche après son élection à la Constituante. Fin août 1848, le *Charivari*, citant un « professeur de rhétorique » enseignant le grec, l'accuse plaisamment de plagiat en invoquant la réplique de l'*Assemblée des Femmes* censée préfigurer la maxime sur la propriété :

> […] ce certain Aristophane, qui s'amusait aux dépens des grands hommes, réformateurs quelque peu toqués, a composé une comédie intitulée les *Harangueuses* ou *l'Assemblée des Femmes*.
>
> C'est tout bonnement le club des femmes de Mme Eugénie Niboyet, qui, hélas ! n'a rien inventé non plus.
>
> Or, il y a dans la pièce d'Aristophane une clubiste qui dérobe les culottes de son mari, et qui se nomme Proxagora [*sic*].
>
> Voici ce que cette Proxagora dit à une autre clubiste de ses amies :
>
> « Ceux qui possèdent ne sont-ils pas les plus grands voleurs ? »
>
> O monsieur Proudhon, monsieur Proudhon, vous qui êtes venus nous dire que cette petite drôlerie était de votre invention[59] !

Dans son feuilleton des *Débats* du 11 décembre 1848, à propos d'une comédie de Bluwer sur *L'Argent*, Jules Janin va jusqu'à faire de l'auteur de *Qu'est-ce que la propriété ?* le protagoniste de toute une scène du *Plutus*. « L'ami Proudhon, qui se figure que le bonheur du genre humain peut sortir d'une déclamation », suppose le critique, « ne sera pas fâché de lire ce chœur d'Aristophane où la venue du communisme était prédite il y a tantôt trois mille ans[60] ». Et Janin cite la séquence où Carion, l'esclave de Chrémyle, annonce au chœur de villageois la bonne nouvelle que son maître a ramené chez lui le dieu des richesses[61] ; procédé parodique minimal, c'est Proudhon, au lieu de Carion, qui parle :

---

[57] R. [Hippolyte Rolle], « Feuilleton du *Constitutionnel* […] », art. cit., 13 juin 1848 (extraits de *Lysistrata*, v. 525-541 ; *L'Assemblée des femmes*, v. 458-462 et 555-556).

[58] Hippolyte Rolle, « Feuilleton du *Constitutionnel* […] », art. cit., 14 novembre 1848. Rolle cite, avec quelques coupures, les v. 147-218 des *Chevaliers*, dans la traduction d'Artaud, déjà utilisée dans l'article précédent.

[59] « M. Proudhon plagiaire », *Le Charivari*, 29 août 1848. La réplique exacte, adressée à Praxagora par son mari Blépyros, est (v. 608, traduction Artaud, *op. cit.*, p. 486) : « Ceux qui possèdent toutes ces choses ne sont-ils pas eux-mêmes les plus grands voleurs ? » [οὔκουν καὶ νῦν οὗτοι μᾶλλον κλέπτουσ' οἷς ταῦτα πάρεστιν;]. En 1859, l'auteur anonyme de la présentation des « Personnages comiques de la comédie grecque » dans le *Magasin pittoresque* (art. cit.) se souvient encore de l'assimilation. Il définit Praxagora comme une « femme communiste, et qui arrive à faire dire à son interlocuteur que la propriété, c'est le vol » (p. 231).

[60] Jules Janin, « Feuilleton du *Journal des Débats*. La semaine », *Journal des Débats*, 11 décembre 1848. Le feuilleton est réédité en 1853 avec quelques modifications, dont une très violente charge contre Proudhon – lequel venait de purger trois ans à Sainte-Pélagie –, dans l'*Histoire de la littérature dramatique* (*op. cit.*, t. II, p. 171 *sq*.).

[61] Aristophane, *Ploutos*, v. 253-292.

> PROUDHON : Mes amis ! mes amis ! rudes enfants du travail […]. Je viens vous dire et je vous répète que je viens changer votre misère en opulence, votre travail en repos, votre pain dur en noces et festins[62].

Au « *grand système* » des *« partageux* de cette comédie », le « grand poëte Aristophane, ce libre penseur, ce merveilleux conseiller » oppose alors, sous la plume édulcorante de Janin, le discours moralisateur de la Pauvreté avec ses « idées justes, saines, consolantes, sociales, honnêtes » :

> Respect à la pauvreté ! Maîtresse habile et ménagère, elle est la fortune, elle est la force, elle est la gloire ; d'elle seule vient le charme du foyer domestique ; elle donne la puissance, le sang-froid, la bonté, l'élégance ; elle protège le riche contre le gueux, elle défend le mendiant contre le riche[63].

Une recontextualisation réactionnaire

De tous les textes d'Aristophane, c'est donc le *Plutus* qui semble le plus souvent convoqué pour répondre à la « question sociale » telle que les utopistes de 1848 la mettent plus que jamais en lumière. Or, très significativement, le texte connaît sous la Seconde République – pour la première fois depuis 1771[64] – deux traductions séparées, en vers[65]. La première, due à Eugène Fallex est en fait le texte d'une pièce reçue à la lecture au Théâtre-Français, et tout près d'être représentée[66] ; sa publication, outre l'intérêt universel attribué à la comédie aristophanienne, se justifie spécifiquement par la pertinence du thème social à l'œuvre dans la pièce[67]. La traduction d'Amédée Fleury, taillée, comme sa concurrente, sur le patron moliéresque, s'en différencie par la véhémence engagée de son paratexte, qui pose le traducteur moins en passeur d'un monument éternel qu'en réénonciateur d'une parole considérée comme politiquement toujours efficace. L'Avertissement du *Plutus* constitue en effet un sommet de recontextualisation analogique, et ce de manière parfaitement explicite. La publication du texte français se présente dès le début non comme un acte littéraire, mais comme une manière pour le traducteur de « servir son pays et de faire acte de bon citoyen » en « rééditant sous une forme nouvelle, une ancienne comédie, […] dont l'application aux idées du jour n'est pas assez présente à l'esprit du grand nombre[68] ». Or cette application va être mise en évidence par Fleury à travers une véritable confusion

---

[62] Jules Janin, art. cit. (traduction Brottier, fortement remaniée).
[63] *Ibid.* Tout le passage est une paraphrase condensée sous forme de monologue des répliques de la Pauvreté dans son dialogue contradictoire avec Chrémyle (v. 507-594).
[64] En dehors d'une édition scolaire bilingue (*Plutus*, expliqué, traduit et annoté par M. Cattant, Paris, Hachette, 1843 ; rééd. 1844). On se souvient que *Plutus* est au programme de la classe de rhétorique depuis 1822.
[65] Eugène Fallex, *Plutus ou la richesse*, *op. cit.*; Amédée Fleury, *Plutus, ou L'Égale répartition des richesses*, comédie en vers traduite d'Aristophane, Paris, Ledoyen, 1851.
[66] Cf. *infra*, chapitre VI.
[67] L'Avant-Propos précise : « la comédie d'Aristophane est de tous les temps comme les vices qu'elle attaque ; la question sociale qu'elle agite est du nôtre plus que jamais » (p. 13).
[68] Amédée Fleury, *op. cit.*, Avertissement, p. 5-6.

contextuelle. Le « vieil Aristophane », affirme le traducteur, « avait aussi pour contemporains des Louis Blanc, des Proudhon, des Pierre Leroux », et les personnages de son *Plutus* ont eu aussi leurs doubles en 1848 :

> Chrémyle, en effet, le principal personnage de la pièce qu'on va lire, est un socialiste pur : trouvant, comme ses confrères d'aujourd'hui, que la société est mal faite, il imagine, comme eux, qu'il n'y a rien de plus simple que de la refaire, et il se met vigoureusement à l'œuvre. Philanthrope autant que pas un, il argumente avec une sagacité très-convenable, en faveur de l'égale répartition des richesses entre tous les hommes. Mais il a pour interlocuteur une vieille routière, qui s'appelle *La Pauvreté*, et qui lui rétorque ses arguments avec cette admirable verve de bon sens caustique, dont M. Thiers, de nos jours, a retrouvé le secret[69].

Le face-à-face entre Chrémyle et Pauvreté renvoie donc au duel qui, dès l'été 1848, oppose à Proudhon l'ancien Premier ministre de Louis-Philippe, qui lance contre le député un traité *De la propriété*[70] rassurant la bourgeoisie effrayée. Or la correction infligée – plus par Fleury que par Aristophane – à Chrémyle, qui se voit, après avoir rendu la vue au dieu de l'Argent, obligé « de reconnaître que, pour avoir voulu tout changer à l'ordre établi, les choses n'en vont qu'un peu plus mal », laisse espérer que les politiciens actuels puissent « se décider […], à leur tour, à laisser Plutus chevaucher en aveugle […], comme par le passé, au lieu de s'obstiner à vouloir lui dessiller les yeux, et le faire marcher droit[71] ». Il y a ainsi une *leçon* à tirer de l'histoire, en rappelant que « la spirituelle société athénienne », tombée, comme la France de 1848, « malade de la fièvre du *bien-être universel* », finit par « en rire à la voix de son poëte » et par « poursuivre sa route dans la vieille ornière assez roulante, après tout, de ses traditions, de ses mœurs et de son culte habituels[72] ». C'est donc cette contribution d'Aristophane à la réaction conservatrice contemporaine, transposée sans grands ménagements, de même que la menace révolutionnaire, dans l'Athènes du IVe siècle, que la traduction se donne pour tâche de mettre en avant.

Poussant plus loin encore, alors que la République, sous la férule du Prince-Président et d'une Assemblée conservatrice, a opéré un net retour à l'*ordre*, Langsdorff, à la fin de son étude sur « La comédie politique à Athènes et à Paris », fait abruptement écrire à Aristophane une satire complète de la Révolution de Février. Intitulée « Scènes socialistes[73] », c'est une sorte de synthèse des « correspondances » contemporaines d'Aristophane, consistant, pour citer la présentation de l'auteur, en un montage de « scènes éparses […] qui s'appliquent plus particulièrement à ce qu'on appelle de nos jours les *doctrines socialistes*[74] ». En réalité, le texte propose une sorte de

[69] *Ibid.*, p. 6-7.
[70] Adolphe Thiers, *De la propriété*, Paulin, Lheureux et Cie, 1848.
[71] *Ibid.*, p. 7-8.
[72] *Ibid.*, p. 8.
[73] Art. cit., p. 641-650.
[74] *Ibid.*, p. 641.

travestissement parodique de l'histoire politique de la Seconde République, constituée par une série de manipulations macro- et micro- textuelles.

Un montage assez grossier des *Chevaliers* et de l'*Assemblée des femmes* permet, par contamination des fables, d'insérer l'épisode du féminisme communiste dans la trame des *Chevaliers* ; Langsdorff recourt à d'autres textes soit pour le contenu idéologique qu'il y trouve (*Plutus*, *Les Nuées*), soit comme « cheville » dramaturgique (*Lysistrata*, *Les Acharniens*). Contre Cléon, candidat à « une des magistratures de la république », Démosthène pousse un Marchand de saucisses « 'fils d'ouvrier, ouvrier lui-même', comme disaient les circulaires aux élections de 1848[75] » à faire acte de candidature[76] ; les deux candidats se portent devant Populus, font assaut de démagogie et de cadeaux électoraux ; Populus finit par choisir Cléon[77], poussé par sa femme Lysistrata à qui ce dernier a promis l'« émancipation des femmes[78] ». Lysistrata, revenue du « club des femmes[79] », annonce peu après à son mari que la république est remise entre les mains de ces dernières, et propose une nouvelle constitution : communauté des biens et – tout juste évoquée – des femmes[80]. La constitution est votée ; Populus apporte ses biens au trésor commun alors que Cléon y est réticent ; ce dernier se rue malgré tout au grand « banquet fraternel » qui fête la nouvelle république[81]. Après le repas, Populus énonce les vertus de la pauvreté[82], lorsqu'il s'aperçoit que le panier de Cléon est plein de victuailles volées à la république ; il chasse Cléon[83] ; un chœur de vieillards met en fuite les femmes au pouvoir[84]. Le chœur célèbre Athènes régénérée[85] et le poète, s'adressant aux spectateurs, se félicite de son courage politique[86].

L'intérêt d'un montage aussi hétéroclite est bien entendu de coller à une histoire politique immédiate interprétée dans un sens peu favorable à la révolution. L'ancien diplomate de haut rang de la Monarchie de Juillet, retiré après février 1848, qu'est Langsdorff poursuit ici l'œuvre pamphlétaire entamée avec ses « Lettres de Cicéron à propos de la révolution de Février[87] », qui prenaient prétexte d'un parallèle historique pour s'en prendre au nouveau régime. Outre les ministres républicains représentés par Cléon, les « démoc-soc » – avec leurs banquets républicains – et les féministes – avec

[75] *Ibid*.
[76] *Ibid.*, p. 641-643 (Aristophane, *Cavaliers*, v. 144-220 *passim*).
[77] *Ibid*, p. 643-645 (*ibid.*, v. 730-886 *passim* ; c'est bien sûr le Marchand que choisit Démos chez Aristophane).
[78] *Ibid.*, p. 644. Cette transition entre les deux pièces est évidemment une invention de Langsdorff.
[79] *Ibid.*, p. 645. Une note précise : « en grec, l'assemblée des femmes », ce qui fait contresens (le titre d'Aristophane, *Ἐκκλησιάζουσαι*, signifie : les femmes à l'Assemblée).
[80] *Ibid.*, p. 645-647 (*Assemblée des femmes*, v. 520-690 *passim*).
[81] *Ibid.*, p. 647-649 (*Assemblée des femmes*, v. 728-862 *passim*).
[82] *Ibid.*, p. 649 (*Ploutos*, v. 510-515 et 533-535, 577-579).
[83] *Ibid.* (*Cavaliers*, v. 1217-1225).
[84] *Ibid.*, p. 650 (*Lysistrata*, v. 614-630 *passim*).
[85] *Ibid.* (*Cavaliers*, v. 1329-1334)
[86] *Ibid.* (*Acharniens*, v. 628-652).
[87] *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1850, p. 638-671.

leurs clubs – sont les cibles évidentes du texte, dont les didascalies et les notes appuient, si besoin est, l'identification. Ainsi le chœur des Chevaliers est-il comparé, dans une note savante qui précise la division athénienne des citoyens en quatre classes, « au tiers-état, à la bourgeoisie moderne, cette aristocratie de 1789, aussi haïe et menacée déjà que l'ancienne[88] », c'est-à-dire à la bourgeoisie louis-philipparde, ici victorieuse (l'auteur suggérant sans doute, tout en se gardant de donner un successeur à Cléon, une restauration orléaniste). En regard de la maxime de Démosthène – le stratège, non l'orateur – selon laquelle « le gouvernement populaire n'appartient pas à des gens habiles ou instruits, mais aux rustres ignorants[89] », Langsdorff cite une circulaire du ministre de l'instruction publique de mars 1848 indiquant que « la plus grande erreur contre laquelle il faille prémunir les populations de nos campagnes, c'est que, pour être représentant, il soit nécessaire d'avoir de l'éducation[90] ».

Plus généralement, le traitement du texte original favorise les rapprochements avec les événements et les théories du jour ou de la veille. L'adaptation, minimale, concerne la transposition du vocabulaire institutionnel. Mais si le texte aristophanien – ou plus exactement celui d'Artaud[91] – est pratiquement toujours conservé, c'est avec d'incessantes coupures, condensations, déplacements, et sans considération d'éventuelles décontextualisations. Ainsi la critique sophistique de l'intérêt par Phidippide, éconduisant, dans l'hypotexte aristophanien, les créanciers de son père, vient-elle s'insérer dans les arguments communistes de Praxagora-Lysistrata[92], laquelle conclut évidemment, tel un Proudhon féminin, à son abolition, que ne demandaient ni *Les Nuées*, ni *L'Assemblée des femmes*. Peu nombreux, mais décisifs, des ajouts, accompagnés de quelques surtraductions, permettent aussi de dévier le texte des *Chevaliers* vers la critique du prolétariat et de la redistribution socialiste, et plus généralement vers l'antirépublicanisme. Parmi les grotesques offrandes du Paphlagonien et du Marchand à Démos, sont soigneusement choisies des fournitures de nécessité destinées à des « pauvres[93] » dont on comprend qu'ils sont avant tout, comme le Marchand lui-même, « paresseux », attendant l'obole « due à tout citoyen oisif[94] ». Rajeuni, Populus se voit délivré, non des « procès[95] » mais des « factions[96] » ; et, par une autre surtraduction qui tourne au contresens délibéré, le poète se flatte, dans la parabase des *Acharniens* devenue épilogue, d'avoir « montré à l'œil les vices de la

[88] Émile de Langsdorff, « La comédie politique à Athènes et à Paris. Scènes socialistes du théâtre grec », art. cit., p. 642.
[89] Traduction canonique mais fautive, on y reviendra, des v. 191-193 des *Cavaliers*.
[90] *Ibid.*, p. 643.
[91] Sa traduction sert de base au montage, quoique Langsdorff n'en souffle mot.
[92] *Ibid.*, p. 647 (Aristophane, *Nuées*, 1286-1295).
[93] *Ibid.*, p. 644.
[94] *Ibid.*, p. 642. Cette précision, qui reprend la critique des « réac » contre l'organisation des ateliers nationaux en 1848, ne figure pas plus que les deux précédentes dans le texte d'Aristophane.
[95] Aristophane, *Cavaliers*, v. 1332, trad. Artaud, *op. cit.*, p. 96. Le mot grec signifie littéralement : coquille de vote (χοιρινῶν).
[96] Émile de Langsdorff, art. cit., p. 650

tyrannie démocratique[97] », quand il s'agit, chez Artaud, « d'enseigner aux villes alliées le régime démocratique[98] ».

Ainsi, d'abord convoqué pour sa satire des utopies socialistes et féministes, Aristophane se retrouve, à force de recontextualisations, et sur le fond d'un parallèle historique largement biaisé, totalement annexé à la réaction antirépublicaine. Assimilé aux acteurs de ce qu'on pourrait appeler une *réénonciation* – et il faut y comprendre aussi les auteurs des vaudevilles aristophanesques[99] –, l'auteur grec, nanti du poids de l'autorité antique, devient une sorte de porte-étendard du parti de l'*ordre*. Opération de légitimation fructueuse, si l'on en croit du moins la naïve proclamation d'Amédée Fleury :

> Il est encourageant […] pour nous autres champions du progrès *lent* et *insensible*, en lutte avec le progrès *ex abrupto*, et révolutionnaire, de voir venir se joindre à notre armée une recrue aussi importante que l'est Aristophane, et de pouvoir compter dans nos rangs, et comme à notre avant-garde, un génie de la trempe du divin comique grec[100].

c) Réponses républicaines : Aristophane, la démocratie et les lois de l'Histoire

Face à cette annexion, dont le cri de victoire de Fleury dit assez le poids symbolique, les Républicains peuvent difficilement rester silencieux. La question du conservatisme d'Aristophane se pose dès lors de leur point de vue avec une acuité particulière. Dès 1849, et sous le Second Empire, elle fait l'objet de diverses réponses, qui tendent à en disqualifier l'application contemporaine ou à en relativiser la portée historique. En rectifiant l'interprétation de ce que pourrait être un Aristophane contemporain, ou en replaçant ses idées dans le contexte évolutif d'une philosophie positive de l'Histoire, professeurs, penseurs ou écrivains, de George Sand à Littré, tentent de minimiser la contradiction que le comique athénien pourrait porter à l'espérance d'un progrès.

---

[97] Émile de Langsdorff, art. cit., p. 650.

[98] Aristophane, *Acharniens*, v. 641, trad. Artaud, p. 28 (« τοὺς δήμους ἐν ταῖς πόλεσιν δείξας ὡς δημοκρατοῦνται »). Le sens du vers aristophanien est ambigu mais le contresens de Langsdorff est délibéré ; Brottier, dans lequel il puise à quelques reprises, traduit : « notre poëte a de plus appris aux villes alliées à suivre les bonnes formes républicaines » (*Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, t. XII, p. 93).

[99] Comme c'était le cas avec *Les Philosophes* de Palissot, les vaudevilles aristophanesques de la période jouent de toute évidence un rôle – ne serait-ce que de confirmation – dans la définition des tendances politiques d'Aristophane sous la Seconde République. On en trouverait probablement une illustration dans les *Études sur la comédie politique à Athènes* professées, en 1850, dans un *Cours complémentaire de littérature grecque*, à la Faculté des lettres, par Charles Benoît (Paris, impr. de P. Dupont). La description tumultueuse (p. 18-20) de la comédie politique anti-péricléenne de Cratinos, arrivée « au théâtre de Bacchus, à la faveur de la liberté démocratique » et transformée en foisonnante tribune d'opposition caricaturale et pamphlétaire, prend tout son relief à la lumière de la *Foire aux idées* ou de *La propriété, c'est le vol*.

[100] *Ibid.*, p. 8-9.

« Un Aristophane progressiste »

Dès 1849, Émile Deschanel, alors jeune maître de conférences de grec à l'École normale supérieure[101], s'empare de la question aristophanienne en publiant, dans la revue républicaine *La Liberté de penser*, la série d'articles qui servira de base à sa monographie de 1867, et dont le titre, « La comédie dans les républiques[102] », indique bien que le parallèle historique continue de s'y jouer. La posture de Deschanel est rigoureusement inverse de celle de Langsdorff. Tandis que ce dernier, souscrivant entièrement à ce qu'il considère comme les idées d'Aristophane, s'insurge contre l'invasion actuelle de la politique au théâtre et en appelle à la sévérité en ce qui concerne la censure dramatique[103], Deschanel fait de l'auteur grec un modèle au plan dramaturgique, mais un contre-modèle au plan idéologique. La leçon d'Aristophane, pour un théâtre comique républicain, est à la fois celle d'une posture et celle d'un art. La comédie aristophanienne donne l'exemple d'un théâtre engagé dans la cité, suivant en cela la « doctrine élevée » attribuée, dans les *Grenouilles*, au personnage d'Eschyle, selon laquelle « le poète doit être l'éducateur du peuple, il ne doit rien dire que d'utile[104] ». Elle fournit aussi un modèle dramaturgique profitable pour qui s'intéresse à « l'art de présenter les idées, même politiques, sous une forme comique et populaire[105] ». Mais il importe de décorréler ce modèle formel de l'idéologie particulière au service de laquelle il est employé : ainsi « ce qu'il faut étudier dans Aristophane, ce n'est pas le génie contre-révolutionnaire […], c'est l'art d'incarner les abstractions, les utopies et les chimères, de les traduire en réalités dramatiques, de leur donner la vie, le mouvement, la voix[106] ».

Contre les « spéculateurs dramatiques », « bateleurs de foires aux idées ou aux inepties[107] », qui ont déclaré la guerre au socialisme puis à la République et osent se réclamer d'Aristophane, Deschanel donne lui-même l'exemple d'une telle réactivation générique en esquissant ou en pratiquant quelques récritures contemporaines progressistes. Il propose ainsi une version réactualisée des *Chevaliers*, pièce dont les « peintures si naturelles ont un charme éternel » et dont les cibles se prêtent presque spontanément à la substitution :

> Croit-on, par exemple, que si, transportant la comédie d'Aristophane sur notre scène, on remplaçait les trois esclaves de la pièce grecque, Démosthène, Nicias,

[101] Poste qu'il n'occupera plus après le coup d'État, ayant refusé de prêter le serment des fonctionnaires. Deschanel partit alors pour Bruxelles comme d'autres universitaires républicains.
[102] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques », *La Liberté de penser*, 15 mars, 15 mai, 15 août et 15 octobre 1849.
[103] Rétablie provisoirement par une loi du 30 juillet 1850 en attendant une législation sur les théâtres, qui prendra la forme d'un décret de Napoléon III rétablissant l'autorisation préalable (30 décembre 1852).
[104] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. I. Aristophane, critique politique », *La Liberté de penser*, 15 mars 1849, p. 364 (Aristophane, *Grenouilles*, v. 1054-1056).
[105] *Ibid.*
[106] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. II. Aristophane, critique socialiste », *La Liberté de penser*, 15 mai 1849, p. 521.
[107] *Ibid.*, p. 555.

> Cléon, par trois prétendants dynastiques, alléchant aussi avec des gâteaux et des espérances ce pauvre Peuple, encore peu expérimenté, employant aussi pour le tromper de fausses prophéties, le courtisant aussi pour l'asservir, ce ne serait pas une comédie contemporaine toute trouvée ? Ne pourrait-on pas toujours intituler *les Chevaliers*, cette comédie dans laquelle on leur verrait déployer toute leur industrie et toute celle de leurs journaux ; à moins qu'on n'aimât mieux lui donner pour titre : *Aigle*, *Coq*, et *Fleur-de-lys*, et la renvoyer comme appendice aux *Oiseaux* de notre poète ; ou tout bonnement par son nom, *les Prétendants*, trilogie[108] ?

Mais c'est la parabase qui inspire le plus la verve imitatrice de Deschanel. Rêvant à une impossible résurrection de cette forme-synthèse entre théâtre, journal et éloquence politique, il termine sa série d'études par un florilège de pastiches aristophaniens qui figurent autant de parabases contemporaines, dirigées contre la fusion des droites dans le parti de l'ordre – déjà visée dans l'imitation des *Chevaliers* sus-citée –, contre le projet de loi sur l'instruction publique de Falloux, ou contre l'expédition de Rome rétablissant le pouvoir temporel du Pape :

> Et si [la parabase] eût jeté les yeux vers Rome, « O ridicule et honteuse entreprise ! eût-elle dit, quoi ! républicains, vous êtes allés détruire une république ! faire la besogne des monarchies ! Quoi, fils de Voltaire, cent ans après lui, vous êtes allés restaurer le pape ! ce signe d'une chose qui n'est plus, cette superfétation au XIXe siècle, ce gui social ! Quoi ! vous êtes allés le restaurer non-seulement comme souverain spirituel, mais comme souverain temporel ! Français, se peut-il que les frères Tartufe [*sic*] vous aient fourvoyés à ce point dans cette sanglante tragi-comédie, où la honte de la fin le dispute à l'hypocrisie des moyens ? Marier la théocratie et la liberté ! l'ont-ils espéré ? Le Saint-Esprit lui-même ne saurait opérer ce miracle. Hélas ! vous êtes allés combattre contre votre principe ! […] Que n'organisez-vous aussi une collecte au profit de ce pauvre Saint-père, comme fait en Pologne la comtesse Kika, veuve Kiki, avec l'agrément de l'empereur de Russie ! […][109].

« Voilà de quoi parlerait la parabase[110] », conclut Deschanel. En 1867, il se contentera d'affirmer que « la parabase aurait aujourd'hui fort à faire et fort à dire sur toutes sortes de sujets, pour un Aristophane progressiste[111] ». Le dernier exemple montre précisément la meilleure voie pour un tel projet : proposer une contre-lecture qui procède d'un approfondissement de certaines thématiques au détriment de celles que la lecture majoritaire met en avant. L'opposition systématique d'Aristophane à la guerre du Péloponnèse permet ainsi à Deschanel de situer la critique de l'expédition de la « désastreuse expédition de Rome[112] » dans la filiation de l'auteur des *Acharniens*. L'anti-bellicisme constant du dramaturge athénien, « essentiellement conservateur et

[108] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. I. Aristophane, critique politique », art. cit., p. 354.
[109] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. IV. – Aristophane et les parabases », *La Liberté de penser*, 15 octobre 1849, p. 395.
[110] *Ibid.*, p. 395-396
[111] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 397.
[112] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. IV. – Aristophane et les parabases », art. cit., p. 378.

ami de la paix[113] », fait ainsi de lui, malgré qu'il en ait, un allié objectif de la démocratie, première victime de la guerre qui constitue aussi sa tentation permanente[114].

Cette lecture alternative de l'œuvre trouve son terrain le plus favorable dans le *Plutus*, dont le texte central et classique, le plaidoyer de la Pauvreté, peut être mobilisé dans le sens progressiste d'une apologie du travail aussi bien que dans celui d'une critique de toute idéologie de partage des richesses. La « conclusion » qu'y lit Deschanel, par exemple, est que « le travail est la condition de notre nature, la loi, non-seulement physique, mais morale, la dignité, la sauvegarde et la consolation de la vie humaine[115] ». La lecture officielle du texte relève de cette vision moralisante : « Aristophane avait bien compris », précise un *Mémento* de préparation au baccalauréat ès-lettres, « que la richesse est constituée par non par l'or, mais par le travail[116] ». La distinction dans le texte entre deux questions, celle de l'inégalité de la répartition des richesses (à laquelle répond le plaidoyer de Pénia) et celle de l'inéquité de leur distribution (contre laquelle s'insurge victorieusement Chrémyle)[117], permet de sauver l'interrogation initiale du héros. Fallex présente ainsi le texte à la fois comme « une réclamation […] de l'honnête homme pauvre contre le malhonnête homme enrichi » et comme « une protestation contre l'inégale répartition des biens[118] ». À l'inverse de ce que fera Fleury, il propose une lecture globale qui justifie à la fois les arguments de Pauvreté et la critique progressiste de la richesse : « si enrichir tous les hommes serait les perdre sans retour, enrichir les gens de bien, dépouiller à leur profit les scélérats enrichis, serait un acte de raison et de justice[119] ».

C'est vers une conclusion de cet ordre, tournée vers l'apologie du travail honnête et le refus de la spéculation et du règne de l'argent, que George Sand tire le texte d'Aristophane, dans une « étude d'après le théâtre antique » qu'elle publie, début 1863, dans la *Revue des Deux Mondes*[120]. Transformé en comédie moralisante en cinq

---

[113] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. I. Aristophane, critique politique », art. cit., p. 364. Deschanel systématise cette lecture dans le volume de 1867 ; nous y reviendrons.
[114] *Ibid.*, p. 231.
[115] *Ibid.*, p. 231.
[116] Albert Le Roy, *in* Albert Le Roy, G. Ducoudray et E. Cortambert, *Mémento du Baccalauréat ès-lettres scindé en deux séries d'épreuves*, Premier examen, Paris, Hachette, 1876, p. 37. Parmi les sujets proposés pour l'entraînement à la composition latine, l'un (p. 5) porte sur les arguments de Pauvreté : « Paupertatem dicta Chremyli refellentem (in Aristophanica comœdia quae *Plutus* inscribitur), induces » (« Vous représenterez la Pauvreté réfutant les paroles de Chrémyle, dans la comédie d'Aristophane intitulée *Plutus* »).
[117] Paul Mazon (*Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 168) observera très judicieusement le déplacement, dans l'*agôn*, de la question initiale de l'équité au profit de celle de l'égalité, déplacement dans lequel il voit un « paralogisme fauss[ant] tout le débat », mais qui fait aussi toute l'ambiguïté féconde du texte.
[118] Eugène Fallex, *op. cit.*, Avant-propos, p. 9.
[119] *Ibid.*, p. 10.
[120] George Sand, « Plutus. Étude d'après l'antique », *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1863, p. 5-56. Le texte est repris en volume dans *Le Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 79-156. Pour une présentation générale, on pourra consulter Marie-Paule Rambeau, « Fallait-il accommoder Aristophane à la sauce berrichonne ? Le *Plutus* de George Sand », *Les Amis de George Sand*, n° 13,

actes[121], le *Plutus* moderne se présente, dans un prologue où Mercure amène Aristophane devant les spectateurs parisiens, comme une explicitation de « la sagesse » du texte antique : « autant que possible », explique le dieu au poète, « on a dégagé ta pensée de ce que le temps a rendu obscur, et on l'a exprimée ou complétée en compulsant tes autres pièces[122] ». Cette élucidation par expansion passe aussi, ainsi qu'en avertit Mercure, par quelques emprunts au *Timon* de Lucien, qui « a traité le sujet de *Plutus* sans en altérer la philosophie », et par l'addition, présentée – à la grande répulsion d'Aristophane – comme une nécessité générique, d'une « courte fiction amoureuse[123] ». Débarrassée de quelques-unes de ses scènes épisodiques, comme la visite de Blepsidème ou la séquence obscène de la vieille femme rejetée par le jeune homme qu'elle entretenait, la pièce repose sur une intrigue principale plus complexe que celle de l'hypotexte, dont elle développe certaines virtualités, – le retour de Pauvreté, les inconvénients d'une oisiveté généralisée[124] – et dont elle renverse totalement le dénouement. Ruiné par la guerre, l'honnête paysan Chrémyle s'est plaint à Apollon qui lui a promis la visite d'un sauveur. Amené, sur l'ordre du dieu, par Mercure, Plutus se laisse convaincre, comme chez Aristophane, de rester auprès de Chrémyle et de subir au temple d'Esculape l'opération qui lui rendra la vue et lui permettra de choisir ses obligés parmi les justes. Malgré l'opposition éloquente de la Pauvreté, « une belle jeune femme » qui se présente comme leur « divinité protectrice[125] », le dieu de l'or est guéri et ramené en triomphe chez les paysans. L'abondance se répand chez Chrémyle, où tout n'est que « liesse et ripaille[126] » ; mais – et c'est là que commencent les additions les plus nettes – le maître de maison, craignant les fourberies des citadins, se met à devenir soupçonneux, triste, et avare. Il craint de voir ses esclaves, devenus riches et oisifs, s'affranchir et cesser le travail, et de perdre « la qualité de juste[127] » qui lui a valu la visite de Plutus. Mercure, qui ne cesse d'intriguer en sous-main, lui souffle alors la solution : proposer aux paysans de remplacer Jupiter par Plutus, et de vouer au dieu de l'or un culte unique[128]. À peine le

---

George Sand et le théâtre, 1992, p. 26-30. Destinée aux marionnettes de Nohant, et envisagée aussi pour Paris, la pièce n'a finalement pas été jouée.

[121] Le découpage suit dans les grandes lignes, pour ce qui concerne l'hypotexte aristophanien, celui de l'édition du *Théâtre des Grecs* (*op. cit.*, t. 15, 1823), qui sert de base à l'imitation de George Sand.

[122] George Sand, « Plutus », *op. cit.*, Prologue, p. 7

[123] *Ibid.* Cette addition, dans une « imitation » qui se donne pour une continuation fidèle, scandalise l'helléniste parnassien Emmanuel des Essarts, qui livre sur l'étude de Sand une critique très réprobatrice par rapport à ses anachronismes culturels, formels et idéologiques (Emmanuel des Essarts, « Aristophane à Nohant », *in Les Voyages de l'esprit*, Paris, Maillet, 1869, p. 61-73).

[124] Éléments qui figurent dans la « scène de la Pauvreté », chez Aristophane, à titre d'avertissement ou de menace.

[125] George Sand, « Plutus », *op. cit.*, acte II, sc. 7, p. 25.

[126] *Ibid.*, acte IV, sc. 1, p. 38.

[127] *Ibid.*, acte IV, sc. 14, p. 48.

[128] Il s'agit là de l'expansion d'un élément du dernier épisode et de l'*exodos* aristophaniens, selon la tradition philologique de l'époque : Plutus y est porté dans le temple de Minerve, pour y retrouver sa place auprès du trésor. Selon la traduction en vigueur depuis Dacier (*op. cit.*, p. 71) et jusqu'à Artaud (*op. cit.*, p. 551) – mais pas chez Brunck –, traduction qui repose sur une interprétation des v. 1189-1190 et un contresens au v. 1192 , Plutus y détrône Jupiter.

transfert du dieu effectué, un orage ravageur éclate, qui détruit toutes les récoltes et brise l'idole de Plutus ; Chrémyle, dont la femme, par crainte du courroux de Jupiter, a jeté à l'eau tous ses trésors, se retrouve ruiné, et demande à la Pauvreté de lui rendre « le courage et l'espoir[129] ».

La punition du sacrilège de Chrémyle est compensée, cependant, par le dénouement heureux de l'intrigue matrimoniale, qui fait office de contrepoint moral, et à laquelle Pauvreté est étroitement associée. Bactis, un jeune Scythe de haut rang fait prisonnier lors d'un périple et revendu comme esclave[130], et Myrto, la fille de Chrémyle, sont épris l'un de l'autre. Myrto, aidée par Mercure, veut profiter des largesses de Plutus pour racheter Bactis à son père ; la Pauvreté intervient pour les avertir du pouvoir pernicieux de l'argent. Bactis, déjà impressionné par ses arguments face à Chrémyle, décide de se vouer à elle et d'accepter son conseil d'aller bravement au devant des périls. Réquisitionné, par les soins de Mercure déguisé en sycophante, pour ce qui est présenté comme le salut de la République, il échappe à nouveau à la vente grâce à la main invisible de la Pauvreté, qui le fait participer à la bataille des Arginuses et retrouver ainsi, pour récompense, son statut d'homme libre[131]. Le thème de la richesse est ainsi croisé avec celui de la liberté, dans un tressage que redouble l'opposition entre le vertueux Bactis et le jouisseur Carion. Le personnage de l'esclave aristophanien voit, à coups d'additions ou de redistribution de répliques[132], son rôle tiré vers l'hédonisme veule et le parasitisme ; dans un contraste appuyé avec Bactis, il accepte de ne pas demander l'affranchissement en échange de la liberté de « contenter tous [ses] appétits[133] ». L'asservissement à la richesse est ainsi présenté comme un esclavage, tandis que le dévouement à la Pauvreté apparaît, littéralement, comme une libération.

Cette construction moralisatrice s'appuie sur une vision plus économique de la question, incarnée dans la pièce par Mercure, dont le rôle, simplement épisodique dans l'hypotexte aristophanien, est considérablement amplifié. Guide, comme chez Lucien[134], de Plutus, qu'il conduit chez Chrémyle, il s'oppose rapidement à son installation définitive à la campagne, qui tarit les échanges et l'activité économique dans la cité, échanges dont Plutus est « le nerf[135] ». Devant l'obstination du dieu, il intrigue alors pour le chasser de chez Chrémyle, jouant le rôle travesti d'un sycophante venu

[129] *Ibid.*, acte V, sc. 6, p. 56.
[130] Le personnage est la contamination du jeune Anacharsis avec le Carion aristophanien, homme libre devenu esclave (Aristophane, *Ploutos*, v. 147-148).
[131] Les esclaves qui participèrent, en 406, à cette bataille navale gagnée sur les Lacédémoniens, furent affranchis en récompense. Le fait est évoqué dans les *Grenouilles* (v. 33, 191 et 694), et dans la présentation de Brumoy (*op. cit.*, 1823, t. 15, p. 3), qui a probablement inspiré George Sand.
[132] C'est à Carion, et non plus à Chrémyle, qu'est attribuée la description (p. 28) de la désastreuse vie matérielle des pauvres (v. 535-557) ; l'esclave salue par ailleurs (p. 33) l'arrivée de Plutus guéri par la prière qu'adresse Trygée à la Paix en faveur de l'Abondance (Aristophane, *Paix*, v. 999 sq.).
[133] George Sand, *op. cit.*, acte IV, sc. 17, p. 47.
[134] Lucien, *Timon*, 20.
[135] George Sand, *op. cit.*, acte III, sc. 3, p. 35.

chez lui réquisitionner hommes et biens, puis, une fois reconnu comme dieu, lui conseillant, pour susciter la colère de Jupiter, de remplacer le père des Dieux par Plutus. Au-delà du rôle classique de valet intrigant, Mercure porte donc la charge de la thématique économique, tandis que Plutus, privé de la plupart des dialogues à portée théorique de l'hypotexte[136], se voit réduit à un rôle purement instrumental. Mercure se rapproche ainsi de la Pauvreté, qui refuse à Plutus le statut de divinité et ne lui reconnaît « de valeur que par la volonté de l'homme[137] ». Dès le prologue, cette alliance de Mercure et de la Pauvreté est mise en avant comme un axe central et fédérateur de l'œuvre ; le dieu du commerce se présente ainsi aux spectateurs :

> Chez vous, peuple nouveau, mon nom est industrie, et vous m'avez donné pour mission véritable d'appliquer la probité au génie de la vie pratique. C'est donc à présent que je suis réellement le maître et non plus l'esclave des richesses, c'est aujourd'hui qu'au lieu de me maudire, la pauvreté intelligente me seconde et me bénit[138].

Cette association bénéfique de l'activité économique avec la Pauvreté reparaît dans une des additions les plus notables de son plaidoyer. Définissant Plutus comme « une force inerte, un leurre[139] », la personnification de l'indigence avertit Chrémyle de l'inefficacité d'un projet de redistribution passant par le capital et non par l'activité. Plutus, nanti de la vue, « ne saura pas s'en servir », prévient-elle : « Il ne peut rien par lui-même, et s'il visite un jour également tous les hommes, c'est moi et mon frère le Travail qui l'aurons forcé d'ouvrir ses mains avares[140] ! ». La leçon de la sagesse aristophanienne se confond ainsi avec l'humanitarisme de gauche dont se réclame l'amie de Pierre Leroux. Peu après l'achèvement du *Plutus*, elle revient sur la morale de la pièce, dans ce qui apparaît finalement comme une glose de son passage capital :

> Je crois qu'il est malheureux de se persuader que tout le monde aujourd'hui peut et doit conquérir la fortune. Qu'elle soit au plus habile s'il en est digne ; rien de mieux dans l'état présent de la société. Mais cette conquête du bien-être et de l'indépendance pour tous, qui est le rêve des socialistes, le mien par conséquent (pour un avenir que je crois, hélas, très éloigné), ne peut choisir pour son point de départ l'ambition d'une grande fortune pour chacun […]. Non, le rêve de l'argent ne moralise pas les masses, parce qu'elles n'y voient pas, comme les hommes d'exception, la création des grandes choses et le progrès des idées[141].

---

[136] La longue séquence du prologue aristophanien est très largement amputée, en particulier du récit étiologique de l'aveuglement de Plutus par Jupiter, et du plaidoyer de Chrémyle et Carion en faveur de sa guérison.
[137] George Sand, *op. cit.*, acte III, sc. 7, p. 37.
[138] *Ibid.*, Prologue, p. 8.
[139] *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 27.
[140] *Ibid.*
[141] George Sand, lettre à Édouard Rodrigues, 28 novembre 1862, *in* George Sand, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », t. 17, 1983, p. 308.

Ainsi, au prix d'une transvalorisation dont certains peuvent regretter le caractère anachronique[142], le *Plutus* se retrouve-t-il mobilisé au service d'un apologue moralisateur progressiste, au moment même où Fleury, republiant sa traduction de 1849 dans son édition complète d'Aristophane en vers, y souligne à nouveau la satire « des utopistes réformateurs battant la campagne pour donner à leurs contemporains une forme de société perfectionnée[143] ».

La relativisation par la philosophie de l'histoire

Mais donner, comme le fait George Sand, la parole à un Aristophane progressiste en balayant d'un revers de main les positions réactionnaires de l'Aristophane historique relève tout de même de la pétition de principe, tant le conservatisme de l'auteur antique relève – l'Avertissement de la nouvelle traduction de Fleury le rappelle encore – du lieu commun. D'où la nécessité de rendre raison de ces positions, tout en minimisant leur portée. À côté d'un argument générique assez répandu, qui consiste à renvoyer à une essence de la comédie, qui reposerait, surtout dans sa version pamphlétaire représentée par la comédie ancienne, sur la contradiction et l'opposition[144], la période positiviste apporte une approche nouvelle. Les positions d'Aristophane se voient évaluées au regard d'un certain *sens de l'Histoire* ou d'une *évolution de l'humanité* tels que les théories progressistes les multiplient. Deschanel compare ainsi, en 1849 comme en 1867, Aristophane à Molière, pour poser que le premier n'eut qu' « un bon sens relatif » quand l'autre « eut un bon sens absolu[145] ». Molière aurait ainsi « vu droit et loin par-dessus l'horizon du XVIIe siècle » ; à l'inverse, confondant, dans *Les Chevaliers*, « la souveraineté du peuple avec la tyrannie de la populace », s'attaquant aux idées nouvelles sans distinguer « celles qui étaient chimériques » de « celles même auxquelles était réservé le gouvernement de l'avenir », Aristophane « a eu la vue courte relativement ». Le critère distinctif, en l'occurrence, est celle d'une philosophie du progrès historique : tandis que Molière « a toujours marché, instinctivement, dans le sens de la révolution future », Aristophane « a méconnu et bafoué celle qui s'accomplissait de son temps[146] ».

Cette lecture du conservatisme aristophanien va être développée, à la toute fin du Second Empire, dans deux directions différentes, quoique fondées toutes deux sur une philosophie historique évolutionniste. La première est due à l'orientaliste Émile

[142] C'est le cas d'Emmanuel des Essarts, dont les critiques portent en particulier sur l'insertion, dans le discours de Pauvreté, de doctrines politiques contemporaines, et sur l'attribution au personnage de Bactis de valeurs humanitaires et de « vues prophétiques que ne soupçonnaient pas alors les plus grands esprits de l'humanité » (*op. cit.*, p. 70).
[143] Amédée Fleury, *Comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, t. I, p. 9.
[144] Cf. Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. I […] », art. cit., p. 335 ; Jacques Denis, *op. cit.*, p. 401 ; Georges Ferté, *op. cit.*, p. 15 ; Jean Richepin, *op. cit.*, p. 363-365.
[145] Émile Deschanel, « La comédie dans les républiques. II […] », art. cit., p.520.
[146] *Ibid.* Tout ce passage est repris presque mot pour mot dans les *Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 103-104.

Burnouf, alors directeur de l'École française d'Athènes, dans son *Histoire de la littérature grecque* de 1869, qui sera rééditée en 1885[147]. Aristophane y est présenté d'emblée comme appartenant franchement « à la réaction aristocratique » ; « de famille noble », il pratique une sorte de conservatisme intégral : « en présence des idées démocratiques qui chaque jour prennent un empire nouveau dans la société, il entreprend une lutte générale contre toutes les tendances de son temps[148] ». Or cette posture s'avère contraire au sens même de l'histoire, fondée sur l'extension du principe démocratique d'« égalité devant la loi », corollaire du « progrès de la science et de sa diffusion » : « absolument, affirme Burnouf, Aristophane combat à faux contre la loi même du développement de l'humanité[149] ». Il la combat d'abord d'un point de vue factuel, n'ayant pas compris que l'art d'écrire, le drame et la comédie « étaient un produit naturel et spontané de la démocratie[150] », ni surtout que lutter « contre l'esprit démocratique, contre l'éducation démocratique, contre les formes nouvelles de l'art, et enfin contre l'esprit scientifique[151] » était s'opposer au sens même de l'histoire de son pays :

> En fait, l'avenir de la Grèce appartenait à la démocratie, c'est-à-dire à l'égalité devant la loi. À travers des succès et des revers, cette égalité ne fut détruite ni par Philippe, ni par la conquête macédonienne ; elle fut l'âme de la civilisation alexandrine ; et après avoir apporté une sorte d'appoint aux tendances démocratiques du peuple romain depuis le temps des Scipions, elle fut consacrée et élevée à la dignité de dogme religieux par le christianisme ; par lui et par l'effet de la renaissance du seizième siècle, elle a passé dans le monde moderne, où elle soutient encore ses derniers combats[152].

Nul besoin d'insister sur la définition pour le moins restrictive donnée par Burnouf à la démocratie, confondue avec un principe juridique, sans considération d'une organisation politique. Elle permet en tout état de cause, à travers une vision linéaire, et fort résumée, de l'histoire, de disqualifier, d'un point de vue idéologique – Burnouf ne manque pas d'apprécier à sa juste valeur littéraire l'auteur des *Oiseaux* – cette recrue dont s'enorgueillissait un Amédée Fleury. D'autant que l'erreur d'Aristophane n'est pas seulement un aveuglement historique, elle est aussi une faute conceptuelle contre les lois générales de l'humanité :

> [La loi du développement de l'humanité] est une conséquence du progrès de la science et de sa diffusion, puisque la science, qui est toujours individuelle, émancipe l'individu et le rend l'égal des autres humains. Cette loi ne souffre pas d'exceptions : seulement son application est progressive ; elle est interne, spontanée et complète chez les nations âryennes [*sic*], telles qu'étaient les Grecs, et y engendre les révolutions dans la politique, la religion, la littérature et les arts ;

[147] Émile Burnouf, *Histoire de la littérature grecque,* 2 vol., Paris, Delagrave, 1869, rééd. 1885.
[148] Émile Burnouf, *op. cit.*, 1869, t. 1, p. 29.
[149] *Ibid.*, p. 30.
[150] *Ibid.*, p. 29.
[151] *Ibid.*, p. 30.
[152] *Ibid.*.

> elle est interne encore mais partielle chez les peuples de race mêlée ; enfin elle engendre le prosélytisme à l'égard des hommes de race inférieure, les élève de l'état d'esclaves à la dignité d'hommes libres et les prépare peu à peu à l'égalité universelle. C'est contre cette loi des transformations progressives qu'Aristophane a essayé la lutte, au moment où elle recevait en occident une de ses premières applications[153].

Voilà donc Aristophane en contradiction avec l'évolutionnisme historique et la distinction des races, et la conclusion politique tombe sans appel : « Il a donc échoué dans son entreprise, après avoir fait à son pays autant de mal qu'il lui souhaitait de bien[154]. » À travers Aristophane, c'est ainsi le procès de la pensée réactionnaire qui se trouve définitivement mené.

Un an après cette condamnation radicale, c'est Émile Littré, le grand disciple d'Auguste Comte, qui, dans sa revue *La Philosophie positive*, passe la question de l'idéologie aristophanienne au crible de la philosophie de l'histoire[155]. À travers la « comparaison historique » qu'il entreprend entre Aristophane et Rabelais, comparaison qui trouve ses fondements dans la sociologie dynamique de Comte et sa théorie de l'évolution historique de l'humanité, c'est à une réévaluation du rapport entre conservatisme et progressisme qu'il aboutit, et qui conduit d'emblée à ranger le comique grec… du côté des républicains :

> C'est à l'époque des trente tyrans, avant et après eux, qu'a vécu Aristophane ; il est l'ardent défenseur de la république ; et ses comédies sont une arme dont il se sert, non pour la désorganiser, mais pour la soutenir[156].

Il y avait longtemps qu'on n'avait lu telle revendication, qui s'accorde d'ailleurs avec la position de « chef hebdomadaire » qu'occupe l'auteur antique dans le *Calendrier positiviste* d'Auguste Comte[157]. Comment donc Aristophane comprend-il cette défense de la république ? « Pas autrement, continue Littré, qu'en vantant le passé et en recommandant le retour vers ce qui fit la force d'Athènes[158]. » Ainsi se profile l'argumentation de l'article : dissocier, dans le cas d'Aristophane, le couplage axiologique de la réaction avec la régression, et de l'innovation avec le progrès. Dès lors on pourra dire que le poète, par son conservatisme, « a fait son devoir, puisque son

---

[153] *Ibid.*, p. 30-31.
[154] *Ibid.*, p. 31.
[155] Émile Littré, « Aristophane et Rabelais », *La Philosophie positive*, Juillet-août 1870, p. 40-58. Texte repris dans *Littérature et histoire*, Paris, Didier, 1875, p. 150-175 (nous citons d'après cette édition).
[156] Émile Littré, *op. cit.*, p. 153.
[157] Cf. Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe* siècle, *op. cit.*, t. 3, s. v. « calendrier positiviste » Aristophane est fêté le dernier jour de la deuxième semaine du deuxième mois, consacré à « la poésie ancienne », sous l'égide d'Homère. Dans la première version du calendrier, le comique athénien ne figurait qu'en milieu de semaine (Auguste Comte, *Calendrier positiviste*, Paris, L. Mathias, 1849, reprint Fontfroide, Fata Morgana, 1993, p. 24). Sa promotion intervient dans le *Catéchisme positiviste*, *ou Sommaire Exposition de la religion universelle* (Paris, chez l'auteur, 1852), onzième entretien.
[158] Émile Littré, *op. cit.*, p. 153.

devoir était de défendre la vieille république contre une désorganisation qui devait aboutir au triomphe du Macédonien et à la ruine de la Grèce[159] ». La thèse majeure de Littré, appuyée sur quelques citations centrées sur l'opposition du passé et du présent[160], consiste ainsi à établir, grâce aux exemples contrastés d'Aristophane et de Rabelais, que selon l'orientation de l'histoire d'une civilisation, « suivant que l'époque sera une époque de passé ou d'avenir[161] », l'horizon utopique du satiriste a une orientation divergente, l'un regardant vers les grandeurs passées, l'autre espérant un avenir meilleur. Or l'Athènes de la fin du Ve siècle et l'Europe du XVIe siècle ne bénéficient pas de la même dynamique historique :

> [La société] d'Aristophane, toute brillante qu'elle est encore, est incurablement malade ; une décadence très-prochaine va s'en emparer, décadence non pas momentanée et transitoire, mais définitive et mortelle […]. Celle de Rabelais, au contraire, toute troublée qu'elle paraît, est pleine de vie et de force : aucune décadence ne la frappera ; loin de là, elle se saisira, par la science positive, d'un engin puissant qui, la plaçant au nœud même des révolutions religieuses et politiques, lui inspirera la vaste et féconde vue d'une humanité puissante régissant sagement le globe terrestre[162].

Cette opposition historique renvoie en fait, et Littré va développer longuement ce point, à la loi positiviste des trois états de l'humanité[163]. Le génie de Rabelais, à l'orée de l'avènement de l'état positif, consiste à avoir senti le déclin des « puissances spirituelles qui naguère ont régi le monde » et à célébrer avec enthousiasme « la nouvelle puissance qui est dans le savoir[164] », précurseur ainsi de l'œuvre critique des philosophes du XVIIIe siècle et de l'avènement de l'industrie et de la science positives, qui forment la dernière étape du développement de l'humanité. Aristophane, quant à lui, se trouvait à un moment charnière, au sommet du moment polythéiste, avant sa dissolution inéluctable dans le moment monothéiste catholique : pour lui « toute vue d'avenir, si elle avait été réelle, aurait été une vue de désespoir, et nul ne pouvait imaginer combien d'années et de détours seraient nécessaires pour que la société, d'antique devenant moyen-âge, se rassît et continuât son développement[165] ». Dès lors

[159] *Ibid.*, p. 163.
[160] Aristophane, *Nuées*, v. 961-983, *Assemblée des femmes*, v. 214-229 et 571-580 (traduction Artaud).
[161] *Ibid.*, p. 150.
[162] *Ibid.*, p. 150-151.
[163] Développée longuement dans les tomes IV à VI du *Cours de philosophie positive* d'Auguste Comte (Paris, Bachelier, 1839-1842), cette loi fait se succéder l'état théologique (lui-même divisé en fétichiste, polythéiste et monothéiste), l'état métaphysique et, dernier stade, en cours de réalisation depuis la Révolution française, l'état positif. Selon l'argumentation de Littré, l'apogée d'Athènes se situant en pleine période polythéiste, même si la brillante Grèce annonce par bien des aspects la civilisation moderne, le monde doit nécessairement en passer par une phase monothéiste puis une phase métaphysique avant d'en arriver à l'état positif. Quoique (p. 158-159) « l'idéal [eût] été, au temps de Périclès, de Socrate et d'Aristophane, de conserver l'ordre de choses et d'attendre, en le conservant, que le savoir positif fût assez fort pour prendre, sans l'inutile catastrophe du monde ancien, la place qu'il occupe parmi nous » (ce qui justifie une fois de plus le conservatisme aristophanien), le principe même du développement historique de l'humanité rendait impossible une telle linéarité.
[164] Émile Littré, *op. cit.*, p. 174.
[165] *Ibid.*, p. 151.

la célébration du passé et le refus de l'innovation est le seul horizon possible, même s'il s'agit d'un horizon illusoire, tant la décadence est inévitable :

> Sans doute, si le nouveau, l'innovation apportait plus de grandeur et de stabilité à la république, Aristophane n'y aurait que reprendre ; mais loin de là, tout déchoit, et dans son illusion il crie : Que cherchez-vous, insensés ? le remède est près de vous ; revenez aux idées et aux mœurs de vos aïeux[166].

Le bénéfice de cette complexe argumentation historique est double. D'une part, le conservatisme aristophanien, qui n'est pas un refus de la démocratie, se trouve justifié en tant que posture politique : compatible avec la république, il œuvre – même si c'est en pure perte – pour son salut, en phase avec une histoire dont l'horizon est bouché. D'autre part, on ne saurait tirer argument du parallèle historique entre la civilisation athénienne et la civilisation contemporaine pour faire du réactionnaire Aristophane un exemple : la société moderne appartient à un autre état de l'humanité, caractérisé par le triomphe assuré de l'esprit positif, et le sens de l'histoire est donc désormais du côté du progrès et de l'innovation. Ainsi Littré, prenant ses distances avec un certain sectarisme républicain, coupe-t-il l'herbe sous le pied aux récupérations réactionnaires.

2. Les batailles des débuts de la IIIe République

> Aristophane est le poète qui toujours revient le mieux, le satirique dont la verve est toujours réveillée le plus utilement et le plus à propos chaque fois qu'il s'agit, en des temps comme le nôtre, de faire réagir le bon sens contre les faux systèmes et d'opposer aux folies de révolution les idées conservatrices.
>
> Édouard Fournier, *La Patrie*, 17 mars 1873.

Il faut croire cependant que le chef de file de l'école positiviste n'est pas, en l'occurrence, dans le sens de l'histoire. Car les années à venir, loin de mettre en application le sage relativisme que prônait sa comparaison entre Aristophane et Rabelais, vont au contraire se livrer à des assimilations déchaînées. La question du conservatisme aristophanien, que plus personne ne met en doute, devient celle de la légitimation de la démocratie, plus que jamais brûlante dans les premiers temps de la IIIe République et des changements politiques et sociaux qu'elle apporte. Identifié à l'aristocratie et à la réaction anti-républicaine, la figure d'Aristophane devient un enjeu politique. Revendiqué par la droite, l'auteur athénien est vilipendé par la gauche républicaine. Presque unanime à la toute fin du siècle, cette polarisation prend sa source

[166] *Ibid.*, p. 134-135.

dans une recontextualisation militante tendant, au tout début de la République, à annexer le comique à la cause réactionnaire. Mais elle s'étend également au champ du discours savant, qui intègre à sa manière cette lecture assimilatrice.

a) Aristophane, premier des antidémocrates

Un scandale à l'Odéon

Vers la toute fin du XIXe siècle, Aristophane est devenu *persona non grata* pour un certain nombre d'écrivains républicains. Et s'il l'est, alors même que son prestige littéraire est énorme, qu'il fait partie des auteurs canoniques du cursus secondaire, qu'il commence à être mis en scène, c'est en raison directe de son actualité politique. En témoigne une « très curieuse conférence[167] » d'Henri Becque qui réussit, dans le cadre pourtant studieux d'une matinée classique, à provoquer un petit scandale qui restera dans les annales[168]. Le 17 décembre 1896, avant la représentation de *Plutus*, monté à l'Odéon dans l'adaptation de Paul Gavault, Becque, invité par Ginisty et Antoine[169], prononce une conférence sur Aristophane qui s'achève, ou plutôt s'interrompt, dans le tumulte et les huées, finalement recouverts par les applaudissements. Malgré un ton assez désinvolte et plutôt critique, le début reste dans le sujet. S'acquittant des compliments d'usage sur la grandeur satirique du comique grec et sur son sublime lyrisme, Becque s'emploie cependant à dénigrer les qualités dramatiques d'un auteur dont les pièces manquent à la plus élémentaire construction, et, tout en se défendant de le lui reprocher, dresse de ses positions idéologiques un tableau sévère. Aristophane est présenté comme un « snob, peut-être un parasite » mondain, « reçu dans les plus vieilles et les plus puissantes familles d'Athènes », ce qui explique sans doute qu'il soit « le plus résolu et le plus complet des réactionnaires[170] ». Son conservatisme rétrograde apparaît comme une exception fâcheuse chez les satiriques, qui sont ordinairement, affirme Becque, « des révolutionnaires » ou « tout au moins des libéraux, […] des

[167] C'est ainsi qu'Antoine s'en souvient dans son *vade-mecum* sur la scène française de 1870 à 1905 (André Antoine, *Le Théâtre*, Paris, les éditions de France, coll. « la Troisième République de 1870 à nos jours », cop. 1932, p. 331).

[168] Outre Antoine, au moins deux autres grands contemporains s'en souviennent encore à la fin des années 30, à l'occasion du *Plutus* monté par Dullin : Lucien Descaves (« Les premières. À l'Atelier, *Plutus*, une mise en scène du chef d'œuvre d'Aristophane pleine de sel attique », *L'Intransigeant*, 4 février 38), et Aurélien Lugné-Poe, qui cite même le texte de la conférence de Becque (« *Plutus* d'après Aristophane, trois actes de Mlle Simone Jollivet, musique de scène de Darius Milhaud, Théâtre de L'Atelier », *L'Indépendance belge*, 6 février 1938).

[169] Cf. André Antoine, *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon (Première Direction)*, *op. cit.*, p. 55. Pendant sa courte co-direction de l'Odéon avec Ginisty, Antoine mit sur pied une série de matinées classiques consacrées au théâtre grec antique (nous y reviendrons).

[170] Henri Becque, « Aristophane : *Plutus* », *in Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. VII, p. 85-86. Il n'est pas certain que le texte publié d'après le manuscrit corresponde exactement à celui de la conférence qui, d'après Lintilhac, fut délivrée par Becque debout et sans notes. Mais les comptes rendus de presse montrent que le contenu est à peu près identique. Cf. E[ugène] L[intilhac], « Chronique dramatique. Odéon. – Conférence par M. Henri Becque ; *Plutus*, comédie en trois actes d'Aristophane, traduction de M. P. Gavault, musique de M. Xavier Leroux […] », *Le Rappel*, 19 décembre 1896.

centre-gauche[171] ». Toutes les nouveautés, la démocratie, l'« esprit d'examen » représenté par Socrate, la « forme nouvelle de théâtre » d'Euripide, la « liberté de la femme » et ses revendications, il les a attaquées, défendant dans *Plutus* les riches contre les pauvres, en donnant « une leçon d'économie politique, de cette vieille économie politique qui est toujours du côté de l'argent[172] ».

Mais brusquement, Becque quitte l'antiquité et se lance dans une diatribe qui lui vaut les huées d'une partie de la salle :

> Je ne suis pas avec lui, je le dis tout haut. Je ne voudrais pas introduire la politique ici à l'Odéon, mais cependant il est bien difficile avec un auteur comme lui de ne pas toucher à la politique. Aujourd'hui encore, c'est chez Aristophane que l'on va chercher les arguments les plus forts et les outrages les plus sanglants contre la démocratie, et ce sont justement les descendants d'Aristophane, nos poètes renommés et nos romanciers à la mode, qui, du haut de leur talent, méprisent notre gouvernement démocratique et traitent par-dessous jambes tous ceux qui y prêtent part.
> Je ne suis pas avec eux, je le dis bien haut. Quelle petitesse d'esprit, quelle injustice, quelle ingratitude. Ils devraient bénir ce gouvernement qui leur a rendu la liberté d'écrire, et qui la leur a conservée, quelque abus qu'ils en aient fait. Sans la liberté, il ne resterait pas deux cent pages de la littérature contemporaine, et tous les auteurs auraient fini dans les prisons.
> Eh bien […], s'il fallait choisir entre le travail politique et le travail littéraire de ces vingt-cinq dernières années, je n'hésite pas, je donne la préférence au travail politique. Ce gouvernement de médiocres, ce parlementarisme si décrié a remis la France sur ses pieds ; voilà, voilà une chose sérieuse, plus sérieuse qu'un roman et qu'une pièce de théâtre[173].

Curieux glissement, en effet, que ce passage d'une opposition déclarée à un auteur antique (et quel sens cette opposition pourrait-elle bien avoir ?) à la condamnation radicale d'une production littéraire qui prend pour cible la Troisième République. L'évident paralogisme qui consiste à attribuer à l'auteur des *Chevaliers* la responsabilité de l'usage que l'on fait de son œuvre est pourtant un signe de sa vive actualité et de la politisation à outrance de sa réception. Car l'anaphore dit bien l'évidence, pour Becque, de ce glissement : être avec Aristophane, c'est être avec ceux qui dénigrent le régime parlementaire à l'œuvre en France depuis 1870. Simple retour des choses, puisque ceux-ci vont chercher chez le satirique grec des armes contre ce régime.

On pourrait croire à un dérapage de l'auteur des *Corbeaux*, désireux de scandale ou soucieux de donner une parabase – progressiste – à sa manière[174]. Et pourtant une autre

[171] *Ibid.*
[172] *Ibid.*, p. 92-93.
[173] *Ibid.*, p. 93-94.
[174] C'est l'interprétation d'Eugène Lintilhac, qui, dans sa chronique du *Rappel* (art. cit.), voit dans cette houleuse conférence un hors-d'œuvre « très aristophanesque », « une véritable parabase », dans laquelle Becque prenant « le contre-pied de la thèse fondamentale d'Aristophane, pour son temps », retrouve « sa manière ». Quant aux « *mouvements divers* du public suspendu aux flancs de l'enceinte odéonienne restés attiques d'ailleurs », ils lui suggèrent « l'aspect du public des *Chevaliers* ondoyant sur les flancs de l'Acropole, au théâtre d'Iacchos ».

grande figure du monde littéraire, Catulle Mendès, fait, dans son compte rendu du *Journal*, favorable à Becque, exactement le même raisonnement, accablant même davantage le comique antique :

> […] Aristophane, trop souvent, en sa populacière aristocratie, a usé des plus hautes et des plus vigoureuses forces de l'esprit pour déshonorer le temps et la Ville auxquels il dut sa gloire, pour railler les rêves nouveaux, pour décourager l'espérance, pour retarder, en l'alourdissant d'ordures, l'essor vers l'avenir. Plusieurs de ses paroles, « proverbes en naissant », servent encore de devise aux contempteurs des démocraties éperdues de libération ; et sur ce point, comme sur tous les autres, je suis de l'avis de Victor Hugo qui disait : « Aristophane est le seul GENIE MECHANT ET DESASTREUX qui ait jamais existé[175]. »

L'Aristophane de Hugo, critique de Socrate, n'était que méchant. Celui de 1896, aristocrate acharné et liberticide, participe activement par ses textes au désastre de l'antirépublicanisme. Cette radicalisation de la critique idéologique du maître de la comédie ancienne, associée à son ancrage indiscuté du côté de la droite réactionnaire, est d'abord liée à l'immédiateté d'une réactualisation dépourvue de toute distance. Cet arrière-plan, Jules Lemaitre – pas encore passé du côté de la droite nationaliste – en dessinait, trois ans plus tôt, les contours. Le critique du *Journal des Débats* s'acharnait, on s'en souvient, contre « l'étincelant Aristophane », doté selon lui de « la plus dure, la plus étroite caboche de réactionnaire à outrance[176] », incapable de discerner la valeur de ses cibles – Périclès, Phidias, Anaxagore, Socrate, Euripide –, coupable aussi et surtout de cribler de ses sarcasmes diffamatoires le personnel politique de la démocratie athénienne. Or de la virulence des attaques aristophaniennes il donnait pour équivalent – et c'est là, on le sent bien, ce qui rend si véhéments un Becque, un Mendès ou un Lemaitre – celle de la presse réactionnaire acharnée contre le régime et l'esprit républicains :

> Comme nos plaisantins des journaux « bien pensants », Aristophane a le commode mépris de la « canaille ». Comme eux, il insiste sur les « mains sales » des démocrates et sur leur « manque d'éducation ». Comme eux, il reproche aux chefs de la démocratie la modestie de leur origine et trouve extrêmement plaisant que Lysiclès ait vendu des moutons et que Hyperbolos ait fabriqué des lampes. Comme eux, il raille la musique wagnérienne et la littérature réaliste. Comme eux contre Renan, il s'indigne contre Socrate[177].

Socrate-Renan, Euripide-Zola, Phrynis ou Cinesias-Wagner, la réactualisation ici n'est pas simplement pédagogique : elle est aussi le symptôme d'une quasi-identification des cibles et de l'idéologie aristophanienne avec le discours réactionnaire d'un *Figaro*, d'un *Gaulois* ou d'une *Libre Parole*. Les plaisanteries calomnieuses de leurs satiristes attitrés

[175] Catulle Mendès, *L'Art au théâtre*, *op. cit.*, t. 2, 1897, p. 543-544 (les petites capitales sont de Mendès). Hugo, on s'en souvient, s'était contenté d'écrire qu'« Aristophane, châtiment sombre, est resté devant la postérité à l'état de génie méchant » (Victor Hugo, *William Shakespeare*, *loc. cit.*).
[176] Jules Lemaitre, « Aristophane », *Impressions de théâtre*, 7e série, *op. cit.*, p. 2.
[177] *Ibid.*, p. 4-5. À Lysiclès et Hyperbolos, marchands de moutons et de lampes, il est fait allusion dans les *Cavaliers* (v. 129 et 739).

ont pour résultat de défigurer l'image de la démocratie en dévalorisant ses icônes. Tel est le principal reproche adressé à l'auteur des *Chevaliers* et de *La Paix*, et à travers eux à ses continuateurs contemporains :

> Si nous n'avions le témoignage du grave, du vertueux Thucydide, nous pourrions croire que Périclès, ce Gambetta plus fin d'une démocratie de vingt mille citoyens, et son ministre des beaux-arts ne furent que de misérables concussionnaires, et que Périclès jeta Athènes dans une guerre interminable pour ne pas rendre ses comptes[178].

La comparaison est révélatrice. Tout se passe en effet comme si les attaques plus ou moins diffamatoires d'Aristophane contre le personnel politique athénien rejaillissaient en fait sur les héros de la république. Mais surtout, choisissant de comparer Gambetta à Périclès, figure incontestée de la grandeur d'Athènes mais cible après tout secondaire d'Aristophane, dont la bête noire politique fut comme on le sait Cléon – peu apprécié du reste par Thucydide –, Lemaitre renverse une assimilation que la presse conservatrice, précisément, avait pratiquée sans ménagement.

Cléon et Léon

Car si Aristophane est à ce point identifié à la réaction anti-républicaine, c'est d'abord, et ni Becque ni Mendès n'exagèrent en l'occurrence, parce qu'il a été annexé par elle dans son combat contre le régime qui s'est imposé, difficilement d'abord et non sans lutte, après la défaite de Sedan. Avec la proclamation de la République, la question de la démocratie et du suffrage universel revient évidemment au premier plan, tandis que l'épisode de la Commune, l'influence des radicaux et de leur chef, Gambetta, l'accession aux responsabilités d'une couche sociale nouvelle, selon sa propre formule[179], donnent au discours antidémagogique d'Aristophane une application renouvelée[180].

Dès février 1872, le *Rabagas* de Sardou ravive les parallèles historiques et relance la récupération politique d'Aristophane. Francis Magnard, rédacteur en chef du *Figaro*, publie en une, quelques jours après la houleuse première de la pièce, déjà couverte – on l'a dit – par le critique dramatique attitré, Auguste Vitu[181], une longue chronique dont l'objectif affiché est de récupérer la comparaison en faisant porter au comique grec

---

[178] *Ibid.*, p. 2. Glose v. 605-606 de *La Paix*, où Dicéopolis attribue comme cause au déclenchement par Périclès de la guerre du Péloponnèse le désir de faire diversion après le procès et la condamnation de Phidias, accusé d'avoir détourné une partie de l'or destiné à la statue chryséléphantine d'Athéna. Lemaitre s'appuie explicitement ici, comme pour le reste, sur Jacques Denis (*La Comédie grecque*, *op. cit.*, p. 253), qui fonde sa propre interprétation sur les scholies des deux vers de *La Paix*.

[179] Employée pour la première fois dans un discours prononcé le 26 septembre 1872 à Grenoble.

[180] Le *Journal* des Goncourt témoigne de la rapidité de cette nouvelle assimilation. Dès octobre 1870, les deux frères rapportent une conversation chez Brébant à laquelle participe Paul de Saint-Victor, proche des milieux bonapartistes, où « il est question de l'intérieur aristophanesque du gouvernement de la Défense nationale » (Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, t. II, p. 304, 4 octobre 1870).

[181] Preuve que l'on sort ici de la sphère théâtrale et littéraire pour entrer dans le champ du politique…

l'étendard de l'antiradicalisme. L'article commence par une résurrection fictive qui fait de l'auteur des *Chevaliers* la bête noire de la presse républicaine : un Aristophane contemporain, avance Magnard, « serait fort éreinté par M. Rigade dans l'*Avenir national*, et par M. de Biéville dans le *Siècle* », il serait traité de « vaudevilliste poussif » par *Le Radical*, et *La Constitution* « décrèterait que ses pièces sont de mauvaises actions[182] ». Un tel rejet serait bien entendu motivé par les positions politiques du comique, qui serait, *mutatis mutandis*, « en 1872, comme en l'an 425 avant J.-C., un affreux réactionnaire, défendant les vieilles institutions d'Athènes contre l'invasion de la démagogie », méprisant « les sottises et les préjugés populaires » et « se moquant sans merci des favoris que se donne un peuple mobile, toujours accessible à la jactance ». Or ces positions, c'est ce que Magnard s'emploie à établir, sont non seulement comparables à celles des conservateurs contemporains, mais aussi historiquement valables. « La décadence d'Athènes », poursuit-il, « commençait avec la prépondérance de l'élément populaire », d'où la clairvoyance d'Aristophane, qui « voyait juste ». L'intérêt se porte donc sur « la façon dont Aristophane traitait le radicalisme athénien », et c'est la citation commentée de quelques extraits des *Chevaliers* et des *Guêpes* qui permet d'argumenter le parallèle historique. À côté de l'inusable passage sur le niveau de recrutement du personnel politique de la démagogie[183], et du motif du salaire des héliastes dans *Les Guêpes*, ces « quarante-cinq centimes des juges attiques », « pères des ateliers nationaux et des fédérés à trente sous », Magnard reprend celui des offrandes à Démos[184], et le réactualise :

> Ailleurs, Cléon et le charcutier – le radical et le socialiste – font assaut de prévenances et de platitudes autour de Démos, qui se laisse faire : l'un lui offre des mets friands ; l'autre, des onguents.
>
> – Moi, je vais épiler tes cheveux blancs pour te rajeunir.
>
> – Quand tu te moucheras, Démos, essuie tes doigts à ma tête.
>
> – Non, à la mienne.
>
> Ne dirait-on pas deux candidats s'époumonant dans un club devant le Démos parisien ? Seulement la civilisation a marché, et l'on offre au suffrage universel des mouchoirs moins primitifs qu'au temps d'Aristophane.
>
> Les républicains modérés en promettent une demi-douzaine ; les radicaux, une douzaine entière, – à prendre chez le marchand, – sur les profits de l'infâme capital[185].

Les plaisanteries aristophaniennes sur la flagornerie démagogique se voient donc recyclées en satires des promesses électorales, tandis que les acteurs des *Chevaliers* subissent une nouvelle distribution, figurant maintenant la gauche et l'extrême gauche républicaines devant le suffrage universel. Et Magnard peut conclure, comme naguère Amédée Fleury, en revendiquant le soutien posthume du satirique antique : « Aristophane, vous le voyez, eût été des nôtres, et les verges avec lesquelles il a fouetté

[182] Francis Magnard, « Chronique », *Le Figaro*, 6 février 1872.
[183] Aristophane, *Cavaliers*, v. 183-193.
[184] *Ibid.*, v. 904-910
[185] Francis Magnard, art. cit.

les radicaux de son époque ont l'avantage d'être presque neuves encore au bout de deux mille et quelque cent ans[186]. »

Mais outre l'assimilation entre radicalisme et démagogie athénienne, l'apport d'Aristophane consiste aussi dans la figure particulière de Cléon, qui fut, selon Magnard, son Rabagas. Tout l'article, feignant de ne point vouloir « rechercher jusqu'à quel point Cléon ressemble à nos chefs de parti », est construit sur une comparaison implicite, *via* le personnage de Sardou, avec Gambetta. Le portrait par Plutarque de la manière oratoire du démagogue antique, à l'*action* véhémente et emportée[187], est présenté comme « un petit croquis qu'on jurerait détaché d'une gazette parlementaire ou d'une correspondance de Versailles ». Il n'est pas jusqu'à la vocation de chef de guerre des deux orateurs qui ne suscite un ironique parallèle. Car si Cléon, en matière de guerre, « était outrancier et se piquait de stratégie », il eut du moins le bon goût de mourir « en soldat », contrairement au ministre de l'intérieur du Gouvernement de la Défense nationale : « Même comme démagogues, conclut perfidement Magnard, l'antiquité nous était supérieure[188]. »

Dès lors l'antiradicalisme aristophanien se popularise, et son corollaire, l'association entre Gambetta et Cléon. Montant au Vaudeville, en 1873, un *Plutus* adapté en vers, Albert Millaud, collaborateur du *Figaro*, et le légitimiste Gaston Jollivet réactualisent le texte et transforment certains passages en satire antirévolutionnaire et antirépublicaine[189]. Leur cible la plus voyante – et probablement la seule autorisée par la censure – est le socialisme, bien mal en point après la défaite de la Commune ; mais en filigrane se dessine une critique du nouveau régime. Les deux auteurs attribuent au personnage de Blepsidème, devenu « grand novateur[190] », au milieu de quelques répliques empruntées à l'*Assemblée des Femmes*, un programme anarcho-communiste censé refléter celui des communards. Au programme bien connu de Praxagora, – communauté des biens et des femmes – s'ajoutent quelques variations sur la famille et des propositions anarchistes nullement aristophaniennes :

ÉAQUE

Mais le pouvoir ?

BLEPSIDÈME

Je le tue.

---

[186] *Ibid.*

[187] Plutarque, *Vie des Gracques*, III. Magnard confond volontairement la description de l'éloquence désordonnée de Caïus Gracchus avec celle, plus brève, de Cléon, afin de faciliter le parallèle avec la manière, elle aussi très ostentatoire, de Gambetta, qu'Edmond Texier compare à un « torrent déchaîné » (*Nouveaux portraits* par Kel-Kun, Paris, Calmann Lévy, 1876, p.17).

[188] Francis Magnard, art. cit.

[189] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, comédie, *op. cit.*, 1873 [Vaudeville, 14 mars 1872]. Nous reviendrons plus longuement sur cette adaptation dans le chapitre suivant.

[190] *Ibid.*

CHRÉMYLE

Les corps constitués ?

BLEPSIDÈME

Je les déconstitue.

CHRÉMYLE

Mais l'État ?

BLEPSIDÈME

Pourquoi faire, l'État ?
L'État fait le jaloux… le jaloux… l'attentat.
Si les gouvernements n'existaient pas, Chrémyle,
La révolution deviendrait inutile[191].

Une fois devenu riche, le communiste de la veille devient, cela va de soi, un conservateur du lendemain qui entend garder les richesses qui lui sont échues[192]. La Pauvreté, quant à elle, grâce à un effet de montage et de surtraduction, se lance dans une diatribe réactionnaire classique qui renvoie le traitement de la question sociale au refus de tout « droit à la paresse », c'est-à-dire de tout encadrement légal du travail. À la distinction aristophanienne entre pauvreté et mendicité[193] se substitue une corrélation entre misère et paresse :

LA PAUVRETÉ

Cette affreuse détresse
J'en connais l'origine, amis : c'est la paresse !
La misère n'étreint dans ses bras étouffants
Que l'oisif lâche et mou qui d'une âme ingénue
Attend que les gâteaux lui tombent de la nue.
Qu'il travaille ! et bientôt de son humble séjour
Les portes s'ouvriront au pain de chaque jour[194].

Mais la satire des propositions socialistes tend, par amalgame, à viser les radicaux au pouvoir. La tentative la plus évidente en ce sens est contrée par la censure. Le texte initialement présenté comporte une assez longue addition, dans laquelle Blépsidème expose à Chrémyle son « système », qui commence par l'abolition de l'argent. Le révolutionnaire propose de « trouver mieux que Plutus » :

BLEPSIDÈME

D'abord
Moi, je supprime l'or.

[191] *Ibid.*, acte I, sc. 9, p. 45-46.
[192] *Ibid.*, acte II, sc. 6, p. 71-75.
[193] Aristophane, *Ploutos*, v. 548-554.
[194] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *op. cit.*, acte I sc. 11, p. 53.

CHREMYLE

Toi, tu supprimes l'or.

XINTHIAS

C'est radical.

BLEPSIDÈME

Plus d'or, l'or est fort incommode,
L'or est usé, vieilli, l'or n'est plus à la mode.

CHRÉMYLE

Et tu remplaces l'or que tu dis démodé ?...

BLEPSIDÈME

Par un très admirable et fécond procédé.
Chrémyle, suis-moi bien… c'est tout un mécanisme,
Un rouage nouveau.

CHRÉMYLE

Lequel ?

BLEPSIDÈME

Le communisme
Chacun de par la loi doit tout mettre en commun[195].

Consciente de l'amalgame, la censure biffe les mots « radical » et « communisme », et les auteurs font presque entièrement disparaître le passage de la version représentée[196]. En revanche, elle laisse passer une critique de l'arrivisme des *Rabagas* parlementaires, qui détourne habilement l'hypotexte aristophanien :

LA PAUVRETÉ

Ah ! oui, je les connais, vos principes menteurs.
– Ce qui vous a perdus, ce sont ces orateurs
Qui, sur le Pnyx, au peuple assemblé dans l'enceinte
Prêchent, tant qu'il n'est rien, la sobriété sainte,
Le sage amour des lois, l'art de vivre de peu ;
Que le peuple leur donne un poste, alors adieu
Exordes pleins de cœur, sentences généreuses !
Le ventre n'est plus creux, vivent les phrases creuses[197]!

[195] [Albert Millaud et Gaston Jollivet], *Plutus*, manuscrit reçu au théâtre du Vaudeville le 7 février 1873, autorisé le 7 mars 1873, Archives nationales, carton F18 768.
[196] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, *op. cit.*, acte I, sc. 9, p. 41-42.
[197] *Ibid.*, acte I sc. 11, p. 54. Les deux premiers vers sont de Millaud et Jollivet ; ils permettent de lier la critique de la « paresse » et du « système » de Blepsidème à la disqualification du personnel politique républicain. Dans le *Plutus* aristophanien, l'argument sur les hommes politiques (v. 567-570), disjoint du distinguo entre pauvreté et misère, vient illustrer l'immoralité des riches opposée par Pauvreté à la moralité des pauvres. Là encore, Millaud et Jollivet surtraduisent, comme le montre la comparaison avec la traduction de Fallex (*Théâtre d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 214-215) à laquelle ils empruntent quelquefois :

LA PAUVRETÉ

Et voyez un État :
Tant que les orateurs sont pauvres, sans éclat,

Ainsi la satire du communisme vise-t-elle, par ricochet, celle du radicalisme et de l'arrivisme des « nouvelles couches », retrouvant finalement les thèmes et les cibles de la comédie de Sardou. Très logiquement, le personnage de Cléon fait son apparition dans l'affaire, sous la forme d'une rumeur rapportée par Francisque Sarcey, dont le feuilleton déplore l'absence, dans le spectacle, d'une séquence annoncée par l'entourage des auteurs :

> On m'avait parlé entre autres d'une scène, prise aux *Chevaliers* d'Aristophane, où Cléon, le grand démagogue, est fustigé de main de maître ; et, sous le nom de Cléon, il eût été loisible au public de voir le personnage de ce temps auquel il eût plus aisément pensé. Il faut croire que la censure s'est effarouchée de l'allusion […][198].

Il s'en est donc fallu de peu, si l'on en croit Sarcey, pour que la République n'assistât à la personnification de Léon en… Cléon[199]. Quoique le texte soumis à la censure ne porte en réalité pas la moindre trace de la présence d'une telle scène[200], le journal de Gambetta, *La République française*, juge bon de régler son compte à Aristophane en prenant la défense de Cléon, considéré comme la cible implicite de toute l'opération. L'article anonyme qui se charge de répondre au spectacle présente en raccourci ce qui sera l'argumentation de Becque, et réalise par la même occasion les prédictions de Francis Magnard sur le traitement d'Aristophane par les feuilles républicaines. S'attachant d'abord à dévaloriser le mythe littéraire de l'auteur, entouré « d'un culte où il entre beaucoup de convention » alors que ses pièces n'ont pas grand-chose à voir avec la grande comédie et ont pour seul prestige « d'avoir plu aux Athéniens du siècle de Périclès » et de servir de représentants de la comédie grecque dans les études secondaires, le journaliste en vient au vif de sa critique. Accusant, à travers l'idéologie du comique antique – dont l'œuvre « n'a rien qui la recommande moralement aux sympathies de la postérité », et dont « la haine contre les guides que le peuple athénien s'était choisis n'était au fond que le masque de sa haine contre le peuple lui-même » – le

---

Ils sont tout pour le peuple et les vertus antiques ;
Bourrés d'or, adieu foi, prospérité publique,
Les voilà devenus intrigants forcenés,
Et de ce même peuple ennemis acharnés !
[Σκέψαι τοίνυν ἐν ταῖς πόλεσιν τοὺς ῥήτορας, ὡς ὁπόταν μὲν
ὦσι πένητες, περὶ τὸν δῆμον καὶ τὴν πόλιν εἰσὶ δίκαιοι,
πλουτήσαντες δ' ἀπὸ τῶν κοινῶν παραχρῆμ' ἄδικοι γεγένηνται,
ἐπιβουλεύουσί τε τῷ πλήθει καὶ τῷ δήμῳ πολεμοῦσιν.]

[198] Francisque Sarcey, « Feuilleton du *Temps* du 17 mars 1873. Chronique théâtrale. *Nos Maîtres*. – *Plutus*. – *Aux crochets d'un gendre* », *Le Temps*, 17 mars 1873.

[199] Probablement influencé par Sarcey, Auriant, dans l'étude détaillée qu'il consacre au spectacle, attribue comme origine au projet de Millaud et Jollivet l'idée de mettre en scène Cléon afin de « faire jeter ses vérités à la face » de la République issue du 4 septembre « par un authentique citoyen d'Athènes » (Auriant, « Aristophane travesti », *Mercure de France*, 15 mars 1938, p. 541), en choisissant *Plutus* au lieu des *Chevaliers* pour ne pas éveiller les soupçons. La censure n'aurait pas été dupe et aurait coupé la scène de Cléon. Hypothèse parfaitement imaginaire, si l'on se réfère au manuscrit des censeurs.

[200] [Albert Millaud et Gaston Jollivet], *Plutus*, manuscrit cité.

mépris des conservateurs pour le populaire, le journaliste en vient à prendre la défense de Cléon, victime, comme Socrate et Euripide, d'une « campagne acharnée » et injuste de la part d'Aristophane :

> Le crime de Cléon était de ne pas appartenir au parti aristocratique. Athènes s'impatientant des lenteurs du siège de Sphactérie, Cléon se chargea de précipiter la capitulation et il a accompli sa promesse. C'est ce qu'Aristophane ne lui pardonnait pas. Peut-être eût-il été plus indulgent si c'était Cléon qui eût capitulé[201].

Le curieux passé composé montre bien que deux temps se télescopent. La bravoure de Cléon renvoie allégoriquement à la geste de Gambetta quittant en ballon Paris assiégé pour tenter d'organiser une armée de secours, et refusant, seul de tout le gouvernement de la défense nationale, la capitulation. La vindicte aristophanienne n'est donc que le masque de la jalousie des capitulards pour l'héroïsme patriotique du chef populaire. Ainsi les conservateurs se servent-ils d'Aristophane pour attaquer Gambetta dans Cléon et Cléon, gourmandant Aristophane, venge-t-il Gambetta.

Ce jeu de recontextualisation polémique, dans lequel chaque camp a son héros, perdure. La référence à Cléon, à propos de Gambetta, devient une sorte d'automatisme. La comparaison avancée par le leader républicain entre le nouveau régime et la république athénienne ne fait qu'aviver le parallèle. Le *Figaro* s'amuse longtemps de l'analogie historique, ne lâchant plus son Cléon en ressuscitant pour l'occasion contre lui son adversaire satirique. En 1879, alors que Gambetta préside la Chambre des députés, une rubrique « La République athénienne », signée Aristophane, s'en prend à ses fastes et à ses petits abus : on dévoile les cérémoniaux des réceptions[202], on dénonce les entremises[203], ou on raconte, dans un pastiche de version grecque, les ardeurs du maître des lieux pour la maîtresse d'un jeune collaborateur[204]. L'identification du

---

[201] « Théâtres », *La République française*, 16 mars 1873.

[202] Aristophane, « La République athénienne », *Le Figaro*, 14 janvier 1880.

[203] Ainsi celle de Tourguénieff en faveur d'une place de bibliothécaire pour Flaubert, désargenté (Aristophane, « La République athénienne », *Le Figaro*, 15 février 1879).

[204] Aristophane, « La République athénienne. *Tu quoque*… », *Le Figaro*, 24 décembre 1879. Voici le début de l'article. Toute la saveur anachronique du texte est dans ses parenthèses, précisant le terme grec que le texte est censé traduire, alors qu'il s'agit de réalités parfaitement parisiennes. « Leukanthemon » signifie mot à mot « fleur blanche ».

> Le sage Cléon, qui occupe la plus haute place de l'Aréopage, se laisse parfois distraire des hautes spéculations de la politique, par les choses de la terre. Il n'est pas insensible aux petits cancans des salons (*tôn exedrôn*), aux indiscrétions des boudoirs (*tôn gunaikonetidôn*) et aux secrets des alcôves. Point ne l'effraye la vue d'une jeune artiste, point il ne s'effarouche à l'aspect d'une demoiselle, fixant sur lui ses yeux d'azur (*glaukopis*).
>
> Cléon cependant ne songe qu'au travail. Il a auprès de lui des jeunes gens (*neaniskoi*) qui écrivent des lettres, préparent des dossiers, font des recherches pour son compte et sous sa direction. L'un de ces jeunes gens, homme de vingt à vingt-deux ans, aimable, beau, riche, et que Cléon affectionne particulièrement, a les défauts de son âge. Il aime les petites femmes (*philei tas mikras gunaicas* [*sic*]). Récemment, il avait pris en affection et protégeait tout particulièrement une jeune artiste du théâtre de Bacchus, situé non loin du temple de Mercure (*tou Ermou naos*). […]

démagogue et du grand orateur républicain va tellement de soi qu'Édouard Drumont ne se met pas en peine d'explications lorsque, évoquant, dans son *best-seller* antisémite et antiparlementaire *La France juive*, la fuite du député candidat conspué lors d'une réunion électorale avec les ouvriers de Charonne[205], il croit emprunter au comique antique ses sarcasmes scatologiques, affirmant que « pris d'un accident, habituel à Cléon, s'il faut en croire Aristophane, [Gambetta] souillait les coussins du beau coupé qui courait à fond de train sur le dur pavé des rues populaires[206] ». Le personnage de Gambetta en vient à influer sur la lecture même des *Chevaliers*. C'est encore Drumont qui rapporte une étonnante conversation, petite séquence d'histoire comparée à bâtons rompus, avec l'auteur d'un des textes les plus célèbres en cette fin de siècle sur Aristophane :

> La dernière fois que je rencontrai Paul de Saint-Victor, il me parla de Gambetta, c'est-à-dire de Cléon, à propos des *Deux Masques*, dont il préparait le second volume.
> – Comme c'est cela, ce Paphlagonien, aux doigts crochus, qui dit : « Quand j'ai dévoré un thon tout chaud et bu là-dessus un grand verre de vin pur, je me moque des généraux de Pylos. »
> – C'est cela, mon cher maître, et ce n'est pas cela. D'abord Gambetta coûte plus cher à engraisser ; puis Cléon est un démagogue, mais il n'est pas Juif, il n'est pas circoncis, comme dit ailleurs Aristophane en parlant d'un autre personnage ; enfin, il a pris Sphactérie, et il est mort en combattant. Je crois, entre nous, que Gambetta ne mourra pas de cette façon…
> – Vénus blesse quelquefois, me dit en riant Saint-Victor, sans se douter qu'il était prophète[207].

> Elle venait le voir dans le petit appartement que le jeune homme possédait dans le Palais du maître, sur la rive gauche de l'Ilyssus, en face des Jardins élyséens et, quand il était affranchi de ses travaux, c'étaient entre les deux amants des fêtes intimes et charmantes (*eortasein*).
> […] Bientôt la nouvelle monta jusqu'au maître, qu'une jeune femme ravissante faisait visite à son disciple le plus aimé.
> Cléon ne se fâcha pas, car Cléon est spirituel autant que célibataire (*Agamos*), mais une grande curiosité le prit de connaître Leukanthemon. Les autres disciples qu'il interrogea lui en parlèrent en termes tels que Cléon ne sut plus résister à son désir (*Erôs*).

[205] Le 17 août 1881.

[206] Édouard Drumont, *La France juive*, essai d'histoire contemporaine, 2 vol., Paris, Marpon et Flammarion, 1886 ; cité d'après la 102e édition, 1886, t. I, p. 555. Drumont confond en réalité la manifestation physiologique grotesque accompagnant parfois la peur des personnages d'Aristophane, comme Dionysos dans *Les Grenouilles* (v. 479 sq.), et l'offrande par le Charcutier des *Cavaliers* (v. 781-785) d'un coussin pour le derrière de Démos, durement assis sur la pierre de la Pnyx.

[207] Édouard Drumont, *op. cit.*, t. I, p. 571. Le second volume des *Deux Masques*, où figurent les pages sur Aristophane, parut l'année suivant la mort de Saint-Victor. La citation vient des *Cavaliers*, v. 353-355, sauf le *verre*, anachronique, qui est une *coupe* ou un *conge* (χοᾶ) ; les doigts crochus (v. 205) sont plus précisément des mains crochues (ἀγκύλαις […] χερσὶν), mais l'antisémitisme obsessionnel de Drumont est certainement responsable de la déviation. Quant au personnage circoncis, il renvoie aux quelques occurrences, chez l'auteur grec, de l'adjectif ψωλός (« déprépucé »). Généralement traduit, jusqu'à la mise au point d'Alphonse Willems (« Notes sur les *Acharniens* d'Aristophane », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1903, n°9-10, p. 626-628), par « circoncis », le terme est utilisé par Drumont pour annexer Aristophane à la cause antisémite. Cf. *La France juive*, *op. cit.*, t. I, p. 30-31.

Dans cet échange se lit la quintessence du jeu de portraits croisés qui a cours depuis une vingtaine d'années, selon lequel Léon est la version moderne et dévalorisée de Cléon, et ce jusqu'à sa fin due à une blessure peu glorieuse qui le fait dégénérer du fanfaron héroïque en matamore d'alcôve[208]… Toute sidérante qu'elle soit, cette conversation a de fortes chances d'être authentique, à en croire les pages consacrées, dans *Les Deux Masques*, aux *Chevaliers*. Plus qu'une analyse du texte, le chapitre est un récit halluciné de cet événement inouï que fut la « flagellation formidable » du « Cerbère démagogique[209] » triomphateur de Sphactérie par le téméraire Aristophane. Il comporte donc une véhémente diatribe contre Cléon, reprenant les invectives et les images grotesques d'Aristophane dans un portrait virulent de l'idole populaire[210], et s'insurgeant contre ses récents « apologistes », coupables à ses yeux de « réhabiliter la peste et la fièvre[211] ». Or, à lire de près la description physique de Cléon, on est étonné d'y trouver des traits que le poète grec, dans les divers textes où il s'acharne contre lui, n'avait pas indiqués :

> Ce gros tanneur, au ventre énorme, à la face cynique, à l'œil torve béant au soupçon, mal léché et mal embouché, résumait, comme dans un type grossissant, tous les vices et toutes les violences de la plèbe[212].

Très curieusement, les deux premières caractéristiques avancées par ce portait, le gros ventre et l'œil torve, ne proviennent pas des textes aristophaniens. Nulle part (et l'on peut ici faire confiance à la recension méthodique de Couat[213]) Aristophane n'affuble explicitement Cléon d'un ventre énorme. Quant à ses yeux, la parabase des *Guêpes* les gratifie de regards « terribles », comme le traduisent Artaud ou Poyard[214], ou « farouches », selon la citation ultérieure de Saint-Victor[215], mais « torve », qui signifie aussi « de travers », est un faux sens. En fait, le « type grossissant » ici décrit par Saint-Victor emprunte ses premiers traits aux caricatures de Gambetta, souvent affublé d'une panse démesurée et immanquablement nanti de son gros œil louche de borgne[216]. Satire indirecte délibérée ou recréation imaginaire, le portrait de Cléon est ainsi une caricature en surimposition.

---

[208] Selon la version officielle, la mort de Gambetta, à quarante-quatre ans, en 1882, fut causée par les suites d'une infection occasionnée par une blessure à la main que l'homme politique se serait faite lui-même. La rumeur voulut que ce fût sa maîtresse, Léonie Léon qui, le trouvant avec une autre femme, fût l'auteur du coup de feu.

[209] Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, *op. cit.*, t. II, p. 416 et 409.

[210] Jules Nicole, dans le compte rendu très critique qu'il donne du 2e tome des *Deux Masques* dans la *Revue critique d'histoire et de littérature* (4 juin 1883, p. 441-443), reproche à Saint-Victor de ne pas démêler le réalisme et la fantaisie grotesque dans les portraits aristophaniens, et de confondre la caricature et la réalité ; il prend précisément l'exemple de la présentation de Cléon.

[211] Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, t. II, p. 402-403.

[212] *Ibid.*, p. 401-402.

[213] Dans son étude sur *Aristophane et l'ancienne comédie attique* (*op. cit.*, t. 1, p. 142-143), Auguste Couat répertorie tous les traits satiriques attribués par Aristophane à Cléon.

[214] Aristophane, *Guêpes*, v. 1032. Littéralement le texte parle des « éclairs terribles qui sortent de ses yeux de Cynna » (δεινόταται […] ἀπ' ὀφθαλμῶν Κύννης ἀκτῖνες).

[215] *Op. cit.*, p. 416.

[216] Cf. annexe iconographique, fig. 36.

b) Les disqualifications de la critique savante

Devant une telle recontextualisation, qui prend des allures d'annexion totale, le discours érudit, tenu dans le cadre d'une université généralement républicaine, réagit avec une unanimité remarquable. Les trois publications aristophaniennes majeures de la fin des années 1880, deux études et une traduction longuement préfacée, convergent dans leur appréciation politique de l'auteur grec. Emboîtant le pas à la vulgate conservatrice, elles classent Aristophane du côté de la réaction aristocratique la plus farouche, tout en critiquant fermement ou violemment, à l'instar d'une certaine presse républicaine, ses prétendues opinions. Si le jeu des analogies historiques, qui s'étale dans la pratique journalistique, disparaît derrière l'apparente l'objectivité scientifique d'une sociologie littéraire[217], il n'en constitue pas moins une toile de fond implicite. Ainsi l'utilisation contemporaine d'Aristophane par l'aristocratie conservatrice se voit-elle transposée dans le contexte grec, tandis que la question de la relation du comique avec la caste oligarchique est au centre des préoccupations. Dans tous les cas, l'enjeu est bien la disqualification de son discours politique.

Charles Zévort, dans la préface de sa traduction parue en 1889, fait d'Aristophane le porte-parole d'une aristocratie qui ressemble singulièrement à celle qui, depuis quelques années, fait appel à lui pour s'attaquer, en vain, au gouvernement de la masse. Le poète, explique-t-il, « se donna la mission ingrate de défendre l'aristocratie vaincue et sans avenir contre le flot montant de la démocratie triomphante[218] ». Au point qu'on doit lire *Les Chevaliers* comme « le manifeste du parti aristocratique[219] ». De l'aristocratie de cette fin de siècle, Aristophane emprunte le scepticisme idéaliste, esthétisant et passéiste. Dissimulé « sous le vernis démocratique de circonstance », partout perce dans son œuvre « le mécontentement et quelquefois le dégoût d'un esprit délicat et dédaigneux qui se réfugie vers un passé idéal pour échapper à la vulgarité du présent[220] ». Son œuvre devient ainsi un document sociologique : Aristophane, dit Zévort, « nous fait pénétrer à sa suite dans l'intérieur de l'aristocratie athénienne », nous initiant « aux goûts, aux aspirations et aux terreurs du petit cercle des gens bien nés au milieu desquels il a dû vivre ». Ce cercle, on le reconnaît bien vite, et la sociologie historique fait place à quelque chose comme une étude de mœurs contemporaine mâtinée de polémique politique. La « coterie » à laquelle appartient Aristophane et dont il nous donne l'esquisse est présentée comme une « coterie puissante et qui avait confondu ses intérêts avec la grandeur du pays[221] » ; introduit dans « ce monde poli, raffiné et décemment sceptique », le lecteur est invité à se représenter « l'attitude digne

[217] À la suite de Taine, la fin du siècle voit en effet, avec Hennequin, les prémices d'une critique sociologique. Cf. Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 123-125.
[218] Charles Zévort, « Aristophane et son temps », *in Comédies de Aristophane*, *op. cit.*, p. XL.
[219] Charles Zévort, « *Les Chevaliers.* Argument », *ibid.*, p. 43.
[220] *Ibid.*, p. XLI.
[221] *Ibid.*, p. XLIV.

et embarrassée des vieux politiques mis à l'écart, sous le joug d'une multitude atteinte de vertige, qu'il leur fallait ménager par prudence, et avec laquelle ni généraux, ni magistrats, ni poètes, ne pouvaient compter sur un lendemain[222] ». Ainsi, malgré sa relative modération – il reconnaît par exemple à Aristophane la qualité de « citoyen honnête[223] » –, Zévort travaille, en portant cette lumière crue sur la *situation* du discours aristophanien, à en disqualifier la portée.

Bien plus radicale est en revanche la disqualification opérée par Jacques Denis. Partant à l'attaque, dans un chapitre de son ouvrage sur la *Comédie grecque*, du prétendu courage civique et de la prétendue science politique d'Aristophane, Denis se livre, à travers lui, à une sorte de pamphlet vengeur dirigé contre les pourfendeurs de la république athénienne. Son Aristophane, qu'il fait naître chevalier et de riche famille (tout en déplorant l'absence totale de source sur ses parents, sur son éducation ou sur sa jeunesse[224]), est non seulement « résolument aristocrate » mais aussi « ennemi de la démocratie[225] ». Et c'est à travers son activité « toute littéraire », celle d'un journaliste militant écrivant de « poétiques pamphlets », qu'il sert le parti aristocratique dans lequel il est « engagé[226] ». C'est ainsi que dans les *Chevaliers*, Aristophane « [tient] la plume pour le parti », et le texte, loin de proposer une pensée politique personnelle, n'a d'autre fond que « les idées, les préjugés, les haines, les craintes, les médisances plus ou moins fondées, les insinuations, les calomnies, en un mot les cancans » de ce qu'il appelle « le parti des honnêtes gens[227] ».

C'est donc à l'aune de son affiliation aux idées de ce parti, dont le poète a « servi les rancunes et les déplorables aspirations[228] », que Denis juge les différents aspects de la politique d'Aristophane ; ceux-ci s'avèrent bien entendu néfastes dans un contexte où l'aristocratie n'est qu'un « *statu quo* à demi barbare » quand la démocratie représente « la civilisation[229] ». Balayées, les prises de position en faveur de la paix, trop tardives et capitulardes, sinon antipatriotiques, bénéfiques surtout aux grands propriétaires terriens ; illusoire, la défense des villes alliées pillées par l'impérialisme athénien[230]. Tout se résume à la compulsion réactionnaire : « l'opposition à outrance, sans autre principe que le mépris de la démocratie et du présent, voilà l'inspiration de la comédie aristophanesque[231] ».

---

[222] *Ibid.*
[223] *Ibid.*, p. XL.
[224] Jacques Denis, *La Comédie grecque*, *op. cit.*, p. 293-294.
[225] *Ibid.*, p. 246.
[226] *Ibid.*, p. 295.
[227] *Ibid.*, p. 335.
[228] *Ibid.*, p. 257.
[229] *Ibid.*, p. 251. C'est à propos de Sparte et d'Athènes qu'apparaît cette opposition.
[230] *Ibid.*, p. 251-257.
[231] *Ibid.*, p. 259.

Or ce mépris de la démocratie, qui éclate dans *Les Chevaliers* à travers la figure de ce « Démos de Pnyx », ce « petit vieillard un peu sourd, rageur et quinteux, mais se laissant prendre aux flagorneries les plus sottes et les plus grossières », à travers les insultes envers la « canaille[232] » et à travers la succession de ses maîtres, du marchand d'étoupes au marchand de cuir jusqu'au marchand de boudin et à l'effronté marchand d'andouilles – « des marchands aux affaires dans une République qui ne vivait que de commerce, quelle horreur ! » –, ne peut renvoyer qu'à un préjugé de classe et à une rancune sociale, dans cette Athènes où « les non-nobles avaient pris dans la république la place des nobles[233] ». Citant à son tour la grande scène anti-démagogique des *Chevaliers* où le marchand d'andouilles illettré et vaurien est reconnu parfaitement apte au gouvernement, Denis lâche ce commentaire :

> Voilà bien les plaintes et les plaisanteries insolentes de ceux qui, croyant que le gouvernement leur appartient par naissance, parce qu'ils sont nobles ou riches de vieille date, ne peuvent supporter les hommes nouveaux et n'ont pas assez de mépris et de railleries insultantes pour les parvenus qui ont le talent de se faire goûter des assemblées, et pour le peuple qui les écoute[234].

Voilà donc identifiée la source du discours aristophanien. Le temps et le déictique le montrent bien : la critique idéologique d'Aristophane, pour Jacques Denis, commence par la *reconnaissance* d'un discours contemporain, pour mieux reporter sur le poète antique la dénonciation de ce discours. D'un point de vue rhétorique, l'opération mise en œuvre par Denis consiste donc à inverser et à renverser l'argument d'autorité. En faisant d'Aristophane le porte-parole des aristocrates athéniens, dont le discours *ressemble* au discours conservateur contemporain (manière de dire qu'il en *découle*), Denis renvoie ce dernier à ses propres préjugés et à ses propres présupposés.

Mais c'est d'Auguste Couat que vient la réponse la plus habile. Poussant aussi loin que possible l'assimilation entre Aristophane et l'aristocratie athénienne, Couat tente, en donnant de cette connivence une explication institutionnelle, d'exonérer le poète de sa responsabilité. Non qu'il y ait là aucune volonté polémique, bien au contraire. Couat se défend avec une pointe de mépris de toute réactualisation ou récupération. Dans l'avant-propos à son étude sur *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, qui paraît en 1889, le recteur de l'Académie de Lille, récusant « l'attrait menteur d'une comparaison avec les Français d'aujourd'hui », précise qu'on ne trouve dans son ouvrage « ni rapprochements ni allusions ni aucune intention de faire la leçon à [ses] concitoyens avec les satires d'autrefois[235] ». Car Athènes n'est pas la France, et parmi les écrivains de cette fin de siècle, ne figure nul Aristophane. Si donc on croyait découvrir dans le

[232] *Ibid.*, p. 246. Denis interprète la caractérisation du Charcutier ou les accusations injurieuses du Juste envers les démagogues et le public des *Nuées* comme des insultes envers Démos.
[233] *Ibid.*, note p. 248.
[234] *Ibid.*, p. 250.
[235] Auguste Couat, *op. cit.*, p. 4. Que le besoin se fasse sentir d'une telle déclaration liminaire dit bien à quel point, en 1889, le sujet « Aristophane » est politiquement marqué.

livre « quelques souvenirs de notre temps », c'est que « le lecteur les y aurait mis[236] ». Haro sur la recontextualisation.

Pourtant, un lecteur, et non des moindres, est prompt à jouer de ces rapprochements intempestifs : il s'agit d'Émile Faguet, le critique du *Soleil* bientôt professeur de littérature en Sorbonne. Enthousiasmé par l'ouvrage de Couat, il lui consacre un compte rendu dithyrambique, qui sera reproduit en bonne place dans ses *Propos de théâtre* de 1903[237]. Or sur les presque quatre cents pages que compte l'étude, consacrée aux conditions de production, aux sujets et au discours de la comédie ancienne, c'est à un chapitre de trente pages[238] que le critique consacre presque tout son article. C'est que ce chapitre résout la question lancinante que tout lecteur démocrate d'Aristophane, en cette fin de XIXe siècle, se pose : d'où vient la fureur réactionnaire de l'auteur des *Chevaliers* ? Le résumé vulgarisé qu'Émile Faguet propose de la réponse de Couat montre bien, de fait, à quel point l'enjeu de la question est politique, et d'une politique brûlante d'actualité. Pourquoi donc Aristophane était-il si furieusement antidémocrate ? C'est que, selon Couat présenté par Faguet, « il était à peu près impossible à un poète comique du temps de Périclès, de Cléon, d'Hyperbolos et d'Alcibiade d'être autre chose que réactionnaire[239] ». Quant à la raison de cette impossibilité, elle s'énonce en des termes institutionnels totalement transposés dans la terminologie de la Troisième République : alors que « le gouvernement, le Sénat, l'Assemblée nationale, le pouvoir judiciaire, tout enfin à peu près était au pouvoir du parti démocratique », le théâtre, « institution publique aussi et non privée, était resté aux mains du parti aristocratique et des grands seigneurs d'Athènes[240] ». Comment fonctionnait donc cette résistance médiatique ? Là encore, Faguet transpose complètement :

> Imaginez un théâtre *unique*, où l'on ne parle à peu près que de la politique, et qui soit la propriété exclusive du faubourg Saint-Germain. Voilà, à peu près, le théâtre d'Athènes au temps de la guerre du Péloponèse [*sic*].
> Juges qui examinaient, et acceptaient, ou refusaient les pièces, administrateurs annuels qui faisaient les frais de la représentation, autrement dit directeurs, comité de lecture et bailleurs de fonds, et cela dans un théâtre officiel, privilégié, ayant monopole, et en dehors duquel il n'y avait pas une coudée carrée de sol en Attique où l'on pût élever un tréteau, tous étaient gens riches, bien pensants, appartenant à la classe aristocratique et à la classe dirigeante, laquelle ne dirigeait rien du tout, sauf précisément le théâtre.
> On conviendra qu'il aurait fallu un héroïsme démocratique tout à fait exceptionnel et miraculeux, dans ces conditions, pour écrire consciencieusement une pièce

[236] *Ibid.*, p. 5.
[237] Émile Faguet, *Propos de théâtre*, 4 vol., Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1903-1907, t. 1, 1903, p. 19-29 (le texte est daté du 1er juillet 1889).
[238] Le chapitre II (« Les poètes, le public, la législation »), p. 33-63. Le rédacteur du compte rendu de la *Revue critique d'histoire et de littérature* s'appesantit lui aussi sur ce chapitre (Paul Guiraud, « Couat. *Aristophane et l'ancienne comédie attique* », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 31 mars 1890, p. 248-250).
[239] Émile Faguet, *op. cit.*, p. 23.
[240] *Ibid.*

> comique à tendances démocratiques […] et arriver, au bout de l'an, à la faire refuser avec douceur […][241].

Aristophane confisqué par le faubourg Saint-Germain ! Aucun texte ne dit mieux à quel point la critique aristophanienne de cette fin de siècle, dans sa reconstitution des conditions de production de la comédie ancienne, reproduit les conditions d'énonciation contemporaines du discours sur Aristophane. Car telle est bien, à gros traits évidemment, la thèse de Couat : le discours aristophanien est un discours politiquement *contraint* par les conditions sociologiques d'organisation de la production théâtrale. L'helléniste commence par marquer l'étonnante homogénéité politique de tous les textes conservés de la comédie ancienne. Comédies d'Aristophane ou fragments de Cratinos, d'Eupolis, de Platon le Comique et des autres, « partout les mêmes idées, les mêmes personnages, le même esprit, le même but » : partout des attaques contre « les représentants du parti populaire[242] », tandis que les autres sont épargnés. Comment expliquer « cette unanimité dans l'injure » ? Par un « mot d'ordre » auquel, « journalistes officieux », les poètes comiques obéiraient ? Pas un mot d'ordre gouvernemental en tout cas, puisque la comédie attaque précisément le parti démocratique au pouvoir. Il faut se tourner du côté de « la naissance » et de la « situation de fortune[243] » pour trouver une première explication : les poètes comiques étant, à la différence des tragiques, « d'une origine assez humble[244] » et dépourvus de fortune personnelle, devaient vivre de leur art et « avaient besoin de l'appui des riches », si bien que « l'aristocratie les aurait eu au nombre de ses parasites, quand même elle ne les aurait pas comptés pour ses partisans[245] ». Or il se trouve que « les autorités préposées au théâtre[246] » appartenaient toutes aux classes aisées. Le choix de la pièce à laquelle il serait attribué un chœur était du ressort d'un archonte, et les archontes, presque tous riches et de sentiments conservateurs[247], favorisaient évidemment « la polémique ardente dont les poètes comiques assiégeaient les hommes politiques de la démocratie[248] ». Une fois acceptées, les comédies était financées par d'autres citoyens riches, en général eux aussi partisans de l'aristocratie, les chorèges, qui, forcés de « subvenir aux plaisirs du peuple qu'ils détestaient », rechignaient moins à la dépense si la pièce faisait « rire le public aux dépens de la démocratie[249] ». Le seul acteur de l'événement théâtral qui échappât à l'aristocratie était le public ; mais en matière théâtrale le public populaire « ne demandait qu'à suivre l'opinion des

[241] *Ibid.*, p. 23-24.
[242] Auguste Couat, *op. cit.*, p. 34.
[243] *Ibid.*
[244] *Ibid.*, p. 35.
[245] *Ibid.*, p. 38.
[246] *Ibid.*
[247] Alphonse Willems, en 1907, se livre à une réfutation vigoureuse de cet argument, comme de toute la démonstration de Couat, dans un article sur « Aristophane et la démocratie athénienne » (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n°5, mai 1907, p. 25-33) qui réhabilite la pensée politique du comique… en dénonçant les dérives du système démocratique athénien.
[248] Auguste Couat, *op. cit.*, p. 40.
[249] *Ibid.*, p. 42.

connaisseurs, pourvu qu'on s'amusât[250] ». Et les connaisseurs, ce sont « les gens du bel air[251] » à qui il abandonne le théâtre, se sachant maître ailleurs.

En résumé, pour trouver le succès, les auteurs comiques ont donc tout intérêt, si ce n'est obligation, de satisfaire les opinions des « nobles » et de se faire leur complices. Leur dépendance s'explique en outre par un facteur économique et un facteur sociologique. Économiquement, le poète, à qui une éventuelle victoire au concours comique ne rapporte rien, est payé par l'État ; or, même après la réforme d'Agyrrhios qui diminue drastiquement les subventions, « les comédies et les poètes ne manquèrent pas ». La conclusion s'impose : « leurs satires n'étaient sans doute pas gratuites[252] ». Cependant, s'ils sont ainsi « à la solde des aristocrates[253] », les poètes comiques ne sont pas pour autant des vendus. Au contact de la haute société aristocratique, ils subissent en effet une sorte de mutation sociologique : goûtant sa distinction artistique et intellectuelle, s'habituant aux agréments d'un luxe raffiné, ils en adoptent progressivement « les mœurs et les idées ». Ainsi « les préjugés de l'oligarchie » deviennent chez eux une seconde nature, et c'est avec tout le zèle de néophytes qu'ils s'attaquent à la démocratie, écrivant pour les aristocrates « par choix tout autant que par métier[254] ».

3. Le recentrage officiel de la Belle-Époque : les mises au point des frères Croiset

Après la radicalisation des premières décennies de la République, pendant laquelle règne sans partage, que ce soit dans une récupération enthousiaste ou dans un rejet virulent, l'assimilation du discours aristophanien à la réaction aristocratique, les années qui suivent voient une modification des enjeux liés à l'identification politique du maître de la comédie athénienne. Le discours universitaire connaît en effet une inflexion de son orientation partisane, faisant rentrer l'auteur des *Chevaliers* dans le giron républicain. Mais il ne s'agit pas là des prémices d'une dépolitisation, bien au contraire. Le titre de l'ouvrage-phare de cette réintégration, *Aristophane et les partis à Athènes*[255], montre bien au contraire que l'enjeu, s'il s'est déplacé, reste de part en part politique : il s'agit toujours de situer l'orientation idéologique d'une œuvre dont les rapports avec la démocratie athénienne conservent une portée symbolique considérable.

---

[250] *Ibid.*, p. 46.
[251] *Ibid.*, p. 47.
[252] *Ibid.*, p. 51. Couat ajoute qu'« on ferait […] trop d'honneur aux gens de lettres d'Athènes en leur prêtant des scrupules qui n'arrêtent pas toujours les nôtres »
[253] *Ibid.*, p. 52.
[254] *Ibid.*, p. 53.
[255] Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, Albert Fontemoing, « Minerva », 1906.

a) Remise en question d'un cliché

Dès la fin du XIXe siècle, l'assimilation systématique entre Aristophane et la réaction conservatrice se voit parfois remise en cause comme trop tranchée – et probablement trop dangereuse. Ainsi Georges Ferté, reprenant quelques-uns des arguments républicains de l'époque impériale, met-il en doute la profondeur de son engagement dans le parti aristocratique, préférant suggérer qu'« Aristophane est antidémocrate avant tout par intérêt et par calcul[256] ». Mais c'est du sein même l'Université que va s'imposer une réhabilitation républicaine du dramaturge grec, réhabilitation qui s'accompagne d'un recentrage de sa lecture politique. En 1883, Paul Girard, maître de conférences à la Sorbonne, voyait déjà, par exemple, dans le chœur des *Chevaliers* non plus l'émanation d'une aristocratie contre-révolutionnaire, mais une sorte d'élite républicaine tempérée, représentant « la modération qui sied à la vraie démocratie », par opposition aux « emportements aveugles d'une démocratie ignorante et brutale[257] ». Mais c'est à Maurice Croiset, grand spécialiste du comique grec – il lui avait consacré sa thèse en 1872 –, que revient d'avoir remis à plat l'entreprise de Couat et de Denis, et établi une lecture systématique et modérée de ses positions politiques. Dès 1891, dans les pages consacrées à la comédie de la monumentale *Histoire de la littérature grecque* qu'il publiait avec son frère, la thèse d'un Aristophane antidémocrate était remise en cause[258]. Maurice Croiset y mettait en garde contre la surinterprétation moderne des exagérations bouffonnes du comique qui avait, certes, « signalé beaucoup de ridicules, plus ou moins graves, qui sont surtout démocratiques », mais d'abord pour la simple et bonne raison qu'« il vivait dans une démocratie[259] ». Ainsi « soutenir qu'il était par conséquent l'ennemi secret du gouvernement populaire » revenait à « mettre gratuitement des idées bien systématiques dans une tête où le souffle capricieux de la fantaisie ne leur permettait guère de se poser[260] ». Mais la question mérite davantage, semble-t-il, que quelques pétitions de principe. Quinze ans après cette brève remise en question du dogme de la collusion entre l'auteur des *Chevaliers* et l'aristocratie antidémocrate, Croiset lui consacre un ouvrage entier. Son étude sur *Aristophane et les partis à Athènes*, qui paraît en 1906, se présente comme une réponse aux thèses de Couat[261] ; son objet presque unique se rapporte « aux relations d'Aristophane avec les partis politiques qui s'agitaient alors dans Athènes[262] ». La question centrale posée par Croiset

[256] Georges Ferté, *Aristophane, pièces choisies (extraits)*, *op. cit*, Introduction, p. 15.
[257] Paul Girard, *Aristophane*, *morceaux choisis*, *op. cit.*, p. 18.
[258] Alfred et Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, 4 vol., Paris, E. Thorin, 1887-1895, t. 3, *Période attique, tragédie, comédie, genres secondaires*, par Maurice Croiset, 1891, p. 522 *sq.*
[259] *Ibid.*, p. 528.
[260] *Ibid.*
[261] Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, *op. cit.*, « Avant-propos », p. XI. C'est à la lecture d'*Aristophane et l'ancienne comédie attique* que Croiset affirme avoir eu la première idée de son livre.
[262] *Ibid.*, p. IX.

consiste à revenir sur l'interprétation de l'opposition du comique athénien au personnel politique au pouvoir :

> S'ensuit-il qu'il ait été à proprement parler l'ennemi de la démocratie en général, ou même de celle qui existait alors dans la cité ? Est-ce vraiment elle qu'il attaquait en attaquant ses chefs ? Et s'il l'a effectivement censurée, quelquefois au moins, quelle était la portée de ses censures et quelle en était l'origine ? Visait-il à la décrier, pour en préparer la transformation totale, ou, simplement, à l'avertir, pour l'aider à se corriger de ses défauts ? Puis, en composant ses pièces, était-il l'interprète ou l'instrument d'une opposition constituée, consciente de ses vues et de ses moyens ? ou bien, au contraire, ne prenait-il conseil que de lui-même[263] ?

Sous l'apparent pragmatisme et la précision des différentes questions, se manifeste déjà le projet de casser la double équation à l'œuvre depuis près de quarante ans, celle qui mène d'un Aristophane adversaire des démocrates athéniens à un Aristophane ennemi de la démocratie en général, et celle qui en fait le porte-parole plus ou moins stipendié de l'opposition aristocratique. En filigrane, se lit aussi un retour de la fonction régulatrice d'une comédie ancienne modérée à visée correctrice.

Les conclusions de Croiset, comme on pouvait s'en douter, confirment le projet initial. Résumant le « rôle politique d'Aristophane », l'helléniste affirme que « le point essentiel est de ne pas le considérer comme l'homme d'un parti[264] ». C'est moins une idéologie qu'un « sentiment, en partie instinctif », qui anime l'œuvre, sentiment dont l'objet est « une conception du caractère athénien et de la société athénienne » qui repose sur une sorte de libre et joyeux traditionalisme paysan, et d'« aversion prononcée[265] » pour l'ambition démagogique et belliciste. Animé d'un patriotisme non strictement partisan, « c'est au nom de la terre natale qu'il parle, et c'est l'âme d'Athènes qu'il défend contre ceux qu'il considère comme ses corrupteurs[266] ». Or cette défense d'Athènes – c'est ce que Croiset tente de montrer par une analyse minutieuse du contenu politique de chacune des pièces du comique grec – n'est jamais dirigée contre la démocratie en tant qu'institution. Répliquant implicitement à Denis, il conclut que dans les pièces anti-démagogiques de ses débuts, de la comédie non conservée *Les Babyloniens* aux *Guêpes*, « nulle part », Aristophane « ne se montrait l'ennemi de la démocratie[267] ». La position générale que Croiset lui attribue n'exclut pas une connivence partielle ni des alliances circonstancielles avec la faction oligarchique, emprunt d'arguments inclus, mais comporte une profonde divergence quant à la relation fondamentale au régime :

> Sans doute, [Aristophane] avait eu des relations amicales avec ses adversaires, et même il leur avait emprunté quelques idées. Mais la tendance profonde de sa

[263] *Ibid.*, p. IX-X.
[264] *Ibid.*, p. 306.
[265] *Ibid.*, p. 306-307.
[266] *Ibid.*, p. 44.
[267] *Ibid.*, p. 176.

> politique différait entièrement de la leur. Ils tendaient, eux, à la détruire. Lui ne paraît avoir visé qu'à l'avertir, et, s'il était possible, à la réformer[268].

Pour transformer ainsi l'ennemi en réformateur, Croiset multiplie les distinguo concernant les cibles du satirique, tâchant, quand c'est possible, de les séparer d'un quelconque programme aristocratique, et, dans le cas contraire, d'en déployer une lecture circonstancielle et non essentialiste. Il lui est ainsi facile d'établir que la sophistique, attaquée dans celui que l'opinion populaire fait à tort passer pour son chef de file, Socrate, trouve, comme le philosophe, ses adeptes dans le milieu aristocratique ; *Les Nuées*, prenant la défense de l'éducation traditionnelle, font donc bien davantage écho aux « préjugés de la démocratie » qu'à « ceux de l'aristocratie[269] ». Là où en revanche le poète semble en phase avec l'opposition aristocratique, comme dans la seconde partie de la parabase des *Grenouilles*[270], Croiset s'emploie à distinguer la finalité du discours aristophanien des objectifs oligarchiques. Quand le coryphée s'insurge contre la mise à l'écart systématique des citoyens « de bonne race et de bonne conduite, hommes justes et bien élevés[271] », au profit de « gens de mauvais aloi, étrangers, race d'esclaves, misérables nés de misérables[272] » il ne s'agit plus, comme chez Couat, d'un rejet aristocratique du personnel démocratique[273], mais bien d'un appel à la modération face à un sectarisme démagogique revenant à priver la cité des services patriotiques des hommes de vieille tradition. Le conseil donné par Aristophane de recourir à nouveau à eux ne vise donc pas « les institutions, mais simplement la manière de les mettre en pratique[274] ».

b) Des Chevaliers *aux* Cavaliers *: une réévaluation idéologique et philologique*

Telle est la ligne générale de l'interprétation de l'opposition à Cléon, et en particulier du texte central en la matière, *Les Cavaliers*, auquel Croiset consacre un long chapitre[275]. Choisissant à dessein, de s'écarter, après Fleury, Albert Martin et Mazon, de la traduction traditionnelle de *Chevaliers*, propre à toute les confusions ethnocentriques

---

[268] *Ibid.*, p. 176.
[269] *Ibid.*, p. 158.
[270] Aristophane, *Grenouilles*, v. 718-737.
[271] *Ibid.*, p. 258 [Aristophane, *Grenouilles*, v. 727-278 : εὐγενεῖς καὶ σώφρονας / ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλούς τε κἀγαθοὺς].
[272] *Ibid.*[Aristophane, *Grenouilles*, v. 730-731 : τοῖς δὲ χαλκοῖς καὶ ξένοις καὶ πυρρίαις / καὶ πονηροῖς κἀκ πονηρῶν].
[273] Auguste Couat, *op. cit.*, p. 85. Couat traduit d'ailleurs par « les citoyens […] de noble naissance » le terme d'εὐγενεῖς (« de bonne race » pour Croiset), accréditant ainsi la lecture oligarchique du passage, ainsi que le lui reprochera Alphonse Willems (« Aristophane et la démocratie athénienne » , art. cit., p. 24).
[274] Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 259.
[275] *Ibid.*, p. 95-142.

et politiques[276], l'helléniste tente de remettre en cause – entreprise audacieuse dans l'état actuel de la *doxa*[277] – la lecture programmatique de la pièce comme manifeste oligarchique. L'attaque frontale menée par Aristophane dans ce « pamphlet dramatique, le plus hardi peut-être qui eût été jamais mis en scène » contre « le gouvernement intérieur [de la] démagogie », contre « ses moyens d'influence sur le peuple », et, finalement, contre « l'ensemble des principes ou des passions dont elle s'inspire[278] » se voit soumise à une interrogation minutieuse. Le fond de l'argumentation repose sur une comparaison entre le corps de doctrine aristocratique et ce qu'on peut reconstituer d'une idéologie aristophanienne dans le texte, à partir d'une analyse non seulement des énoncés, mais aussi de l'énonciation. Croiset s'appuie sur le traité anonyme *Sur la République des Athéniens*, faussement attribué à Xénophon, qu'il analyse comme un véritable manifeste oligarchique ; la démocratie y est définie, par essence, comme la mainmise des ignorants et des malhonnêtes sur un pouvoir qu'ils entendent mettre au service de leurs intérêts plutôt qu'à celui du bien. La question posée est de savoir si cette thèse, qui conduit à la propagande en faveur de l'oligarchie, est bien celle des *Cavaliers*, si Aristophane a « voulu montrer la démocratie comme condamnée par sa nature même à mal faire », ou au contraire « visé à réformer le peuple athénien en lui signalant les vices, non de sa constitution, mais de sa politique présente, et en le dégoûtant de l'homme auquel il accordait sa confiance[279] ». La réponse est étayée par une longue analyse du système et du discours des personnages. La fonction dramatique du chœur des Cavaliers – qui représente, d'un point de vue sociologique, la jeunesse aristocratique athénienne –, adjuvant majeur dans le détrônement du Paphlagonien-Cléon par le Charcutier dans le cœur et dans la maison de Démos, et allié, au niveau

[276] À l'exception notable d'Amédée Fleury, qui critique la connotation aristocratique de cette traduction (*Comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, t. I, p. 255), tous les traducteurs, et avec eux la critique, jusqu'à la fin du XIXe siècle, donnent à la seconde comédie conservée d'Aristophane le titre de *Les Chevaliers*. Il faut attendre la toute fin du siècle pour que soit intégrée la proposition d'Albert Martin, qui avait consacré sa thèse, publiée en 1886 sous le titre de *Les Cavaliers athéniens* (Paris, Thorin), à l'étude du groupe social des Ἱππεῖς, d'abandonner la traduction traditionnelle : Alphonse Willems dans ses « Notes sur les *Cavaliers* d'Aristophane » (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, février 1899), Paul Mazon, dans sa thèse sur *La Composition des comédies d'Aristophane* (*op. cit.*) – mais non dans les *Extraits d'Aristophane* qu'il publiait avec Louis Bodin en 1902 (*op. cit.*) – lancent un mouvement qui finit par imposer la nouvelle version. Dans la troisième édition (1913) du tome III de l'*Histoire de la littérature grecque*, consacré au théâtre, Maurice Croiset remplace systématiquement la mention des « *Chevaliers* », présente dans les deux éditions précédentes, par celle des « *Cavaliers* ». Malgré Willems et surtout Van Daele, la traduction ancienne garde encore des partisans chez les tenants d'une lecture antidémocratique d'Aristophane. Edmond Aubé publie de réactionnaires *Chevaliers* en vers à La Pensée Latine en 1926 ; et dans les colonnes de l'*Action française*, comme on le verra, les *Chevaliers* partent à l'assaut de la République.

[277] Ainsi Amédée Hauvette, qui rend compte de l'étude de Croiset dans le *Journal des savants*, remarque-t-il qu'il y a de la « hardiesse à soutenir que la comédie même des *Cavaliers* ne trahit pas la haine du poète pour le régime démocratique » (« La politique d'Aristophane. Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes* », *Journal des savants*, janvier 1907, p. 27).

[278] Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 96.

[279] *Ibid.*, p. 108.

métafictionnel, du poète dans son entreprise de démolition[280], fait l'objet d'une étude méticuleuse, de même que l'esquisse de programme de régénération de Démos à la fin de la pièce[281]. Croiset observe que, si le corps des Cavaliers est appelé à la rescousse contre Cléon, son rôle et sa collaboration s'arrêtent à cette alliance de circonstance contre un ennemi commun ; que la régénération finale de Démos s'oppose à l'idée du caractère foncièrement irrémédiable des tares de la démocratie ; que le « programme » d'Agoracrite, loin d'appeler à une « véritable révolution politique » comme le fait le parti oligarchique, se réduit en fait à une « réforme morale[282] ». Toute l'analyse conduit à conclure que la cible véritable d'Aristophane n'est pas le système démocratique en soi, mais la déviation démagogique que lui a imposée l'homme à abattre, Cléon. Le Paphlagonien, figure des « démagogues de basse condition », ou de « ceux qui se font semblables à la populace pour la gouverner[283] », n'est pas assimilable au gouvernement du peuple : pour les spectateurs, le personnage renvoie avant tout à la personnalité de Cléon et ne peut « d'aucune façon être considéré comme la personnification typique des chefs de la démocratie athénienne[284] ».

Une telle lecture impose de minimiser la portée des deux passages qui font depuis un demi-siècle le lit de la lecture antidémocratique de la pièce : la séquence des cadeaux et celle de la révélation[285]. Toutes les deux se voient réduites à « une critique des choses du jour[286] », à une satire de la dégradation, corrigible, des conditions d'exercice du politique. Ainsi les vers dont on fait, depuis 1830, une véritable maxime réactionnaire, se voient-ils ramenés à la dimension d'un constat d'actualité. Croiset retraduit cette réplique adressée au Charcutier :

> « Sache-le bien, […] conduire le peuple, aujourd'hui, n'est plus l'affaire d'un homme cultivé ni honnête : cela revient de droit à qui est ignorant et ignoble de tout point […][287]. »

Le commentaire porte précisément sur la modalisation induite par la restriction temporelle. Reconnaissant que « la déclaration est vive et la censure véhémente », Croiset note aussitôt la limitation de la portée de l'énoncé, précisant que « le poète, par la bouche de son personnage, critique un état de choses actuel » et « ne dit pas du tout

---

[280] Le Coryphée des Cavaliers affirme ainsi, dans la parabase, que le poète « hait ceux [qu'ils] haïss[ent] [eux]-mêmes » (Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 114 ; Aristophane, *Cavaliers*, v. 510, « τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ »).
[281] Aristophane, *Cavaliers*, v. 1365 sq.
[282] Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 140.
[283] *Ibid.*, p. 128.
[284] *Ibid.*, p. 131.
[285] *Ibid.* (Aristophane, *Cavaliers*, v. 870-911 et v. 147-233).
[286] Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 131.
[287] *Ibid.*, p. 125 (*Cavaliers*, v. 191-193 :

Ἡ δημαγωγία γὰρ οὐ πρὸς μουσικοῦ
ἔτ' ἐστὶν ἀνδρὸς οὐδὲ χρηστοῦ τοὺς τρόπους,
ἀλλ' εἰς ἀμαθῆ καὶ βδελυρόν.)

que cela ait été toujours ainsi et ne puisse être corrigé, tant que le peuple sera le maître[288] ».

Si la remarque semble aller de soi, elle constitue en fait une mise au point fondamentale. Depuis 1830 s'est instauré comme une tradition un véritable contresens grammatical sur cette phrase, dans laquelle les traducteurs – dans les traductions intégrales comme dans celles d'extraits – omettent presque systématiquement l'adverbe temporel ἔτι (« [ne] plus »), universalisant l'énoncé qui accède du coup au statut de maxime. Cette universalisation est généralement confirmée par une traduction abstraite du terme grec de « δημαγωγία », que Croiset rend littéralement par l'infinitif substantivé « conduire le peuple », et qui se voit attribuer non plus le sens de l'activité, mais du système politique. Ainsi Artaud traduit-il : « Le gouvernement populaire n'appartient pas aux hommes instruits ou de mœurs irréprochables, mais aux ignorants et aux infâmes[289]. » Et Eugène Fallex popularise à son tour la maxime dans ses *Scènes* en vers :

> Des ânes, des fripons, voilà ce qu'il nous faut.
> Un savoir si profond, une vertu sévère,
> Mon bon, n'est pas le fait d'un État populaire[290].

Le contresens temporel, flagrant, n'est pas lié à une leçon incertaine ou à l'existence de variantes manuscrites : il concerne au contraire un texte sûr et stable, invariable dans les éditions grecques, et n'apparaît pas dans la traduction latine de Brunck[291]. Les traductions du XVIIIe siècle ne le connaissent pas[292]. C'est à partir d'Artaud que se met en place cette lecture erronée, à laquelle, au XIXe siècle, échappent seuls Fleury et Zévort[293]. Ainsi se répand, jusque chez les hellénistes les plus distingués, en lieu et place d'un constat de dégénérescence, une de ces « devises » antidémocratiques que fustigeait Catulle Mendès[294]. La mise au point et l'autorité de Maurice Croiset n'empêcheront pas d'ailleurs que se perpétue ce faux proverbe, jusque chez ceux qui, comme Octave Navarre, se réfèrent à ses thèses[295]. La traduction de Van Daele, parue en 1923, celles de Marc-Jean Alfonsi, qui la suit de peu, de Maurice Rat, après la Seconde Guerre mondiale, le reproduisent toujours et il faut attendre Victor-Henri

---

[288] *Ibid.*
[289] Nicolas-Louis-Marie Artaud, *op. cit.*, p. 62.
[290] Eugène Fallex, *Scènes d'Aristophane* traduites en vers français, *op. cit.*, p. 51.
[291] Richard-François-Philippe Brunck, *Aristophanis comœdiae in latinum sermonem conversae*, *op. cit.*, t. III, p. 11.
[292] Poinsinet de Sivry ne traduit pas la restriction temporelle mais la remplace par un déictique : « cette République-ci n'admet nul honnête homme, nul homme imbu de belles connaissances ; mais uniquement les profanes et les ignorants » (Louis Poinsinet de Sivry, *Théâtre d'Aristophane*, *op. cit.*, t. 1, p. 363.)
[293] Cf. en annexe la liste des traductions de ce passage.
[294] Cf. *supra*.
[295] Octave Navarre, *Les Cavaliers d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 114 (« Car le métier de démagogue ne veut ni instruction ni bonnes mœurs ; il y faut ignorance et canaillerie »). On trouve p. 97 une référence à *Aristophane et les partis à Athènes.*

Debidour, en 1961, pour voir définitivement rendu un sens non fautif au texte, qui entre-temps aura continué sa carrière réactionnaire.

La restitution de la portée temporelle précise de ces vers est emblématique de l'ensemble de l'argumentation de Croiset, qui, à propos des *Cavaliers* comme des autres pièces, tend toujours à mettre en avant une lecture circonstancielle, contre les extrapolations universalisantes qui assimilaient l'idéologie aristophanienne au discours de la réaction oligarchique. La position politique qui se dégage devient finalement celle d'un réformateur visant à tempérer les excès démagogiques qui tendaient à pervertir la démocratie athénienne et à menacer sa survie. Croiset voit ainsi dans la série des *Babyloniens*, des *Acharniens*, des *Cavaliers* et des *Guêpes* « une sorte de tétralogie satirique[296] » tout entière dirigée contre les démagogues, leur colonialisme oppressif, leur bellicisme ruineux, et contre le règne de la flatterie et de la dénonciation stipendiée sur lesquelles ils asseyaient leur pouvoir.

c) Aristophane rallié à la République : les enjeux politiques d'un recentrage

Saluée comme l'heureux retour d'une distance critique après quelques décennies de recontextualisation acharnée, la réfutation par Croiset de la lecture aristocratique d'Aristophane ne marque pas pour autant la fin du jeu des analogies historiques. Les critiques ne manquent certes pas de noter, à la sortie de son ouvrage, le bénéfice qu'il y a à échapper à une interprétation trop liée, depuis quelques temps, à l'apologie du système démocratique pour être douée de l'objectivité scientifique[297]. Mais si Croiset fait échapper Aristophane du cercle de l'aristocratie réactionnaire pour lui rendre une liberté de parole, c'est pour faire apparaître un autre schéma d'affiliation, lui-même analogique de l'évolution politique contemporaine et du remodelage des forces en présence. L'Introduction de son étude, largement consacrée à une mise au point historique sur l'éventail des groupes socio-politiques athéniens, fait apparaître, en face du « groupe oligarchique » de « l'aristocratie athénienne[298] » opposée au système démocratique, une scission du peuple athénien en deux classes distinctes. À côté de la « démocratie urbaine », habitant la ville même d'Athènes, Croiset met en avant l'importance d'une « démocratie rurale » moins active politiquement, mais plus

[296] Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 175.
[297] Amédée Hauvette (art. cit., p. 20) note ainsi que la lecture réactionnaire d'Aristophane a partie liée avec « le progrès des idées démocratiques en Europe », tandis qu'Alphonse Willems salue l'apport de Croiset, premier à sortir d'un préjugé assimilationniste dont il met à plat la logique : « Dominés que nous sommes par un idéal démocratique que nous ne prenons pas la peine de définir, nous ne pardonnons pas à ceux qui dans le passé sont censés avoir mis un obstacle à ce que nous décorons du nom de progrès. Athènes était une démocratie, qu'Aristophane a attaquée sans ménagement dans la personne de Cléon et des chefs préférés de la cause populaire. Du coup le voilà classé : c'est un réactionnaire. » (« Aristophane et la démocratie athénienne », art. cit., p. 3).
[298] Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 24.

nombreuse, une sorte de majorité silencieuse faisant office de centre, à la fois fidèle au régime démocratique et attachée, contrairement à la démocratie urbaine plus radicale, « aux vieilles coutumes, aux rites anciens du culte, à la tradition sous toutes ses formes[299] ». C'est précisément ce tiers-parti, cette classe démocrate-conservatrice, qui devient le pôle de référence de la comédie aristophanienne, d'un point de vue interne comme externe. Si les paysans de l'Attique, retenus aux travaux des champs, s'abstiennent souvent de participer aux séances de l'Assemblée, en revanche ils assistent en masse aux concours théâtraux, et leur genre de prédilection, celui « où la vieille Attique, en sa rusticité joyeuse, s'épanchait librement » et dans lequel « la campagne, simple et moqueuse, y prenait sa revanche sur la ville[300] », est la comédie. Ils constituent ainsi le socle sociologique du public. Symétriquement, les œuvres adoptent largement leur point de vue : Croiset s'appuie sur l'importance des petits propriétaires paysans dans le personnel de l'œuvre du comique, des héros comme Dicéopolis, Strepsiade ou Trygée, aux membres du chœur de la *Paix* ou de la pièce perdue des *Laboureurs*, sur la précision et le lyrisme des évocations de la vie rustique[301], pour conclure à une affinité entre Aristophane et la classe paysanne, affinité qui se traduit par une proximité idéologique. Le traditionalisme de la comédie aristophanienne est donc le reflet du conservatisme de la démocratie rurale, lequel est moins celui d'un parti qui n'existe pas, que d'une sensibilité[302]. Pour parachever cette « alliance tacite entre la démocratie rurale et la comédie[303] », il ne reste plus, de la même façon que Denis supposait un Aristophane de naissance noble, qu'à lui donner des origines rurales, pas que Croiset n'hésite guère à franchir, attribuant à une immersion dès l'enfance la « connaissance directe » du monde paysan que « semblent bien impliquer » les allusions « si précises, si variées, si évocatrices de la réalité[304] » au monde rural qui remplissent ses comédies. Le poète comique devient ainsi le « fils de la campagne et de la tradition athénienne[305] ».

Ce recentrage d'Aristophane, échappant à la réaction oligarchique pour représenter, sans dépendance partisane, la sensibilité d'une « démocratie modérée, attachée au sol et aux traditions, ennemie des violences et des témérités[306] », est tout sauf dénué d'enjeux idéologiques. Il intervient à un moment où le paysage politique de la Troisième République s'est profondément modifié. Toute une partie de la droite monarchiste et cléricale s'est ralliée au régime et compose une droite libérale ou progressiste, traditionaliste à des degrés divers, mais foncièrement républicaine, tandis que l'affaire

[299] *Ibid.*, p. 7.
[300] *Ibid.*, p. 11.
[301] *Ibid.*, p. 14-15.
[302] *Ibid.*, p. 16.
[303] *Ibid.*, p. 12.
[304] *Ibid.*, p. 15.
[305] *Ibid.*, p. 44.
[306] *Ibid.*, p. 41.

Dreyfus a poussé certains modérés à rejoindre la droite nationaliste[307]. Ainsi les fractures idéologiques ne concernent-elles plus la nature du régime – sinon en ce qui concerne les ligues nationalistes, et au premier chef l'Action Française – mais davantage son orientation politique. Et c'est contre la menace d'un mouvement ouvrier révolutionnaire que la République cherche désormais à se prémunir[308]. C'est précisément contre les excès démagogiques d'une gauche prolétarienne et internationaliste que la démocratie rurale athénienne est censée fournir un rempart. Tel est le modèle implicite de cette « démocratie urbaine », représentée au premier chef par Cléon, dont Croiset établit le tableau :

> La partie la plus ardente était celle qui résidait au Pirée. Là se groupaient les gens de mer, et, autour d'eux, tous ceux qui fournissaient à leurs besoins ou qui les aidaient dans leurs opérations diverses, constructeurs, ouvriers de port, fabricants et industriels de toute sorte, petits trafiquants, banquiers ; population sans tradition, sans attache au sol, mélangée de nombreux métèques et en contact incessant avec les étrangers […].
> [..] à mesure que l'industrie athénienne s'était développée, il s'était formé aussi, dans la grande ville, un prolétariat, qui vivait, au jour le jour, du produit de son travail quotidien. Ces petits salariés étaient naturellement enclins à faire souvent cause commune avec les radicaux du Pirée[309].

Ce radicalisme des travailleurs athéniens, avec son égalitarisme forcené, dogmatique et démagogique et son impérialisme[310], évoque sans aucun soute, en filigrane, la montée en puissance d'un syndicalisme ouvrier qui s'exprime, depuis 1904, dans de grandes et dures grèves[311], tandis que la gauche prolétarienne unifie ses tendances sur le plan politique, en créant, en 1905, la S.F.I.O. La nouvelle posture d'Aristophane n'en ferait-elle pas un défenseur de la République face aux périls rouges, qu'ils soient socialistes ou anarchistes ? Voilà en tout cas le poète athénien au service d'un idéal centriste, « celui d'une cité franchement démocratique, mais dans laquelle la prépondérance aurait appartenu à l'élément modéré[312] », c'est-à-dire, semble gloser Gustave Dantu, dans sa thèse complémentaire parue en 1907, « une démocratie tempérée qui recevrait sa direction des classes moyennes, amies de l'ordre et du travail[313] ».

Or c'est précisément ce modèle politique que l'historiographie contemporaine officielle met en avant dans l'exemple de la démocratie athénienne, dont Aristophane est redevenu non plus l'adversaire, mais le profond défenseur. Trois ans plus tard, le

---

[307] Cf. René Rémond, *Les Droites en France*, *op. cit.*, p. 148-168.
[308] Cf. Michel Winock, *La Belle Époque*. *La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, « Tempus », 2003, p. 16.
[309] Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 5-6.
[310] *Ibid.*, p. 36-40.
[311] Madeleine Rébérioux, *La République radicale ? 1898-1914* [1975], Paris, Seuil, « Points Histoire », « Nouvelle histoire de la France contemporaine », 11, p. 88-102.
[312] Maurice Croiset, *op. cit.*, p. 268.
[313] Gustave Dantu, *Opinions et critiques d'Aristophane sur le mouvement politique et intellectuel à Athènes*, Thèse pour le doctorat ès-lettres, Paris, Félix Alcan, 1907, p. IX. Dantu se réclame de Croiset dans son analyse du positionnement politique d'Aristophane.

doyen de la Sorbonne, Alfred Croiset, publie une étude sur *Les Démocraties antiques*[314] dont les conclusions rejoignent les positions attribuées par son frère au comique grec. Après avoir longuement retracé la constitution et le fonctionnement de la démocratie athénienne, donnée comme un sommet de la civilisation en matière politique[315], Croiset en narre les épisodes, depuis la lutte victorieuse contre l'oligarchie jusqu'au passage funeste de la démocratie à la démagogie. Et c'est précisément contre ce danger de la démocratie poussée jusqu'aux extrêmes, qu'ils soient communistes – les bouffonneries de *L'Assemblée des femmes* ont signalé ce risque[316] – ou anarchisants, que nous met en garde l'exemple athénien, dont la double leçon rejoint le nouveau centrisme aristophanien :

> […] combattre l'existence de la démocratie, là où les circonstances l'ont rendue inévitable, est une chimère ; chercher à l'éclairer et à la corriger de ses défauts est le devoir de tout homme qui pense et qui a le sentiment de sa tâche sociale. L'ordre étant le besoin vital de la société, si les lois ne suffisent pas à réprimer l'anarchie, la tyrannie survient nécessairement. La démocratie n'a pas d'ennemi plus redoutable que la démagogie[317].

Ainsi la conquête de l'Athènes bourgeoise s'achève-t-elle par la récupération de son premier opposant. Rallié à la République, Aristophane est désormais chargé par elle de veiller aux périls, rouges ou bruns, qui la menacent.

B. LE XXe SIECLE : HAINES ET AMOURS D'ARISTOPHANE

La fortune de l'essai de Croiset, qui s'impose dorénavant dans le champ érudit, ne règle pas pour autant la question des orientations politiques du dramaturge athénien. Tout se passe au contraire comme si le statut canonique de son œuvre redoublait son instrumentalisation. Le comique militant va parcourir, dans les deux premiers tiers du XXe siècle, quasiment tout le spectre de l'éventail politique. Méthodiquement et systématiquement remobilisé contre la République par la nouvelle droite nationaliste, Aristophane se retrouve, après la Seconde guerre mondiale, parmi les auteurs orthodoxes du parti communiste, et c'est sous l'égide du héros de *La Paix* que se rassemble un temps le mouvement pacifiste universitaire pro-soviétique. Préparée dès le tournant du siècle par une lecture anarchisante minoritaire, mais active, de ce « négateur et pamphlétaire impénitent[318] », patron des libres penseurs, que salue, sur le tard, Victor Méric, le virage d'Aristophane à gauche s'accomplit après que le désastre de la Grande Guerre a mis au premier plan un thème qui tient désormais, et plus que jamais après la

[314] *Op. cit.* Nous citerons d'après la réédition Paris, Ernest Flammarion, 1920.
[315] Alfred Croiset, *op. cit.*, p. 257.
[316] *Ibid.*, p. 215-217.
[317] *Ibid.*, p. 335.
[318] Victor Méric, « La Petite semaine. Autour d'Aristophane », *Les Hommes du jour*, 29 décembre 1932.

Seconde Guerre mondiale, la place centrale dans la réception de son œuvre : la paix. De Dullin, en 1932, à Vilar, Vitez et Gignoux – qui signent chacun en 1961-1962, une adaptation de *La Paix* –, le pacifisme aristophanien se nourrit de ces nouvelles concrétisations que sont les mises en scène d'un auteur désormais intégré au répertoire, et qui participe à l'utopie d'un théâtre populaire. Au-delà d'un simple déplacement idéologique, cette mise en avant du versant pacifiste de l'œuvre coïncide avec un renouvellement de l'horizon d'attente esthétique dans lequel s'inscrit la comédie ancienne. Porteur, en tant que thème positif, d'une énergie fédératrice, l'amour de la paix s'associe à un dépassement du modèle aristophanesque du XIXe siècle. Au-delà du journalisme pamphlétaire et caricatural et de sa version spectaculaire et revuistique, la définition générique de la comédie aristophanienne s'intègre à un nouveau paradigme, plus spécifiquement théâtral, fondé sur le renouveau de la farce et du théâtre de tréteaux. Le versant satirique de l'œuvre participe désormais d'une vision humaniste du grotesque qui réconcilie rire et poésie en une même conception euphorique.

1. Du nationalisme à l'anarchisme : itinéraires d'un opposant

Dans les premières décennies du XXe siècle, l'interprétation idéologique d'Aristophane retrouve une latitude disparue lors des trente années précédentes, pendant lesquelles la lecture aristocratique et antirépublicaine régnait de façon incontestée. Rééquilibrée par Croiset, la posture politique de l'auteur des *Cavaliers*, toujours fondée sur une définition pamphlétaire de la comédie ancienne, est sujette à des recontextualisations de tous bords. Si l'interprétation centriste a pour elle la légitimité universitaire, l'extrême droite nationaliste tente de faire d'Aristophane un emblème de sa lutte, tandis que, chez les anarchistes, se développe une lecture libertaire de son œuvre.

a) La critique modérée de la démocratie : fortune d'une position

Saluée comme une avancée scientifique notable, traduite en anglais dès 1909[319], l'étude de Maurice Croiset constitue un véritable tournant dans l'interprétation politique d'Aristophane et s'imposera comme une référence fondatrice dans le discours universitaire du XXe siècle. Même un notoire partisan de l'Action Française comme André Bellessort ne peut faire l'économie, dans ses leçons de la Société des Conférences, d'une référence appuyée à ses thèses en dégageant Aristophane de toute

[319] Maurice Croiset, *Aristophanes and the political parties at Athens*, translated by James Loeb, London, Macmillan, 1909.

inféodation partisane et en l'assimilant à la classe des petits propriétaires ruraux[320]. Trois des quatre traducteurs français postérieurs reprendront plus ou moins explicitement les conclusions de Croiset : si Van Daele s'abstient d'entrer dans le débat des opinions politiques de l'auteur, Marc-Jean Alfonsi, dont la traduction paraît en 1932-1933, puis Maurice Rat font d'Aristophane un tenant de la démocratie rurale[321]. Quant à Victor-Henri Debidour, s'il tient pour une lecture réactionnaire d'Aristophane, il n'en emprunte pas moins à Croiset son refus de tout enrôlement partisan du comique athénien, et son engagement dans la défense des ruraux[322].

Dès lors le centrisme critique devient une sorte de position officielle pour l'auteur des *Cavaliers*, et son attitude d'opposition une saine réaction face aux débordements de la démocratie athénienne. Dès 1911 Jean Richepin – lui-même revenu de son anarchisme de jeunesse, académicien et bientôt candidat républicain de gauche aux législatives de 1914 – finit par justifier l'attitude d'opposition systématique d'Aristophane, qu'il qualifie encore de pamphlétaire aristocratique, par le dévoiement de « l'admirable démocratie athénienne » : tombée « de Périclès à Kléon », devenue « une sorte de tyran » impérialiste et « livrée […] à tous ses tribuns, à tous ses politiciens qui s'arrachaient, qui se disputaient le pouvoir », Athènes était à l'époque d'Aristophane « un mauvais exemplaire de la démocratie[323] ». Plus explicitement, Octave Navarre, dans son étude sur *Les Cavaliers*, parue bien après sa mort en 1938, met en évidence, d'après l'*exodos* de la pièce[324], un programme politique d'Aristophane – paix immédiate, restauration d'un équilibre budgétaire par suppression des salaires d'État inutiles, réorganisation militaire, refonte de la justice, plan d'éducation nationale contre l'influence néfaste des sophistes –, auquel il attribue un « sens politique avisé » : le comique grec, précise Navarre, « y a diagnostiqué avec sûreté les vices essentiels dont était rongée la démocratie de son temps[325] ». Le contempteur de l'égalitarisme démagogique se voit en résumé qualifié de « porte-parole » des « démocrates stationnaires », c'est-à-dire, selon les catégories politiques contemporaines, des « centre-gauche[326] ».

Débordant le cercle des spécialistes, cette nouvelle position s'étend dans le champ littéraire et dans le monde du théâtre. Én témoigne, à l'occasion de la reprise de *La Vie*

---

[320] André Bellessort, *Athènes et son théâtre*, cours professé à la Société des conférences, Paris, Librairie académique Perrin, 1934, p. 302-307. Sur Bellessort, très influent professeur de khâgne à Louis-le-Grand, proche de *l'Action française* et futur académicien collaborationniste, cf. Jean-François Sirinelli, *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 1988, p. 74 à 81.

[321] Marc-Jean Alfonsi, *Aristophane, Théâtre*, *op. cit.*, t. I, « Introduction », p. V ; Maurice Rat, *Aristophane, Théâtre complet*, *op. cit.*, 1947, t. I, « Introduction », p. 15.

[322] Victor-Henri Debidour, *Aristophane par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1962, p. 42-46.

[323] Jean Richepin, *L'Âme athénienne, op. cit.*, p. 367-368.

[324] Aristophane, *Cavaliers*, v. 1316-1408.

[325] Octave Navarre, *Les Cavaliers d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 159.

[326] *Ibid.*, p. 109.

publique à l'Odéon, en 1924, un entretien d'Émile Fabre, alors administrateur de la Comédie-Française, avec Gémier, l'ami de Briand alors directeur de l'Odéon, et Paul Gsell, le dramaturge et bibliothécaire du second Théâtre-Français : Fabre y affirme qu'« en montrant les tares de la démocratie, Aristophane tentait de la corriger », et Gsell ajoute qu'« en dénonçant ses défauts […] on contribue à les amender[327] ». Le *Timon d'Athènes* d'Émile Fabre, dès 1899, avant la grandiose mise en scène qu'en fit Gémier en 1907, donnait déjà un exemple de cette visée correctrice de l'œuvre du comique grec[328]. Mélange de réécriture de la tragédie de Shakespeare et du *Timon* de Lucien avec une reconstitution historique et archéologique minutieuse de la chute d'Athènes, la pièce, typique d'un certain éclectisme naturaliste, a pour ambition de retracer la chronique impartiale de la décadence morale et politique d'une grande civilisation. Le drame fictif du riche philanthrope éprouvant l'ingratitude de ses semblables et basculant dans la solitude et l'exécration de l'humanité se mêle à une tranche d'histoire politique, qui transpose en quelque sorte, pour reprendre le mot d'un critique, « *La Vie publique* à Athènes[329] ». Outre sa dimension morale, la figure de Timon devient le symbole d'une sagesse civique ; le personnage apparaît comme le porte-flambeau d'une démocratie athénienne qu'il rêve « un gouvernement parfait[330] », mais qu'il voit se perdre « entre une aristocratie esclave de ses intérêts » et « une démocratie esclave de ses passions[331] ».

Fabre lui fait prendre part à deux moments-clés de l'histoire athénienne. Sauveur de la démocratie au troisième acte, il permet, en les réunissant chez lui, la capture des chefs extrémistes du gouvernement aristocratique des Quatre-Cents, prêts à livrer Athènes aux Spartiates, grâce à un guet-apens des démocrates. Il prend aussi la parole à la fin du procès public des généraux vainqueurs des Arginuses – qui forme le quatrième acte, intitulé « la démocratie » –, pour conjurer les Athéniens de ne pas se livrer à une injustice tyrannique, et les accuser, leur décision prise, d'être les esclaves de la flagornerie démagogique[332]. Cette critique est relayée dans l'ensemble de la pièce par

[327] Firmin Gémier, *Le Théâtre*, entretiens réunis par Paul Gsell, *op. cit.*, p. 241-242.
[328] Émile Fabre, *Timon d'Athènes*, pièce en six actes et en sept tableaux, Paris, P.-V. Stock, 1899. La pièce fut jouée deux fois en 1899 aux Variétés de Marseille, avec Silvain, de la Comédie-Française, dans le rôle-titre, et Lugné-Poe – qui avait collaboré à la mise en scène – dans celui de l'Esclave. Remaniée en cinq actes, elle fut créée le 12 avril 1907 au Théâtre Antoine dirigé par Gémier, avec De Max dans le rôle de Timon, et jouée seulement 16 fois, malgré un certain succès critique. Le tableau de « La démocratie » (IVe acte dans la version de 1907) retraçant le procès des généraux vainqueurs des Arginuses sur la Pnyx, permit à Gémier de rivaliser, dans la mise en scène de la foule, avec la scène du Forum de *Jules César* créé la saison précédente par Antoine. Le texte de 1907 (*Timon d'Athènes*, pièce en cinq actes) fut publié dans *L'Illustration Théâtrale* du 18 mai 1907 (numéro 60), puis la même année à Paris chez Calmann-Lévy.
[329] Gabriel Trarieux, « Le mouvement dramatique », *La Revue*, 1er mai 1907, p. 113.
[330] Émile Fabre, *Timon d'Athènes*, cité d'après l'édition du *Théâtre*, t. 3, *La Rabouilleuse*. *Timon d'Athènes*, Paris, Ernest Flammarion, s.d. [1923], p. 211 (acte IV). Il s'agit du texte de la version de 1907.
[331] *Ibid.*, p. 230.
[332] *Ibid.* Les stratèges vainqueurs de la bataille navale des Arginuses furent condamnés à morts, au terme d'un procès houleux et à la limite de l'illégalité, pour n'avoir pas recueilli les corps des équipages naufragés.

un certain nombre de réminiscences et de citations textuelles d'Aristophane, à qui Fabre emprunte quelques personnages. À côté de comparses dont seul le nom est conservé, comme Dracès ou Myrrhina, ou une Praxagora qui mène, au lieu de révolte, débauche[333], un Démos, sorte de personnification et de porte-parole de l'Athénien moyen, apparaît dans les scènes de foule. Premier citoyen arrivé sur la Pnyx, comme Dicéopolis dans *Les Acharniens*[334], il ouvre l'acte de « La démocratie », avant d'y répondre par des réactions irréfléchies aux manipulations rhétoriques. Cette versatilité de Démos est thématisée dans une réplique centrale de l'acte deux, qui comporte un saisissant centon de vers-clés des *Cavaliers* :

> Athènes est la cité des gobe-mouches. Vous vous pressez autour des discoureurs, la bouche béante, tels que si vous pendiez des figues par la queue, ouvrant et fermant les oreilles comme des parasols, tout à l'intérêt du moment, prêts à voter la paix pourvu qu'on vous promette qu'il y a aura des sardines à bon marché[335].

Mais, fait significatif, c'est à Aspasie, compagne de Périclès et à ce titre porte-parole démocratique, que ce texte est attribué, comme si Fabre dissociait la critique des excès démagogiques d'une position pro-aristocratique. Kléon [*sic*], présent dans la scène, y est ennemi de Périclès mais héraut de la paix et n'a donc rien du matamore dénoncé par Aristophane. Si l'explication de l'origine de la guerre par l'enlèvement des servantes d'Aspasie est mise dans la bouche d'un aristocrate[336], certains traits de démagogie du Marchand de boudin des *Cavaliers*, comme le don à Démos d'un beau manteau, sont attribués à Alcibiade[337], comparé ailleurs, comme le fait Eschyle dans *Les Grenouilles* au « lionceau[338] » qu'il ne faut pas élever dans la cité. Ainsi la distribution même des références intertextuelles à Aristophane se fait en harmonie avec le point de vue politique du héros, qui est celui d'« une Athènes idéale, [d']une démocratie réfléchie, équitable, enfin maîtresse d'elle-même, libre[339] ».

Parallèlement à cet arraisonnement idéologique, le texte et les personnages du comique grec subissent, du fait même de leur insertion dans une fresque historique à prétention réaliste, une sorte de dé-satirisation. Mêlée aux personnages fictifs issus de la tradition – Timon – et de l'hypotexte shakespearien – le cynique Apèmantos –, et à une galerie de personnages historiques qui va d'Alcibiade à Socrate en passant par Aspasie et Kléon, la seule figure aristophanienne de premier plan, Démos, passe, mélangé qu'il est à une véritable foule populaire, du statut d'allégorie satirique à celui de type ou

---

[333] *Ibid.*, p. 156-157.

[334] Le début de l'acte fusionne une quasi-citation des v. 2 et 3 des *Nuées* et des v. 28-30 des *Acharniens* :

« Au lever du rideau, Démos se promène sur le Pnyx. Des esclaves balayent et arrosent, d'autres préparent le sacrifice.

DÉMOS. – Maudit coq qui m'a réveillé avant l'aube ! Me voilà le premier sur le Pnyx. Je bâille, je m'étire, je rote… personne ne vient ! » (*Ibid.*, p. 207).

[335] *Ibid.*, p. 181 (Aristophane, *Cavaliers*, v. 1263, 755, 1347-1348 ; contraction des v. 660-670).

[336] *Ibid.*, p. 312 (Aristophane, *Acharniens*, v. 526-529).

[337] *Ibid.*, p. 170 (Aristophane, *Cavaliers*, v. 883).

[338] *Ibid.*, p. 134 (Aristophane, *Grenouilles*, v. 1431).

[339] *Ibid.*, p. 227.

d'emblème réaliste. Aristophane devient en quelque sorte le fournisseur officiel d'une Marianne athénienne, dans sa version dévoyée.

Cette normalisation de la satire aristophanienne par l'historicisation emblématique de ses personnages va trouver chez Paul Claudel, dans un texte de circonstance monté par Jouvet, à l'Élysée, pour le centenaire du chimiste et homme politique Marcelin Berthelot, un couronnement inattendu[340]. Commandée par son fils Philippe, la pièce, à l'occasion de laquelle Claudel entend renouveler le genre difficile de l'à-propos, avec ses deux variantes anecdotique et allégorique[341], constitue une sorte de dialogue philosophique en forme de parabole sur les rapports entre la science et la création. Intitulée *Sous le rempart d'Athènes*, elle transpose cette interrogation méditative sur les idées du savant, autour de l'image du *nombre*, au pied de « la forte muraille » de la cité antique, « faites de blocs égaux[342] », où un étranger est venu chercher la tombe d'un philosophe pythagoricien fictif. Le motif de l'interrogation, fondement de l'activité de l'inventeur Hermas, se déploie dans le texte à travers trois figures entremêlées, celles d'un pêcheur à la ligne avec son hameçon, celle de Socrate accouchant les esprits de la vérité, et celle du politicien « ou, comme disent les Grecs, du démagogue qui agit à l'égard d'une assemblée, comme Socrate à l'égard des individus[343] ». Ces trois figures fusionnent dans le personnage qui mène, « à la manière des Sophistes[344] », le questionnement de l'Étranger, et qui, politicien « précipité » tout à coup par le peuple, « pêche à la ligne dans l'Ilissus[345] ». Or, pour remplir ce rôle archétypal de l'homme politique, Claudel, avec un sens consommé du paradoxe, choisit la figure du Paphlagonien. L'anti-héros des *Cavaliers*, « le grand Paphlagonien dont le nom remplit les îles », et qui doit son nom au fait « qu'il est d'Athènes » et n'a « jamais mis les pieds en Paphlagonie[346] » bénéficie ainsi d'une véritable transvalorisation et d'un élargissement de sa caractérisation. Figure du Politique athénien en général, il se voit doter de traits péricléens, dans une sorte d'étiologie de la guerre à la manière d'Aristophane, où les abeilles remplacent les filles de joie :

> LE PAPHLAGONIEN. – En vérité telle fut la cause de cette grande guerre entre Corinthe et Mégare qui dura plus de deux ans et qui ne coûta pas moins de dix-huit à la dernière d'entre ses meilleurs citoyens [*sic*]. C'est moi qui fus chargé de prononcer l'Oraison Funèbre.

---

[340] Paul Claudel, *Sous le rempart d'Athènes*, Paris, NRF, 1928. La représentation eut lieu le 26 octobre 1927 au cours d'un gala à l'Élysée ; la musique était de Germaine Taillefer. Le texte avait paru en préoriginale dans le numéro du 1er décembre de la *Nouvelle Revue Française*, et sa préface dans *L'Intransigeant* du 26 octobre 1928. Nous citons d'après Paul Claudel, *Théâtre*, II, édition revue et augmentée, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
[341] Paul Claudel, *Sous le rempart d'Athènes*, Préface, *op. cit.*, p. 1484.
[342] *Ibid.*, p. 1116.
[343] *Ibid.*, Préface, p. 1485.
[344] *Ibid.*, p. 1120.
[345] *Ibid.*, p. 1117.
[346] *Ibid.*

> L'ÉTRANGER. – Comment les abeilles furent-elles cause de la guerre ?
>
> LE PAPHLAGONIEN. – Mégare avait le long de sa frontière un grand champ de trèfle que pillaient les Corinthiennes[347].

Une réinterprétation distanciée des images aristophaniennes conserve au personnage une dimension grotesque atténuée. Son rapport insatiable à la parole donne ainsi lieu à un autoportrait comiquement inquiétant :

> LE PAPHLAGONIEN. – Le Paphlagonien est ainsi fait qu'il ne peut entendre longtemps le bruit de la parole grecque sans que lui-même peu à peu entre en mouvement comme la Pythie au roulement du tambour de fer. Les dieux ne m'ont pas donné seulement ces profondes oreilles poilues, mais aussi une bouche énorme et l'on voit les peuples et les armées qui s'agitent au fond de sa cavité effroyable[348].

Si elles retravaillent, à travers une imagerie grotesque, les thèmes satiriques anti-démagogiques des *Cavaliers*, ces bouffonneries initiales laissent place à une véritable apologie du travail de la rhétorique politique, placée sur le même plan que la maïeutique philosophique ou que la recherche du nombre et de la proportion scientifiques :

> Et moi, que tu appelles un démagogue, et j'en suis un en effet, que fais-je autre chose que de pratiquer l'art de Socrate, sinon que ce n'est pas un seul homme que j'essaye d'accoucher de la sagesse, mais une assemblée tout entière. […] Dis-tu que c'est moi qui les instruis ? C'est plutôt eux qui m'instruisent et révèlent peu à peu ce destin qui bientôt sous la forme d'un chiffre va se cristalliser au fond de l'urne fatale. […] N'est-ce pas la même méthode, qu'il s'agisse comme moi d'arracher la décision et le chiffre à l'assemblée des citoyens, ou comme Hermas au concert aveugle des forces entrelacées ? N'est-ce pas le même mélange de ruse, de feinte adhésion, de division du sujet, de docilité provisoire et de reprises obstinées[349] ?

Renversement axiologique conscient de l'œuvre anti-démagogique d'Aristophane, ou dialogue intertextuel apaisé avec les figures canoniques d'une Athènes légendaire pour fresque allégorique officielle ? Toujours est-il que la virulence aristophanienne est ici estompée, et s'intègre désormais au paysage presque académique d'une culture humaniste toute à sa propre célébration. L'Étranger, à la fin de la pièce, « salue la gloire d'Athènes[350] ».

---

[347] *Ibid.*, p. 1117-1118. Le récit démarque d'assez loin celui de Dicéopolis dans les *Acharniens* (v. 524 sq.).
[348] *Ibid.*, p. 1120.
[349] *Ibid.*, p. 1122-1123.
[350] *Ibid.*, p. 1128.

b) Aristophane et l'Action française : une tentative de récupération méthodique

Une lecture réactionnaire entretenue

Malgré ce recentrage et l'intégration bien établie d'Aristophane au dispositif symbolique de la démocratie, la lecture réactionnaire se perpétue. Due pour une part à la persistance du cliché installé par l'enseignement secondaire du début de la Troisième République, par les préfaces des traductions et les manuels, elle est aussi savamment entretenue par l'intelligentsia de la droite nationaliste, pour qui l'auteur des *Chevaliers* et des *Nuées* constitue une icône irremplaçable.

Pour toute une génération, l'assimilation d'Aristophane et de la réaction antidémocratique relève encore de l'évidence. Adolphe Brisson, le feuilletoniste du *Temps*, rendant compte des *Oiseaux* de Fernand Nozière, montés par Lugné-Poe en 1911, a beau nommer « Croisset » [*sic*] à côté de Faguet et Couat, il n'en résume pas moins les théories de ces deux derniers, celles d'un Aristophane obstinément réactionnaire, antidémocrate affidé à ses commanditaires du parti aristocratique[351]. Vingt-sept ans plus tard, Paul Nizan, adaptateur communiste des *Acharniens* mais ancien élève de Bellessort, doit bien reconnaître que son auteur, comme la plupart des satiristes et des chansonniers, est réactionnaire[352]. Cette identification à la réaction se perpétue après la Seconde guerre mondiale. Elle est naïvement opposée à Jean Vilar, qui adapte *La Paix* en pleine crise algérienne, par son interviewer du *Figaro*[353]. Victor-Henri Debidour, sensible pour sa part aux « contradictions aristophanesques », n'en considère pas moins Aristophane comme réactionnaire et place au cœur de ses prises de position l'amour du « bon vieux temps[354] » et le « sentiment qu'une conspiration générale, dans tous les domaines, est en train d'empoisonner sa patrie, de jeter à vau-l'eau son héritage[355] ». Jouant à son tour le jeu risqué des rapprochements, Debidour tente d'éclairer les positions aristophaniennes par celles « du régime de Vichy de 1940-1942 », entendu non pas « non pas du côté Laval ou Brinon », mais du côté des tenants d'une « régénération nationale » qui passerait par le reniement en vrac de « ceux qui 'avaient fait tant de mal', politiciens de la facilité, phraseurs, gréviculteurs, prébendiers de la démocratie et du syndicalisme revendicateur, boutefeux irresponsables, intellectuels dissolvants, maîtres de scepticisme, d'incivisme et de perversion » :

---

[351] Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale. L'Œuvre. […] *Les Oiseaux*, fantaisie de M. Nozière, d'après Aristophane », *Le Temps*, 15 mai 1911.
[352] Paul Nizan, *Les Comiques grecs : Aristophane*, conférence prononcée le 17 mars 1938 ; sténotypie dactylographiée et non revue par l'auteur, BNF, Fonds Nizan, p. 22-24.
[353] « Pour *La Paix*, pièce d'actualité, Jean Vilar a récrit Aristophane », *Le Figaro littéraire*, 16 décembre 1961.
[354] Victor-Henri Debidour, *Aristophane par lui-même*, *op. cit.*, p. 59 et 63.
[355] *Ibid.*, p. 57.

> Le « scoutisme » patriotique des Chantiers de Jeunesse, le Premier régiment de France, l'honneur rendu aux traditions, au travail de la terre, la préférence donnée, dans *la Marseillaise*, au couplet « Amour sacré de la patrie » sur les strophes sanguinaires, le procès de Riom, le pèlerinage du Puy, la Légion des combattants, le Conseil national, autant de traits, pêle-mêle, qui s'accordent assez bien, *mutatis mutandis*, avec les idées d'Aristophane ; et il en appelle d'Euripide et de Cinésias à Eschyle avec la même naïveté massive, généreuse et irritante, la même loyale mauvaise foi avec laquelle certains en appelèrent de Proust et de Gide à Péguy[356].

Catholique conservateur lui-même, intellectuellement « assez proche de Péguy et de Thierry Maulnier[357] », Debidour perpétue ici, tout en prenant quelques distances avec elle, une lecture née dans les rangs de la droite antirépublicaine puis nationaliste. Cette continuité passe, avant la Seconde Guerre mondiale, par la perpétuation du modèle du journaliste-pamphlétaire conservateur et antidémocrate. La présentation du comique antique par Pierre Sales, dans son édition d'extraits de 1908, en est un parfait témoignage : à en croire Sales, Aristophane « était un aristocrate, quoique aimant beaucoup le peuple », prétendait « qu'il faut être aristocrate pour l'aimer », et « ne cessa d'attaquer ces hommes d'État sortis du peuple, qui le gouvernent en le flattant[358] ». « Âpre polémiste » qui, en l'absence de journaux à Athènes, « se [sert] du théâtre pour clamer sa pensée », « fougueux antiféministe[359] » par-dessus le marché, l'auteur de *L'Assemblée des femmes* tient toujours du pamphlétaire caricatural de droite :

> Ce dont on est certain, c'est qu'il fut bien le plus merveilleusement spirituel des Athéniens : nous serions tentés de le revendiquer pour un Parisien – un Parisien qui serait un auteur très à la mode, fort peu gouvernemental, qui se moquerait outrageusement de tous les pouvoirs, ministériels ou autres ; qui ne craindrait pas de dénoncer au peuple les rhéteurs qui le trompent à gogo pour y gagner sièges de conseiller municipal, puis de conseiller général, d'archonte, de député, de sénateur, voire de ministre… de tyran… Un composé de Forain, de Rochefort, de Drumont, avec le tempérament dramatique d'un Mirbeau[360].

L'auteur de *La France juive*, directeur de *La Libre Parole*, accompagné du vieux créateur de la *Lanterne* passé, à la tête de *L'Intransigeant*, du côté du populisme antisémite de droite, et de l'un des caricaturistes les plus acharnés contre Dreyfus[361], disent bien la coloration politique d'une œuvre que la référence à Mirbeau ne fait qu'ancrer du côté de la corrosive satire théâtrale des mœurs. Cette assimilation d'Aristophane avec le pamphlet d'extrême droite a la vie longue : en 1932, on affirme encore – certes pour mettre en garde contre une lecture trop réaliste du comique grec –,

---

[356] Victor-Henri Debidour, *op. cit.*, p. 63.
[357] Jean-Claude Carrière, « La mort de Victor-Henri Debidour. Aristophane et la *Saveur des lettres* », *Le Monde*, 21 juin 1988.
[358] Pierre Sales, «Étude sur Aristophane (sa vie et ses œuvres) », *in* Aristophane, *Théâtre complet* […], *op. cit.*, p. VI.
[359] *Ibid.*, p. V-VI.
[360] *Ibid.*, p. VI.
[361] Jean-Louis Forain fut, avec Caran d'Ache, le créateur de la revue satirique antidreyfusarde et antisémite *Psst… !*, qui parut du 5 février 1989 au 16 septembre 1899.

qu'« il faut lire les tableaux chargés de couleurs d'Aristophane comme nous lirions ceux d'un Drumont ou d'un Léon Daudet[362] ».

Cette sorte de passage de flambeau de Drumont à Daudet, via l'anti-dreyfusisme, n'est pas le simple résultat d'une inertie culturelle. Il ne fait qu'accompagner la perpétuation de la mobilisation du dramaturge grec au service de l'ultra-droite antirépublicaine. L'auteur des *Chevaliers* a par exemple l'honneur, en 1906, de figurer à la première place d'une anthologie de *Pensées* […] *sur la démocratie et la doctrine socialiste*[363], où les inévitables extraits de la révélation au charcutier, avec quelques maximes du chœur[364], précèdent une série de textes qui, d'Aristote à Tocqueville, de Platon à Joseph de Maistre, de Danton à Roosevelt, oscillent entre la critique radicale du socialisme, le rejet de la démocratie à l'européenne, l'apologie de la réaction monarchiste ou du libéralisme à l'américaine. Et si Drumont avait trouvé moyen d'annexer le dramaturge antique à la cause de l'antisémitisme, Léon Daudet – à qui Georges Pioch attribue « la méchanceté d'Aristophane[365] » – ne se fait pas faute, lui non plus, d'y référer, presque mécaniquement, quand il s'agit d'accuser les tares congénitales de la démocratie[366]. Et il n'est pas le seul. Les proches de l'*Action française*, jusque dans les années 30, s'emploient systématiquement à ramener Aristophane dans le camp des néo-royalistes et des antidémocrates. Lucien Dubech, par exemple, dans les pages de son *Histoire générale et illustrée du théâtre* consacrées au poète, ne suit Croiset et Mazon que lorsqu'il s'agit de structure[367]. Pour le reste, « l'histoire de sa bataille politique », qui se confond avec celle de son œuvre, se voit dirigée quasi exclusivement contre « les démocrates » et « le parti populaire[368] » : contre leur bellicisme dans *Les Acharniens*, contre « les institutions démocratiques » dans les *Chevaliers*, pour la « santé morale et politique […] d'une nation qui veut garder l'usage de son vivre » dans *Les Nuées*, contre le communisme théorisé à Athènes au Ve siècle et pratiqué par « la Russie du XXe[369] » dans *L'Assemblée des femmes*. La vogue du pacifisme aristophanien fait l'objet d'une série de mises au point. Au moment de la Conférence de la Paix, en 1919, Charles Maurras prend prétexte de la reprise de la

[362] Pierre Barrière, *L'Antiquité vivante*, *op. cit.*, p. 83.
[363] *Pensées d'Aristophane, Platon, Aristote, Pascal, Rousseau, Voltaire, Danton, Robespierre, J. de Maistre, Goethe, Herder, Tocqueville, Lamartine, A. de Musset, A. Karr, lord Macaulay, Renan, Taine, Ruskin, Aug. Comte, Nitzsche* [sic], *Roosevelt, etc., sur la démocratie et la doctrine socialiste*, réunies et publiées par le Cte Michel Tyszkiewicz, Paris, B. Chenevier, 1906.
[364] Ainsi les v. 1111-1120 (*ibid.*, p. 5).
[365] Georges Pioch, « Léon Daudet, ou Tartarin chez les 'flics' », *Les Hommes du jour*, 7 octobre 1916.
[366] Par exemple dans *Le Voyou de passage. Aristide Briand* (Paris, Éditions du Capitole, 1930, p. 79), dans l'évocation des palinodies du ministre des Affaires étrangères : « Sous aucun autre régime – ô Aristophane ! – un si long abus de la crédulité des foules par un aspirant à la vie large et facile, une fois la veste retournée, ne serait permis. »
[367] Lucien Dubech, *Histoire générale et illustrée du théâtre,* avec la collaboration de Jacques de Montbrial et de Madeleine Horn-Monval, 5 vol., Paris, Librairie de France, 1931, t. I, p. 91-92.
[368] *Ibid.*, p. 102-103.
[369] *Ibid.*, p. 103-105.

Lysistrata de Maurice Donnay pour prouver que la démocratie est plus exposée à la guerre que l'autocratie, et pour annexer Aristophane le pacifique à la réaction royaliste :

> […] les hommes de paix, c'étaient les réactionnaires, les partis d'aristocratie, formés ou dirigés par des propriétaires terriens, enracinés depuis longtemps au sol de la patrie et qui, ayant quelque chose à perdre aux hasards mortels des combats, demandaient que le gain en valût la peine et le risque : ces fils des Eupatrides à la cigale d'or dont Aristophane était le porte-parole jugeaient en somme à la manière de nos vieux rois […][370].

Et quand, fin 1932, en plein « esprit de Genève », triomphe *La Paix* mise en scène par Dullin, Dubech et Bellessort, en chœur, s'accordent à démontrer, dans leurs critiques du spectacle, qu'« il ne faudrait tout de même pas laisser confondre cet aristocrate, conservateur et patriote, avec un théoricien pacifiste[371] », en livrant tous deux la même lecture d'un passage à leur sens clé, où Aristophane conseille – du moins selon Poyard – aux Athéniens de renforcer leur marine[372].

On ne s'étonnera donc pas de voir publier, un dimanche de 1924, dans la rubrique « Chroniques et Variétés » du quotidien *L'Action française*, un « sixième acte des *Chevaliers* » qui reprend la tradition des recontextualisations antidémocratiques du siècle précédent. Présenté comme une continuation, ce dialogue est en fait une transposition très réduite et mêlée de pastiche de l'œuvre aristophanienne, appliquée à la situation politique et internationale de 1924, peu après la victoire du Cartel des gauches et dans une phase de détente à l'égard de l'Allemagne. L'idéologie générale de l'hypotexte est rappelée, en épigraphe, par une version contractée de la célèbre devise apocryphe : « Le gouvernement populaire appartient aux gredins et aux ignorants[373] ». Au début de la première scène, Démos, lassé des « comptes de la guerre du Péloponèse [*sic*] » et des « réparations pour le pillage de l'Attique » – allusion aux diverses transactions pour le paiement de la dette de guerre de l'Allemagne –, fait part à Nicias de son désir de paix. Le général répond par une mise en garde contre les « préparatifs de revanche » de la « patrie de Lycurgue », et contre la dilapidation du « trésor » par les esclaves achetés par Démos ; il propose comme remède une cure d'austérité, d'épargne et de travail. Démos refuse d'entendre son discours, et subit un assaut de flagornerie de

---

[370] Charles Maurras, « À *Lysistrata* » [1919], repris dans Charles Maurras, *Dictionnaire politique et critique,* établi par les soins de Pierre Chardon, 5 vol., Paris, À la Cité des livres, 1932, t. 1, s.v. « démocratie », XI, « La démocratie et la guerre », p. 344.

[371] Lucien Dubech, « *La Paix* au théâtre de l'Atelier », *Candide*, 5 janvier 1933.

[372] Aristophane, *Paix*, v. 506-507 : « Si vous avez le désir de délivrer la déesse, descendez un peu vers la mer » (« ἀλλ᾽ εἴπερ ἐπιθυμεῖτε τήνδ᾽ ἐξελκύσαι,/ πρὸς τὴν θάλατταν ὀλίγον ὑποχωρήσατε » ; trad. Constant Poyard, *op. cit.*, p. 216). Le traducteur de 1860 ajoute : « c'est-à-dire occupez-vous de votre marine ». Le passage et son interprétation est cité par Bellessort dans son feuilleton du *Journal des Débats* (« La Semaine dramatique. Théâtre de l'Atelier : *la Paix* […] », 26 décembre 1932) ; il est suivi par Dubech dans sa critique de *L'Action française* (« *La Paix* », 31 décembre 1932), et dans celle, citée *supra*, de *Candide*.

[373] Abel Manouvriez, « Chroniques et variétés. Le sixième acte des *Chevaliers* », *L'Action française*, 9 juillet 1924.

la part de ses trois esclaves, Aristidès, « esclave nantais », Artos, « esclave lutécien » et Anthos, « esclave hébreu ». Le premier est un cryptonyme transparent d'Aristide Briand – député de Nantes et ancien ministre des affaires étrangères pacifiste –, les deux autres les traductionymes plus ou moins exacts de Paul Painlevé – député de Paris et figure importante du Cartel, l'année suivante Président du Conseil – d'une part, et du chef de la S.F.I.O, Léon Blum, de l'autre[374]. Ils servent à leur maître les arguments classiques attribués par la rhétorique ultra-nationaliste aux pacifistes et aux socialistes internationalistes. Aristidès tente de cacher à Démos la vue de ses ennemis, Artos lui remontre que les avertissements des aristocrates et des généraux ne visent qu'à assouvir leur bellicisme et leurs profits de marchands d'armes, Anthos lui désigne un ennemi intérieur, qui « s'engraisse de [sa] sueur pendant qu' [il] trime », le tout mêlé de citations classiques des *Chevaliers*[375].

Conquis, Démos chasse Nicias. Le chœur des Chevaliers intervient alors, et met en garde Démos contre sa cécité, lui reprochant, après avoir écouté « le Paphlagonien et le charcutier », de se laisser duper par « le Nantais, le Lutécien et l'Hébreu », « fripons » qui « rivalisent de bassesse » et de veules flatteries pour le « mener par le bout du nez ». La troisième scène, qui redouble l'arrivée du Charcutier dans l'hypotexte, voit le détrônement des trois esclaves par un nouveau personnage, « bien plus scélérat et pervers que les autres », destiné à les surpasser « en astuce, en audace et en flagornerie » : il s'agit d'un matelot révolté qui promet la démolition des fortifications du Pirée, la condamnation des généraux à mort et la proscription des riches. « Né dans un lupanar », il a été « incorporé dans la flotte », a « voulu livrer [son] vaisseau aux Péloponnésiens pour de l'argent » et s'est retrouvé marqué au fer rouge par les « généraux infâmes ». C'est ainsi un des marins de la Mer noire[376], figure de l'anarchie communisante, qui devient le dernier avatar d'Agoracrite, Aristophane étant mobilisé pour dénoncer, derrière les prétendus renoncements du Cartel, un imminent péril rouge.

---

[374] « Artos » signifiant, en grec, « pain », et « Anthos » « fleur », soit, en allemand, « Blum ». Le terme de traductionyme est proposé par Fernand Drujon pour désigner le stratagème cryptonymique consistant dans « la traduction du nom véritable dans une langue étrangère » (Fernand Drujon, *Les Livres à clef*, *op. cit.*, Préface, t. I, p. VIII).

[375] Abel Manouvriez, art. cit. Un exemple, qui contracte les v. 906-910 :

ARISTIDÈS
Tu as envie de te moucher, ô Démos. Essuie tes doigts à ma belle tignasse.

ARTOS
Voilà une boîte pleine d'onguent pour les ulcères de tes jambes.

[376] En avril 1919, à Sébastopol, des marins français, refusant de combattre l'Armée rouge, se mutinèrent, et obtinrent l'évacuation des côtes ukrainiennes, avant d'être jugés et sévèrement condamnés.

Aristophane au Théâtre d'Action française

Intégré aux références de l'activité pamphlétaire nationaliste, l'auteur des *Nuées* va se trouver directement associé à une tentative de « théâtre de combat » dont la double ambition, hautement proclamée sinon effectivement réalisée[377], consiste à compléter la panoplie propagandiste de l'*Action française* par un nouveau mode de diffusion idéologique, mais aussi à mettre en œuvre une esthétique néo-classique en réaction contre le théâtre naturaliste et symboliste et le boulevard sérieux, confondus avec un « théâtre juif[378] » cible de toutes les critiques. Annoncé dès octobre 1907, par une sorte de manifeste[379], le Théâtre d'Action française se donne pour but de diffuser, dans le cadre de représentations limitées et privées – sur le modèle du Théâtre-Libre ou de l'Œuvre –, les doctrines du nationalisme intégral en revenant à l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle, lue à travers le prisme cartésien des « idées claires et distinctes[380] ». Une part importante du répertoire envisagé est consacrée à la lutte contre la « déliquescence […] de l'esprit et des mœurs » par la comédie néo-moliéresque, mais aussi par une tentative de transposition de la comédie aristophanienne. Il s'agit en l'occurrence de refaire, pour la démocratie française, « cette 'comédie ancienne' avec laquelle Aristophane, à la fin du Ve siècle, flagellait la démocratie athénienne », en mettant en scène « la satire directe, personnelle (aux noms près et encore !), insolente et bouffonne des hommes et des idées du jour[381] ».

Les 12 et 13 décembre 1907, au théâtre Marigny, le Théâtre d'Action française donne son spectacle inaugural avec une « comédie contemporaine […] imitée d'Aristophane » de son propre promoteur, Maurice Pujo, – fondateur historique, avec Henri Vaugeois, du mouvement et futur chef des Camelots du Roi – et intitulée *Les Nuées*[382]. Fraîchement accueillie par la critique non partisane qui y voit un pamphlet grossier, pesant et mal dialogué, dont le meilleur tiendrait de la revue ou de la farce

[377] Outre le spectacle d'ouverture qui nous occupe ici, et qui sera repris, malgré son peu de succès, en juin 1910 au Théâtre d'Œuvre française (accueilli par le théâtre des Arts), les réalisations du *Théâtre d'Action française* se résument à la création de *La Princesse de Clèves* de Jules Lemaitre (créée le 16 juin 1908 au Théâtre des Arts), et d'un certain nombre de revues jouées lors des Fêtes des Camelots du Roi ou d'autres occasions de ce genre.

[378] Sur cette construction idéologique du « théâtre juif », de laquelle le paratexte des *Nuées* de Pujo participe pleinement, cf. Chantal Meyer-Plantureux, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Complexe, « Le théâtre en question », 2005, p 21-49 et *passim*. Léon Daudet, qui prononce une conférence d'introduction au spectacle, l'axe presque exclusivement sur ce thème ; il en traite déjà dans l'article par lequel il annonce les représentations, qu'il achève en incitant « le plus grand nombre de spectateurs antisémites possible » à y assister (Léon Daudet, « Un théâtre d'Action Française », *La Libre Parole*, 8 décembre 1907).

[379] Maurice Pujo, « Le théâtre d'Action française », *L'Action française*, revue bimensuelle, 1er octobre 1907, p. 30-41.

[380] Maurice Pujo, « Examen des *Nuées* », *in* Maurice Pujo, *Les Nuées*, comédie contemporaine en trois actes imitée d'Aristophane, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1910, cité d'après la nouvelle édition, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1918, p. 15.

[381] Maurice Pujo, « Le théâtre d'Action française », art. cit., p. 38.

[382] Dans une mise en scène de Louar, avec le metteur en scène, Armand Dutertre, Louis Renoux et Schultz dans les rôles-titres.

courtelinesque, la pièce ne fait au fond qu'appliquer une schématisation caricaturale extrême aux traits caractéristiques du « genre aristophanesque » tel que le définit l'époque[383], à laquelle elle ajoute une transposition diégétique partielle des fables des *Nuées* et des *Chevaliers*. L'intrigue, sommaire, est centrée autour d'un jeune viveur oisif, auquel son oncle et tuteur, un industriel de province enrichi opportunément nommé Larivé, impose d'aller suivre à Paris les leçons d'un philosophe socialiste influent, afin d'acquérir l'expérience qui lui permettra de ravir son siège de député au républicain catholique local, et de fournir ainsi des contrats publics à son oncle. Le cercle – ou la loge – du penseur en question, l'Union Jean-Jacques, sert de « laboratoire » aux idées contemporaines et fournit leur « bagage intellectuel[384] » aux hommes politiques les plus en vue. Paul Larivé participe donc, au deuxième acte, à une séance de l'Union, plus ou moins perturbée par des histoires de cocuage répétées, en compagnie d'une galerie satirique censément représentative de l'*establishment* républicain. Y figurent entre autres un banquier juif allemand et son fils poète symboliste, un pasteur suisse protestant, une nihiliste russe et un anarchiste qui s'empare d'un portefeuille pour exercer son droit de « reprise individuelle[385] ». Sous la présidence déléguée d'une cocotte qui n'est autre que l'ancienne maîtresse du jeune homme et du député, cet aréopage cosmopolite – très représentatif de ce que Maurras appelle « les Quatre États confédérés » formant « l'Anti-France[386] », protestants, juifs, francs-maçons et « métèques » – s'interroge sur la morale qu'il faut donner à la France. Celle-ci est définie tour à tour, et caricaturalement, comme d'obédience calviniste, rousseauiste, droits-de-l'hommiste et dreyfusarde, ce qui finit par révolter le député catholique, qui se voit chasser de l'Union. Le troisième acte est celui des élections, tenues chez un marchand de vins par des ouvriers ivres. Les deux candidats font assaut de démagogie, et pour éviter de se laisser doubler sur sa gauche par son adversaire, Paul excite les électeurs contre les patrons et contre son oncle, dont la fabrique est incendiée. L'incendie maîtrisé, Paul remporte l'élection avec un score sans appel, grâce aux grossiers truquages de certains membres de l'Union. Il perd en revanche la main de sa cousine, que Larivé lui destinait, mais qui lui préfère un jeune philosophe idéaliste, naguère thuriféraire de l'Union Jean-Jacques, mais dessillé par l'amour et le scandale de la fraude électorale.

L'intrigue greffe ainsi dans la trame habituelle de la pièce aristophanesque, celle d'une conquête politique locale sur fond matrimonial, le schéma des *Nuées* – le fils à l'école de la sophistique. L'hypotexte des *Chevaliers* est aussi convoqué via le personnage de Démos, figure de l'électeur prolétaire, inculte et alcoolique, domestique fainéant de Larivé au premier acte, ouvrier plâtrier au troisième, où il est aussi président

[383] Cf. *infra*, chapitre III.
[384] Maurice Pujo, *Les Nuées*, acte I, sc. 7, *op. cit.*, p. 71.
[385] *Ibid.*, acte II, sc. 8, p. 131.
[386] Charles Maurras, cité par Michel Winock, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, *op. cit.*, p. 297.

du bureau de vote. C'est donc devant Démos que, comme le Paphlagonien et le Charcutier, les deux candidats rivalisent de promesses électorales et protestent de leur dévouement. Autre souvenir des *Chevaliers,* l'industriel Larivé, fabriquant de cuirs démocratiques en carton, rappelle le marchand de cuir paphlagonien ; et c'est par une quasi-citation aristophanienne qu'il convainc son neveu, totalement ignorant en matière d'affaires publiques, de se présenter au suffrage[387]. L'incendie de sa fabrique reprend pour sa part celui de la maison de Socrate à la fin des *Nuées*, rappelées aussi par la scène de la rencontre entre Paul et Broussaille, dérangé dans une méditation intense[388]. Autre motif aristophanien, emprunté aux *Acharniens* cette fois, les deux crus, le blanc et le rouge, représentant les deux programmes en lice, que le libertaire Chambart fait goûter à Démos, indécis sur son vote[389].

Outre l'orientation de l'interprétation idéologique par l'intrigue matrimoniale, *Les Nuées* empruntent au modèle de la pièce aristophanesque un usage résolu des personnalités caricaturales, qui surdéterminent les types satiriques par un recours transparent aux clés. L'Union Jean-Jacques rassemble un certain nombre des têtes de Turc favorites de l'Action française, à commencer par Gabriel Monod, une des cibles privilégiées de Maurras, reconnaissable sous les traits du pasteur Courjod. Le général Anclouet renvoie au général André, ministre de la guerre et positiviste militant, souffleté en pleine assemblée, lors du scandale des fiches, par un député nationaliste. Le député rallié cocufié et battu, cible privilégiée du texte, le Baron Pié, est quant à lui la caricature transparente de Jacques Piou, le président de l'Action libérale populaire, parti de la droite républicaine catholique et sociale. Derrière le jeune philosophe égotiste finalement converti, au nom évocateur de « Méta », se profile enfin la figure de Barrès. Quant au président, Ferdinand Broussaille, il renvoie au pédagogue et homme politique protestant Ferdinand Buisson, figure de proue de la Ligue des droits de l'Homme et de l'Association nationale des libres penseurs de France[390].

Mais avec Broussaille, équivalent contemporain de la figure socratique dans l'hypotexte aristophanien, Pujo cherche à dépasser la personnalité pour construire une synthèse caricaturale de l'intellectuel républicain : « Broussaille c'est Socrate… c'est feu Zola[391] », fait-il dire à sa femme. Assez pesamment, Pujo revisite la construction aristophanienne en tentant de faire du leader de l'Union Jean-Jacques un type

[387] Larivé recourt à une version modernisée des inévitables v. 190-193 des *Chevaliers*, assortis du v. 218 : « Il n'est pas nécessaire de s'y connaître. Il ne faut même pas avoir trop d'esprit. Il est certain que les gens trop intelligents ou trop instruits ne réussissent pas devant le suffrage universel qui aime la simplicité… Tu as le coffre solide, de la voix, du toupet, cela suffit » (acte I, sc. 7, p. 67).
[388] Maurice Pujo, *op. cit.*, acte II, sc. 2, p. 102 (Aristophane, *Nuées*, v. 135-137 et 1483 sq.)
[389] Dans les *Acharniens* (v. 186-200), Amphithéos fait goûter à Dicéopolis trois crus correspondant à trois trêves de durée différente.
[390] Directeur de l'enseignement primaire, inspirateur de Jules Ferry pour l'élaboration des lois qui établirent la gratuité, la laïcité et l'obligation de l'enseignement élémentaire, professeur de science de l'éducation à la Sorbonne, Buisson fut aussi à partir de 1902 député radical-socialiste de Paris.
[391] Maurice Pujo, *op. cit.*, acte II, sc. 6, p. 125.

fédérateur. Auteur du traité du *Doute synthétique*, livre jamais achevé et pas encore paru, Broussaille professe une sorte de sophistique moderne, fondée sur l'absence de principes et la dénégation de la réalité, sophistique qu'il met en application en justifiant théoriquement la fraude électorale. Pour définir cette sophistique, Pujo réélabore la métaphore centrale de l'hypotexte éponyme, dans un long exposé du Baron Pié, qui définit les idées séduisantes, efficaces mais creuses de Broussaille comme des « Nuées ». Utiles à « bercer les hommes de généreuses illusions et de nobles chimères » en leur faisant « oublier leur condition véritable, les lois mêmes de la nature et leurs intérêts réels », ces Nuées nouvelles tirent leur « force irrésistible[392] » de leurs manipulations sémantiques :

> Appelez Liberté le mépris de tous les devoirs personnels et de tous les droits d'autrui ; Égalité, la jalousie de toutes les supériorités ; Libre Pensée, la haine des croyances des autres ; Intelligence, la niaiserie ; Génie, l'incohérence […]. Nommez Pacifisme, la peur des coups ; Vertu, la faiblesse ; Travail, les stations chez le marchand de vins ; Amours des faibles, l'envie des forts ; Dévouement à la cause sacrée du peuple, le désir de parvenir ; donnez aux instincts les plus bas, aux sentiments les plus mesquins, aux idées les plus courtes, les noms les plus grandioses : c'est ainsi que se fabriquent les Nuées[393].

Le chœur aristophanien devient ainsi une métaphore abstraite, condensant les anti-valeurs prônées par l'Union Jean-Jacques, et dont la pièce doit opérer la dénonciation, à l'image de Méta, qui, juste avant de recevoir sa juste récompense, « [crève] les Nuées » et se met enfin à « appel[er] les choses par leur nom » : « j'appelle votre vérité mensonge, votre morale hypocrisie, et votre suffrage universel l'exploitation éhontée de l'ignorance et de la sottise[394] ! »

Les Nuées maurassiennes : un axiologème aristophanesque

> Spectres voguant entre deux airs et ne cessant de nous distiller leurs songes funestes, verbiage, ignorance, équivoque et confusion […].
>
> Charles Maurras, « Les Nuées », *L'Action française bimensuelle*, 1er décembre 1900.

Loin d'être une production isolée, *Les Nuées* de Pujo s'insèrent dans une entreprise de longue haleine, visant à instrumentaliser l'autorité du comique athénien en forgeant, à partir de son œuvre antisocratique, une notion polémique et fédératrice. En témoigne la réédition de la pièce, en 1918, par la Nouvelle Librairie nationale, éditeur officiel de l'Action française. L'ouvrage se termine par le catalogue des œuvres disponibles chez l'éditeur, qui s'ouvre par l'annonce suivante :

[392] *Ibid.,* acte II, sc. 4, p. 118-119.
[393] *Ibid.*, acte II, sc. 4, p. 118.
[394] *Ibid.*, acte III, sc. 10, p. 230.

LA NOUVELLE LIBRAIRIE NATIONALE

FONDEE EN MCMVI A PARIS

S'EST DONNE POUR MISSION DE CHASSER DU CIEL DE FRANCE

LES NUÉES

PHILOSOPHIQUES, RELIGIEUSES
LITTÉRAIRES ET POLITIQUES
QUI ACCABLENT DEPUIS LUTHER L'ESPRIT LATIN
ET SONT TOUTES D'ORIGINE GERMANIQUE

Cette filiation des erreurs révolutionnaires de toutes sortes, dont Pujo fait une critique si vive, a été lumineusement établie dans les ouvrages que publie la Nouvelle Librairie Nationale et qui constituent une véritable

CONTRE-ENCYCLOPÉDIE

animée en outre d'une large ambition positive :

LA RECONSTRUCTION DE L'ORDRE FRANÇAIS[395]

Le titre de la comédie de Pujo se voit donc réinvesti, par antonomase, dans un combat nationaliste et contre-révolutionnaire dont il devient en quelque sorte la métaphore unificatrice. Large symbole des « erreurs révolutionnaires », les Nuées désignent ainsi, comme dans la pièce censément emblématique du Théâtre d'Action française, les cibles d'une lutte idéologique menée avec le caractère systématique qui présidait à l'entreprise encyclopédique, au bénéfice du rétablissement des véritables valeurs nationales. Par delà le texte de Pujo, ce réinvestissement de l'image aristophanienne remonte en réalité à son dédicataire Charles Maurras, présenté comme le « philosophe qui a fait le premier une critique si lucide et si forte des nuées contemporaines[396] ». C'est en effet à l'idéologue de l'Action française, aux origines même du mouvement, que remonte le concept de « nuées », dont il relate lui-même, bien plus tard, la naissance :

> Quand il nous a fallu, il y a de longues années, poser les vrais principes, nous avons dû commencer par critiquer les faux, tels qu'ils étaient admis par nos contemporains, et d'après les formules surprises toutes chaudes dans leurs écrits et leurs discours. Il nous arriva même d'en former de petites gerbes et nous les donnions à porter, processionnellement, à de jeunes Chœurs thallophores imités du théâtre d'Aristophane. Ces premières « nuées » de l'*Action française* […] datent de 1900, de 1901[397].

[395] Catalogue de la Nouvelle Librairie Nationale, *in* Maurice Pujo, *Les Nuées*, *op. cit.*, 1918, p. [247].
[396] Maurice Pujo, *op. cit.*, « À Charles Maurras ». Dédicace déjà présente dans l'édition originale de 1908.
[397] Charles Maurras, *Les Princes des Nuées*, Paris, Éditions Jules Tallandier, Collection des meilleurs écrivains politiques, 1928, « Argument ».

Ainsi de l'aveu même de son mentor, l'arsenal polémique de l'organe ultra-nationaliste se munit-il, dès son origine et pour plus d'un quart de siècle, d'une métaphore militante et fédératrice, associée *ab initio* à l'autorité aristophanienne. Or cette déclaration n'a rien d'une reconstruction *a posteriori*. Les Nuées maurassiennes nous mettent en présence de la plus méthodique entreprise de récupération d'Aristophane qu'on puisse imaginer.

C'est par un article signé « Le Chœur » que tout commence, le 1er décembre 1900, dans la revue *L'Action française bimensuelle*. La première rubrique « Les Nuées » s'y ouvre par une épigraphe signée Aristophane, montage de trois passages de la pièce antique :

> STREPSIADE. – O nuées ! c'est de vous que me viennent mes malheurs, de vous à qui je m'étais confié corps et âme…
> L'INJUSTE. – … Et tu sauras délayer de verbeux projets de loi. On te persuadera aussi de regarder comme beau tout ce qui est honteux et comme honteux tout ce qui est beau…
> STREPSIADE. – Seraient-ce des demi-déesses ?
> SOCRATE. – Pas du tout ; ce sont les nuées du ciel, de grande déesses pour les paresseux ; nous leur devons tout, pensées, paroles, finesse, charlatanisme, bavardage, mensonge, pénétration.
> STREPSIADE. – Aussi, en les écoutant, mon esprit a déployé ses ailes. Il brûle de bavarder pour des riens[398].

Destiné à ouvrir, pendant les huit mois où Maurras la tient, la rubrique, ce texte met d'emblée toute l'entreprise de dénonciation des anti-valeurs et de la nouvelle sophistique républicaine sous le patronage du comique antique, affirmant la continuité entre les nuées contemporaines et les êtres allégoriques qui formaient le chœur des *Nuées* aristophaniennes, et planifiant le même travail de dénonciation des illusions idéologiques. Cette autorité du poète athénien, « magnifique ennemi des démocraties[399] », nanti de tous les prestiges de sa lutte contre-révolutionnaire, est symboliquement réinvestie sur le plan formel : l'exposition programmatique de la rubrique est confiée à une longue « Parabase ». Construit comme un véritable discours régi par une logique argumentative, sur le modèle purement rhétorique de la parabase-allocution rêvée par le XIXe siècle, le texte a une fonction d'abord purement préfacielle : il s'agit de définir les Nuées et de mettre en place le programme de leur critique. Mais le pastiche stylistique vise aussi, par une récriture de certains thèmes satiriques et poétiques aristophaniens, à mettre en place un dispositif métaphorique afin de créer un symbole et de fonder une isotopie politique appelée à s'imposer.

---

[398] Le Chœur [Charles Maurras], « Les Nuées », *L'Action française*, 1er décembre 1900, p. 945. L'épigraphe se compose des vers 1454-1455, 1019-1021 (avec attribution à l'Injuste des accusations du Juste), 315-318, dans la traduction Poyard. Les deux derniers passages figurent généralement dans les morceaux choisis à usage scolaire, par exemple ceux de Constant Poyard (Aristophane, *Morceaux choisis*, *op. cit.*). On les trouve aussi dans les *Scènes d'Aristophane* (*op. cit.*) en français de Fallex. L'épigraphe joue donc un jeu de connivence culturelle pour qui a fait ses « humanités ».
[399] [Charles Maurras], art. cit., p. 945.

Calqué sur un schéma énonciatif pseudo-parabasique, le texte substitue à une adresse au lecteur des apostrophes aux « citoyens et citoyennes[400] », tandis que l'instance discursive se donne comme un chœur qui se « plac[e] à leur usage » en leur dévoilant « les causes chimériques de [leurs] malheurs[401] ». Celles-ci sont ramenées à une source commune, le dévoiement des idées par les « intellectuels[402] » qui substituent au sens commun et aux valeurs réelles des notions et concepts sans consistance ni validité théorique, qualifiés précisément de Nuées. Remontant à Rousseau, « huguenotes » ou « judaïques[403] », indispensables aux « braves candidats[404] » de toute sorte, les Nuées sont les responsables de la décadence nationale :

> Sans les Nuées, il n'eût point été d'affaire Dreyfus ni de Panama, car il n'y aurait point de parlementarisme, le *Temps* ne nous servirait plus de plates facéties pour vérités de sens commun […]. – Sans Nuées, le jargon de M. Zola ne sera compris de personne. […]. Sans Nuées, ce pays entier rajeunira […][405].

Le programme du Chœur, qui se compose des « collectionneurs de Nuées[406] », consiste donc à exposer de manière critique ou satirique les « niaiseries diverses que livres, journaux et revues, apporteront à [son] pilori chaque jour[407] », à fin ultime de « décourager les plus maniaques de nos artisans de Nuées[408] ». La « Parabase » annonce ainsi un catalogue de citations et de réfutations ironiques dont l'objectif consiste à pratiquer une sorte de veille idéologique. Tel est bien le principe de la rubrique, que Maurras, dans une note ultérieure, définira comme « un répertoire périodique des idées confuses, billevesées, sophismes paresseux et autres chimères cornues qui traversent l'air de ce temps et l'empoisonnent[409] ». On y verra donc défiler, sous l'égide de Maurras, puis sous celle de Pierre Gilbert qui reprend la rubrique dans la *Revue critique des idées et des livres*[410], des politiques comme Jacques Piou, Clemenceau ou Briand, des écrivains comme Zola ou Anatole France, des historiens comme Lavisse, des philosophes comme Henry Michel. À « la Nuée de M. Paul Adam[411] » répondront « Les

---

[400] *Ibid.*, p. 946.
[401] *Ibid.*, p. 946, 949.
[402] *Ibid.*, p. 947.
[403] *Ibid.*, p. 949.
[404] *Ibid.*, p. 950.
[405] *Ibid.*, p. 950-951.
[406] *Ibid.*, p. 946.
[407] *Ibid.*, p. 950.
[408] *Ibid.*, p. 951.
[409] Le Chœur [Charles Maurras], « Les Nuées. – L'itinéraire Poincaré-Ravachol », *L'Action française*, 1er juillet 1901, p. 76.
[410] Parue d'avril 1908 (au moment où *L'Action française* devient un quotidien) à 1924, *La Revue critique des idées et des livres* sert d'organe intellectuel au mouvement nationaliste intégral. Gilbert y signe des « Nuées » de 1908 à 1910 au moins.
[411] Le Chœur [Charles Maurras], « Les Nuées », *L'Action française*, 1er mai 1901, cité d'après *Les Princes des Nuées*, *op. cit.*, p. 318.

Nuées de M. Déroulède[412] », voisinant avec « la nuée de l'Évolution », « la nuée kantienne » ou la « nuée égalitaire[413] ».

Mais au-delà de l'aspect programmatique, le pastiche aristophanien, dans cette « Parabase » inaugurale, vise aussi à maintenir un lien symbolique entre l'autorité du satiriste grec et l'opération de critique idéologique proposée au lecteur. Tant que Maurras tient la rubrique – jusqu'en juillet 1901 –, celle-ci continue de se donner comme un intermède comique offert par le « Chœur de l'*Action française*[414] » et toujours signé par lui. L'écriture métaphorique de la « parabase » initiale sert à donner corps à cette fiction. Au-delà du cadre énonciatif, le pastiche a en effet pour objectif principal la mise en place d'une phraséologie spécifique à travers la création d'un symbole, qui s'appuie sur la rationalisation de certaines images aristophaniennes. Maurras le reconnaît lui-même, en 1901, quand il félicite un polémiste de gauche de la *Revue bleue* d'avoir qualifié de « nuées » certains concepts du discours politique, et d'être ainsi « entr[é] à pleines voiles dans le système de pensées et d'expressions qui a été inauguré par l'*Action française*[415] ». L'hypotexte aristophanien se caractérise par une remarquable labilité sémantique de l'identité du chœur des Nuées. Sans compter l'ambiguïté de leur rôle actantiel (adjuvants de Strepsiade et de Socrate, elles finissent par précipiter leur perte), leur caractérisation est mouvante. Dans la seule *parodos*, elles sont à la fois un phénomène naturel positif, les déesses qui y président, des jeunes femmes, le symbole de la plasticité et de la métamorphose, et les divinités allégoriques de la manipulation langagière, nourricières des sophistes et charlatans[416]. Comme le laisse entendre l'épigraphe, c'est ce dernier aspect que désigne, au niveau dénotatif, la « nuée » maurassienne. Mais la stratégie de la récriture consiste à revivifier la métaphore en articulant les autres valeurs de l'image à ce sens intellectuel, tout en réduisant sa polysémie à une polarisation idéologique. Un récit étiologique, construit sur l'opposition de l'ancien et du nouveau – opposition centrale dans l'*agôn* du Juste et de l'Injuste des *Nuées* – assure le renversement des images naturelles positives de l'hypotexte et leur intégration à la dimension intellectuelle de l'allégorie :

> [La] vie [de nos pères] était heureuse, aussi longtemps qu'ils ignorèrent les Nuées. Certes, ils connaissaient bien ces douces vapeurs qui sont mères des pluies et des rosées, grâce auxquelles s'enchaîne [*sic*] la feuille à la tige et le grain au bourgeon, ces gras nuages peints de si merveilleuses couleurs par un beau ciel d'automne appesanti sur de glaciales campagnes. Mais ces Nuées, antiques contemporaines du monde, ne sont point celles qui sont coupables de notre perte : elle vient de Nuées particulières et majuscules.

[412] Pierre Gilbert, « Les Nuées », *Revue critique des idées et des livres*, 10 mai 1908, p. 173.
[413] Pierre Gilbert, « Les Nuées », *Revue critique des idées et des livres*, 25 juin 1908, p. 450 ; 10 mars 1909, p. 462 ; 25 avril 1908, p. 78.
[414] [Charles Maurras] Le Chœur, « Les Nuées », *L'Action française*, 1er mai 1901, p. 177.
[415] Charles Maurras, « L'idée de nation est-elle une nuée ? », *L'Action française*, 15 novembre 1901, cité d'après *Les Princes des Nuées*, *op. cit.*, p. 417.
[416] Aristophane, *Nuées*, v. 263-357.

> Malfaisantes, formées de mots mal construits et de métonymies douteuses, de vertus abstraites prises pour des personnes, mais ne portant ni tonnerre, ni foudre, ni ondées, les Nuées dont je parle sont lourdes d'encre et, comme une poitrine asthmatique, toutes gonflées d'un aigre vent. Levées du côté de la Suisse, par le petit matin grisâtre qui amena Rousseau à Paris, elles crèvent sur nous périodiquement. D'infortunées populations y tendent les mains, mais n'en reçoivent que des mots insubstantiels, qui n'abreuvent ni ne rassasient. Elles brûlent la gorge qui a soif et creusent le ventre qui a faim […][417].

Par une inversion axiologique systématique des images naturelles aristophaniennes, les fécondes « vierges qui vers[ent] les pluies[418] » deviennent de stériles averses sémantiques propageant des faux-semblants mortifères. Ainsi la réduction de l'ambivalence de l'hypotexte participe-t-elle à la construction d'une métaphore polémique. Au-delà de l'usage systématique du vocable dans la désignation des idées fausses de l'adversaire – usage qui déborde largement les rubriques éponymes[419] –, Maurras et ses épigones recourent souvent au déroulement intégral de la métaphore, comme pour revivifier leur phraséologie. Tel article de Fernand Labori – un des deux défenseurs de Dreyfus – est comparé à « un immense réservoir de nuées tantôt floconnantes, tantôt agglomérées en bancs profonds, pâteux et presque consistants[420] » ; Clemenceau parle-t-il à la Chambre, « on voit cheminer au ciel d'épaisses et lourdes nuées, confondues entre elles par une tempête intérieure qui les creuse ou les gonfle selon le moment : c'est un amoncellement de formes chaotiques[421] ». Et pendant qu'on ergote sur la démocratie ou l'autorité, les hommes meurent en foule, « les yeux exorbités, regardant les nuées lointaines, inaccessibles, inhumaines[422] ».

Présentée comme une glose du modèle aristophanien, la métaphore revivifiée finit par influer sur son interprétation. Les nuées contemporaines en viennent à se surimposer aux nuées antiques et à les contaminer. Marcel Boulenger – qui tient rubrique au *Figaro* pendant sa période ultra-droitière[423] – sait gré au « terrible Aristophane » d'avoir « flétri dans les *Nuées* les esprits chimériques, prêts à sacrifier le bonheur, la force et l'existence même de la patrie, à des niaiseries théoriques et à des rêveries en l'air[424] ». Quant à André Bellessort, s'il feint de se ranger derrière Croiset pour dégager

---

[417] [Charles Maurras] Le Chœur, « Les Nuées », art. cit., 1er décembre 1900, p. 947-948.
[418] Aristophane, *Nuées*, v. 299, traduction Poyard, *op. cit.*, p. 106 (παρθένοι ὀμβροφόροι).
[419] Maurras lui-même fait usage du terme bien au-delà de sa rubrique des années 1900-1901. On le trouve sous sa plume aussi bien dans *La Gazette de France* en 1901 que dans *L'Action française* en 1918 ou 1919 (cf. *Les Princes des Nuées*, *op. cit.*, p. 269, 411, 420). Le mot s'impose en fait rapidement dans la phraséologie de l'*Action française*. Un article de Jean Rivain, en 1907, en donne un bon exemple : « Parmi les *Nuées* qu'impitoyablement elle [*L'A. F.*] a crevées, il n'en est pas de plus opaque et de plus trompeuse que la nuée démocratique » (« Les socialistes antidémocrates », *L'Action française*, 1er mars 1907, p. 412).
[420] [Charles Maurras] Le Chœur, « Les Nuées », *L'Action française*, 1er juillet 1901, cité d'après *Les Princes des Nuées*, *op. cit.*, p. 232.
[421] Pierre Gilbert, « Les Nuées », *Revue critique des idées et des livres*, 25 avril 1908, p. 70.
[422] *Ibid.*, p. 72.
[423] Racheté en 1922 par François Coty – qui avait lancé *L'Ami du peuple* en 1928 – *Le Figaro* connut une dérive ultra-droite que fit cesser l'éviction, en 1933, de son propriétaire.
[424] Marcel Boulanger, « Chronique du *Figaro*. Le terrible Aristophane », *Le Figaro*, 21 février 1928.

Aristophane de toute inféodation partisane, c'est pour mieux louer son objectivité dans la critique des « excès de la démocratie[425] ». Et c'est à la seule analyse de la métaphore qu'il confie le soin d'estampiller les opinions politiques de l'auteur antique :

> On n'a pas mis au théâtre une plus belle allégorie. Ces Nuées, dont le chœur se fait entendre au loin parmi les grondements du tonnerre, ne les croyez pas quand elles chantent, – à voix de sirènes, – que leur père est l'Océan aux vagues retentissantes : elles sont nées de nos chimères, de nos vanités, de nos crédulités philosophiques, des phrases creuses et des mots mal définis, inanités sonores. Elles prennent toutes les formes de nos rêves. Elles ne portent pas dans leurs flancs les pluies fécondes, mais de tristes et stériles orages. En attendant les catastrophe, « elles repaissent un tas de sophistes, devins, artistes, médecins, oisifs chevelus occupés de leurs bagues et de leurs ongles, tourneurs de strophes, mystificateurs… » Socrate oublie les politiciens[426].

Telles sont, trente-quatre ans après leur apparition, les nuées aristophano-maurrassiennes : une image composite réifiée dans un mot qui condense un faisceau d'anti-valeurs, une sorte d'axiologème synthétique[427] négatif, qui est en même temps un mot-valeur par le marquage axiologique positif de son origine athénienne. Axiologème que Maurras a repris, en 1928, dans le titre d'un recueil de ses articles de critiques politiques, *Les Princes des Nuées*[428]. Et que cite encore, en 1936, l'historien Ernest Roussel, en intitulant *Les Nuées maurassiennes* une réfutation des prétendus fondements historiques de ses principes : il s'agit bien de retourner l'usage polémique que le maître à penser de l'ultra-droite fait de la métaphore, en montrant que « les thèses historiques et sociales de *l'Action* si mal nommée *Française*, ne sont que des *Nuées*[429] ».

---

[425] André Bellessort, *Athènes et son théâtre*, *op. cit.*, p. 304.

[426] *Ibid.*, p. 330. La citation condense les v. 331-333 (traduction Van Daele, *op. cit.*, t. I, p. 177-178). L'ajout des politiciens, « oubliés » ici non par Socrate, mais par Aristophane lui-même, trouve une application dans la traduction d'un extrait du discours du Juste par Robert Brasillach, dans son *Anthologie de la poésie grecque* (*op. cit.*, p. 281) : ἀγορά (l'*Agora*, la place publique) est traduit par « parlement », ce qui donne pour le v. 991 « tu apprendras […] à détester le Parlement » (κἀπιστήσει μισεῖν ἀγοράν). Manipulation parfaitement consciente, Brasillach s'inspirant de très près, pour le reste, de la traduction de Van Daele.

[427] Pour reprendre la terminologie de Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, *op. cit.*, p. 134 : « L'*axiologème* permet par sa malléabilité, l'imprécision de son contour, sa polysémie, d'innombrables passages subreptices d'un champ de pertinence à l'autre, d'une acception à l'autre. Il favorise cette tendance à la fausse synthèse par verbalisme qui est la pente de tout discours idéologique. » Angenot donne pour exemple d'axiologème synthétique le terme « liberté » dans le *Discours aux Français* d'Emmanuel Berl.

[428] *Op. cit.* Le titre, évidente citation de « L'Albatros » de Baudelaire, renvoie en fait au concept polémique de nuées. Le recueil, qui commence par la « Parabase » de 1900, légèrement remaniée, comprend la plupart des articles du « Chœur » 1900-1901 rédigés par Maurras, ainsi que de nombreux autres textes de réfutation polémique, dont l'ensemble de ses « Nuées ».

[429] Ernest Roussel, *Les Nuées maurassiennes*. *Étude critique sur les « Croyances » historiques de l'Action Française*, Paris, Jean Flory, 1936, « Avertissement », p. 4.

c) Ni Dieux, ni maîtres : Aristophane libre penseur

> N'attaque pas les cyniques. Ils disent la vérité aux grands et ils nous amusent. Depuis qu'on ne met plus les grands sur la scène, ils sont nos Cratinus et nos Aristophanes.
>
> Han Ryner, *Le Manœuvre*, pièce en trois actes, 1931.

Face à cette bruyante tentative de confiscation du pamphlétaire antisocratique par la droite nationaliste issue de l'anti-dreyfusisme, une mobilisation, plus discrète, fait son apparition à gauche. Dans les cercles de l'anarchisme littéraire, animés eux aussi par l'opposition à la république bourgeoise parlementaire, les thèmes de l'auteur des *Cavaliers* et des *Oiseaux* trouvent un certain écho. Proche à certains égards, en raison d'une similitude de cibles et de procédés, de la réception droitière, la lecture anarchisante s'en écarte sur les aspects proprement libertaires, découvrant dans Aristophane le premier des libres penseurs et l'ancêtre des pacifistes, qui le rallient bientôt à leur combat. Alors que Laurent Tailhade regroupe sous la bannière aristophanesque ses acerbes poèmes satiriques visant le *mufle* littéraire, bourgeois et patriotique, l'idée d'un théâtre aristophanesque de gauche, d'inspiration libertaire, apparaît ici ou là. Et c'est dans la mouvance artistique proche des milieux anarchisants que, de Donnay à Lugné-Poe, les premières adaptations marquantes d'Aristophane font leur apparition, inaugurant une lignée qui, de Dullin à Jean-Louis Barrault, s'avèrera féconde.

Aristophane, « patron des hommes libres »

De l'affinité entre l'œuvre d'Aristophane et la sensibilité libertaire, le meilleur témoignage est donné, au soir de sa vie, par une figure historique du mouvement anarchiste, l'écrivain et journaliste Victor Méric[430]. En marge de *La Paix* de Charles Dullin, il dresse dans *Les Hommes du jour* un portrait-souvenir d'Aristophane en père du mouvement libertaire :

> J'ai fait quelque peu de grec au lycée (ce n'est pas d'hier) et je connais mon Aristophane à fond, sinon dans le texte. J'ai pour ce grand bonhomme intrépide, négateur et pamphlétaire impénitent, une admiration infinie. Un véritable culte. Je ne vois point, vraiment, qui on peut lui opposer, dans les temps modernes. Il faudrait un composé de Rabelais, de Voltaire, de Vallès, de Mirbeau. C'est le pire des mécréants. Il n'existe, pour lui, ni Dieux, ni Maîtres. Il bafoue Démos, il accuse Socrate, il crache sur Cléon. Et il vomit la Guerre. C'est l'indiscipliné par

[430] D'abord anarchiste, journaliste au *Libertaire*, Méric (1876-1933) rejoint, en 1906, les socialistes révolutionnaires autour du journal de Gustave Hervé *La Guerre Sociale*, puis crée avec Henri Fabre *Les Hommes du jour*. Après un bref passage au Parti Communiste après-guerre, d'où, opposé à la discipline bolchévique, il est exclu en 1923, il participe à la création du Parti Communiste Unitaire. Redevenu pacifiste, il crée en 1931 *La Patrie humaine* et fonde la Ligue internationale des combattants de la paix.

> excellence, l'En-Dehors, dirait Zo d'Axa. Aristophane, patron des hommes libres[431] !

Construit à partir d'une mémoire d'avant-guerre, ce saisissant portrait constitue en quelque sorte le négatif de celui que donnait Pierre Sales. Comparé non plus aux satiristes de l'ultra-droite, mais à des icônes littéraires du combat progressiste et de l'anarchie fin-de-siècle, Aristophane voit son idéologie assimilée aux slogans libertaires les plus prestigieux, du fameux « ni dieu, ni maître » à celui qui donne son titre à une célèbre revue anarchiste[432]. Au-delà du refus de toute autorité et de toute inféodation qui caractérise cette version renouvelée et maximisée de l'Aristophane libéral, une conformité totale s'affirme entre les cibles du pamphlétaire athénien et celles de la militance libertaire : le pouvoir, le parlementarisme, le militarisme, et un certain type de philosophie, représenté par Socrate. Mais ce n'est pas l'ancêtre de Rousseau et de Ferdinand Buisson que vise en ce dernier l'Aristophane libertaire : c'est plutôt le philosophe idéaliste, le précurseur du christianisme que ciblait déjà Nietzsche, qui louait sur ce point la lucidité de l'auteur des *Nuées*[433]. C'est en effet le « parrain du spiritualisme[434] » qu'Aristophane, explicite Méric dans un autre article, attaque en lui. Le mouvement libertaire peut donc revendiquer le patronage du « père de la comédie » et du « précurseur de la revue » à plus d'un titre : à côté de « l'invincible horreur de la guerre » dont témoignent *Les Acharniens*, *Lysistrata* ou *La Paix*, Méric exalte le « grand courage civique » qui le conduit « à dénoncer les tyrans démagogues, la plèbe inconsciente […] et même le malfaisant Socrate », et cet « irrespect sans limites qui lui permet de bafouer Zeus et les Olympiens[435] ». Antimilitariste, anarchiste, libre penseur, faut-il ajouter matérialiste, tel est l'Aristophane libertaire.

Loin d'être propre à Méric, une telle lecture du maître de la comédie ancienne se trouve énoncée, quelques années plus tôt, dans les colonnes de *L'Humanité*, à l'occasion déjà d'une mise en scène de Dullin – celle des *Oiseaux* adaptés par Bernard Zimmer[436]. Aristophane y est présenté comme « le critique » de la société athénienne, lue comme

---

[431] Victor Méric, « La Petite semaine. Autour d'Aristophane », *Les Hommes du jour*, 29 décembre 1932.

[432] *L'Endehors*, fondé par Zo d'Axa, pseudonyme d'Alphonse Gallaud de la Pérouse, parut de 1891 à 1893, et regroupa les signatures de Louise Michel, Georges Darien, Tristan Bernard, Paul Adam, Félix Fénéon ou Octave Mirbeau.

[433] Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche loue l'instinct d'Aristophane d'avoir décelé chez Socrate, Euripide et les musiciens du nouveau dithyrambe les symptômes d'une civilisation décadente (Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsch, 1872], traduction Cornélius Heim, Paris, Denoël-Gonthier, « Médiations », 1964, p. 112). Socrate, on le sait, est pour Nietzsche, la figure inaugurale de cette décadence à la fois artistique (cf. *La Naissance de la tragédie*, § 13-15) et morale (cf. « Le problème de Socrate », *in Le Crépuscule des idoles*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1970, p. 95-101 [« Das Problem des Sokrates », *in Götzen-dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Leipzig, Naumann, 1889]).

[434] Victor Méric, « Théâtre de l'Atelier, *La Paix* d'après Aristophane, adaptation libre en deux parties et un épilogue, par M. François Porché […] », *Le Quotidien*, 24 décembre 1932.

[435] *Ibid.*

[436] Maurice Parijanine, « Ce qui se joue. L'Atelier (Théâtre Montmartre). *Les Oiseaux* », *L'Humanité*, 27 janvier 1928.

une préfiguration « en réduction » des sociétés modernes fondées sur l'opposition « de forces sociales » antagonistes : « les chefs et la foule, les possédants et les possédés, les riches et les pauvres, ceux qui tuent et qui se font tuer ». La démocratie athénienne se définit dans cette optique comme un accord provisoire entre les classes dirigeantes et les prolétaires, « les maîtres [demandant] au peuple ses suffrages, lui offrant en échange quelques illusions de gloire, de force et même, parfois, de tranquillité ». « Tout entière consacrée à l'*actualité* », l'œuvre d'Aristophane s'attaque « infatigablement », par le rire, au « mensonge politique » et à « l'hypocrisie sociale ». Énumérant ses cibles principales, le chroniqueur communiste émet le diagnostic suivant : « d'un mot moderne, qui vient de son pays, je le dirais anarchiste ». Trois grands axes justifient cette identification. Dans une actualité dominée par la guerre, le comique grec s'attaque aussi bien aux « gueules de vaches » – à qui il oppose, dans *Les Acharniens* ou *La Paix*, des paysans pacifistes – qu'aux « flatteurs d'assemblées populaires » entraînant le peuple aux conflits, au démocrate « qui fait son beurre, à droite ou à gauche selon l'occasion, avec la paix ou la victoire ». L'antimilitarisme et l'antiparlementarisme forment ainsi les deux premiers piliers de l'anarchisme aristophanien. Le troisième, écho de la mécréance et de l'antispiritualisme évoqués par Méric, consiste dans la préfiguration d'un certain matérialisme libre penseur :

> Détestant les idées fausses, et plus encore les idées obscures, [Aristophane] se moque des dieux, mais aussi des philosophes de la raison pure. Il semble avoir eu la vague intuition d'une philosophie entre ciel et terre, mais plutôt rattachée à la terre qu'au ciel[437].

La critique de Socrate et la satire des dieux olympiens fondent donc un point-clé de l'interprétation libertaire de l'auteur des *Nuées*. La lecture anarchiste tranche ainsi radicalement une des questions qui, depuis Brumoy et même Boivin, revient périodiquement dans la réception de l'œuvre du comique : celle de la religion. « La manière cavalière dont Aristophane traite les dieux[438] » pose un problème récurrent aux critiques du XVIIIe comme du XIXe siècle. Travestissement farcesque de Dionysos dans *Les Grenouilles*, caractère grotesque d'Héraklès dans *Les Oiseaux*, d'Hermès dans le *Ploutos*, détrônement de Zeus par Ploutos ou par Pisthétairos et les divinités retrouvées que sont les Oiseaux, parodies d'oracles, satires de prêtres ou de devins, toutes ces manifestations apparentes d'athéisme ou du moins d'irrespect religieux entrent en contradiction, d'un point de vue externe, avec le caractère officiel de la comédie et les sanctions dont la démocratie athénienne punissait l'impiété, ou, d'un point de vue interne, avec les accusations portées par le même Aristophane contre l'irréligion de Socrate ou d'Euripide et la présence de nombreuses invocations religieuses dans ses chœurs. Apparentes contradictions ressenties comme un paradoxe, que résume Paul de Saint-Victor, avec son sens habituel de la formule :

---

[437] *Ibid.*
[438] Pierre Brumoy, « Conclusion générale », *in Le Théâtre des Grecs*, *op. cit.*, 1730, t. 3, p. 305.

> C'est l'homme que la philosophie de Socrate scandalise, et que le scepticisme d'Euripide irrite, qui se permet ces énormités. C'est lui qui, en cent autres endroits de ses comédies, livre l'Olympe aux risées du peuple. La contradiction est si forte qu'elle paraît inintelligible[439].

Fortement ressentie tant semblent prégnants les schémas chrétiens et moralistes de la foi et du blasphème, l'aporie est généralement levée en faveur d'une sorte de *religion malgré tout* chez Aristophane, par distinction entre l'unicité de la représentation moderne de Dieu et les différents aspects des divinités et de la religion grecque. Brumoy, citant Plutarque, oppose les dieux des fables à ceux du culte, la mythologie à la théologie païennes[440]. Poyard étend la hardiesse religieuse au peuple athénien lui-même, attaché au paganisme sur le plan rituel, mais non par « foi sérieuse[441] ». Vers la fin du XIXe siècle, Saint-Victor comme Jules Girard, – auteur d'une étude consacrée à la question –, relient les irrévérences bouffonnes d'Aristophane à l'esprit même de la religion grecque, traditionnellement ouverte à la parodie des dieux et à l'emploi du « grotesque dans la représentation de [leurs] aventures familières[442] ». Tandis que Girard les met en rapport avec la fête dionysiaque du *cômos*, Saint-Victor – après Deschanel – y voit comme l'envers carnavalesque de la piété, autorisé à certaines époques par les religions, et dont le Moyen-âge, en Europe, a donné de nombreux exemples[443]. Mais la lecture athéiste, malgré tout, garde ses tenants, et finit par rapprocher, vers la fin du siècle, le comique athénien d'une définition anarchiste. De Benjamin Constant à Victor Duruy, de Binault à Jacques Denis, on s'accorde à trouver quelque chose de voltairien chez le poète des *Oiseaux*, qui, affirme Duruy, déclara « la guerre […] aux institutions religieuses de son pays[444] », contribuant ainsi à saper les fondements sociaux de la cité, qu'il semblait défendre par ailleurs. Ainsi Aristophane doit-il répondre de la contradiction entre son conservatisme et sa critique religieuse. Pour Benjamin Constant, si l'auteur des *Nuées* échappe à l'accusation d'impiété, c'est précisément parce qu'il donne des gages à la tradition et se fait, en attaquant « la philosophie aussi bien que la religion », « un auxiliaire utile[445] » de cette dernière. Duruy, choqué de ce « conservateur à outrance » qui est à la fois « le plus hardi des libres penseurs », voit pour sa part dans ses « quelques pieuses parabases » des « précautions semblables à celles que Voltaire prendra contre la Bastille[446] ». La piété

[439] Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, *op. cit.*, t. II, p. 469-470.
[440] Pierre Brumoy, *op. cit.*, t. 3, p. 307-308. L'édition de 1762 (*op. cit.,* t. 6, p. 316-319) cite deux discussions, opposées, de cette thèse.
[441] Constant Poyard, *Aristophane*, traduction nouvelle, *op. cit.*, Introduction, p. VII.
[442] Jules Girard, « La religion dans Aristophane », I, *Revue des Deux Mondes*, 1er août 1878, p. 614-615. La deuxième partie de l'étude paraît le 15 novembre 1878.
[443] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 304-314. Jules Girard, art. cit., p. 590-592 ; Paul de Saint-Victor, *op. cit.*, p. 473-477.
[444] Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, *op. cit.*, t. II, p. 304.
[445] Benjamin Constant, *De la religion considérée dans sa source, ses formes et son développement*, 5 vol., Paris, Pichon et Didier, 1824-1831, t. 4, 1831, Livre XII, chap. 9, « Quelques mots sur Aristophane », p. 470-471.
[446] Victor Duruy, *op. cit.*, p. 304, 309.

d'Aristophane apparaît ainsi comme une façade, et devient, chez Jacques Denis, le masque trompeur d'un réactionnaire agnostique, allié objectif, quoi qu'il en ait, de la libre-pensée au début de son essor :

> Il se faisait naturellement en sa qualité de conservateur, le champion de la religion à laquelle il ne croyait pas, et il la mina […] plus que les sophistes et leur élève Euripide ; Épicure et les hommes de la Nouvelle Académie n'auront en grande partie qu'à reprendre sérieusement et qu'à systématiser ses railleries contre les dieux, pour achever la ruine de la tradition et des croyances. Ennemi de la démocratie jusqu'au bout de sa carrière, il fut le plus démocrate des Athéniens, si l'on entend par démocratie le manque de respect et l'anarchie des idées. Emporté par la vivacité d'une imagination aussi subtile que brûlante, il ne respecte rien, il ne laisse rien debout[447].

Dans ce portrait intellectuel du conservateur irrespectueux et destructeur, le « négateur impénitent » de Victor Méric n'est plus très loin. De même que se préfigurait déjà l'anarchiste révolutionnaire dans l'antidémagogue qu'esquissait Binaut, en 1843, cherchant à renverser la religion établie en même temps que la démocratie « qui s'en servait pour étourdir en l'émerveillant la stupidité béante des masses[448] ».

Ainsi le verrou religieux s'avère-t-il la frontière la plus marquante entre la lecture ultra-droitière du pamphlétaire athénien et la contre-lecture libertaire. Le poète anarchiste Laurent Tailhade, célébrant l'auteur pacifiste des *Acharniens*, *La Paix* et *Lysistrata*, admire aussi dans le « réactionnaire et pieux Aristophane » – qu'il institue « le plus grand poète de la Grèce, le plus grand peut-être du monde entier » – la clairvoyance d'un regard presque nietzschéen : celui qui, « dans la dialectique de Socrate et la chicane des Sophistes, discerna une menace de ruine, la fin prochaine de la cité, l'invasion permanente des dieux, des mœurs et des goûts de l'Orient qui réduisirent, quelques siècles plus tard, le monde occidental à la raison des esclaves[449] ».

Au pays du Mufle

Cet hommage rendu par Tailhade à Aristophane, lors d'une conférence donnée à Ostende dans le cadre d'une Semaine de la Paix, en 1908[450], n'a rien de fortuit. Tailhade est en effet le premier, au tournant du siècle, à inscrire dans le registre « aristophanesque » une écriture satirique clairement anarchisante. Grande figure du

---

[447] Jacques Denis, *La Comédie grecque*, *op. cit.*, t. I, p. 500-501.

[448] Louis Auguste Binaut, « Aristophane. La comédie politique et religieuse à Athènes », art. cit., p. 682. Binaut compare en particulier l'objectif des *Chevaliers* – renverser Cléon –, et celui des *Oiseaux* – renverser Jupiter.

[449] Laurent Tailhade, *Pour la paix*, *in Pour la paix. Lettre aux conscrits*, Paris, A. Messein, 1909, p. 10-11. Les motifs de l'esclavage et de l'invasion des dieux orientaux sont directement empruntés à Nietzsche, largement traduit à partir de 1898 et dont Tailhade était un grand lecteur. On les retrouve par exemple dans *Par delà le bien et le mal*, paragraphe 46 (Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, Naumann, 1886, trad. Geneviève Bianquis, Paris, 10/18, 1951, p. 72-73).

[450] Cette série de conférences était organisée par Edmond Picard (cf. Gilles Picq, *Laurent Tailhade ou De la provocation considérée comme un art de vivre*, *op. cit.*, p. 621). Tailhade parla le 7 août.

mouvement libertaire – rendu célèbre à ses dépens par l'attentat du restaurant Foyot[451] – , anarchiste anticlérical, Tailhade reste d'ailleurs pour Méric, qui en dresse sur le tard un long portrait, le « grand poète aristophanesque[452] » du tournant du siècle. Mais si ses *Poèmes aristophanesques*, publiés en 1904[453], constituent le témoignage littéraire le plus visible de la rencontre entre le pamphlétaire antique et le mouvement anarchiste, l'idée d'un théâtre aristophanesque de gauche fait aussi, avant la Première Guerre mondiale, son apparition.

Auteur d'un recueil de vers dans le style parnassien, *Le Jardin des rêves*[454], préfacé par Banville, Tailhade cultive très tôt une manière satirique agressive, qui s'exprime dans des poèmes publiés dans les petites revues symbolistes et décadentes. Un premier recueil de ces poèmes-pamphlets, *Au Pays du mufle*, paraît en 1891, et, dans une version augmentée, en 1894[455]. Suit, en 1899, *À travers les grouins* [sic], recueil plus virulent encore, et dont les attaques prennent un tour davantage politique[456]. C'est une sélection des poèmes des deux ouvrages, réordonnés dans un classement à la fois formel et thématique, qui est réunie sous le titre de *Poèmes aristophanesques*. Cet intitulé tardif n'a cependant rien d'une qualification *a posteriori*. Dès 1893, Tailhade emploie l'adjectif dans un sens générique pour qualifier sa production satirique. Un des conférences qu'il donne cette année-là porte par exemple sur « la poésie aristophanesque de Laurent Tailhade[457] ». En 1897, un de ses fidèles et parent, Jacques de Boisjolin, donne dans *La Plume* une étude à la gloire du « poète railleur[458] », qu'il intitule à son tour « la poésie aristophanesque chez Laurent Tailhade ». La référence à Aristophane s'y déploie à propos d'*Au pays du mufle*, comparant « les strophes, les antistrophes et les épodes » de Tailhade à des « *Thesmophories* du XIXe siècle, où figurent des poètes qui ne sont pas des Euripide[459] ». « Héroïque revue des anti-intelligences de ce temps », l'œuvre fait défiler, continue le laudatif Boisjolin, « les folies, les inepties, les niaiseries » contemporaines, sous forme de « créations de fantastique apparence, […] nuées troublantes, centaures colériques, emblématiques oiseaux[460] ».

---

[451] Peu de temps après avoir justifié les attentats anarchistes par une phrase passée à la postérité (« qu'importent les victimes, si le geste est beau ? »), Tailhade fut lui-même victime d'un attentat qui l'éborgna.
[452] Victor Méric, *À travers la jungle politique et littéraire*, première série, Paris, Valois, 1930, p. 5.
[453] Laurent Tailhade, *Poèmes aristophanesques*, Paris, Mercure de France, 1904.
[454] Laurent Tailhade, *Le Jardin des rêves*, Paris, Lemerre, 1880.
[455] Laurent Tailhade, *Au pays du Mufle*, ballades et quatorzains, Paris, Léon Vanier, 1891 ; nouvelle édition augmentée, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894.
[456] Laurent Tailhade, *À travers les grouins*, Paris, Stock, 1899.
[457] [Henri Mazel, dit] Bernard L'Ermite, « Les conférences de M. L. Tailhade », *L'Ermitage*, octobre 1893, p. 244. La conférence est malheureusement perdue.
[458] Jacques de Boisjolin, « La poésie aristophanesque chez M. Laurent Tailhade », *La Plume*, t. 9, 15 septembre 1897, p. 570-572.
[459] *Ibid.*, p. 571 (le texte de *La Plume* porte par erreur : « Thesmophones »).
[460] *Ibid.*

Héritiers du goût parnassien pour la versification impeccable et les formes fixes (ballades, villanelles, quatorzains), les poèmes aristophanesques de Tailhade affichent une propension très décadente à la recherche et à la création lexicale, archaïsante ou latinisante, à laquelle s'ajoute un recours fréquent à l'argot. De la manière funambulesque de Banville – dont Tailhade apparaît à certains égards comme un continuateur – , ils retiennent le permanent jeu avec l'onomastique et la caractérisation caricaturale des figures du monde littéraire, journalistique ou politique, mais dans une optique polémique et sur le mode du sarcasme, de la dérision, voire de l'imprécation, et souvent dans le registre de l'invective physique, sexuelle ou scatologique. La « Ballade confraternelle pour servir à l'histoire des lettres françaises », donne un bon aperçu de ces divers aspects :

Or sus, venez, gens de plume et de corde,
Pauvres d'esprit, cacographes, soireux,
Blavet, Meyer dont la tripe déborde,
Champsaur égal aux Poitrassons glaireux,
Et Wolff l'eunuque, et Mermeix le lépreux.
Montrez-vous sur les foules étonnées,
Cabots, sagouins, lécheurs de périnées :
Attollite portas ! Voici Daudet !
Formez des chœurs et des panathénées !
C'est Maizeroy qui torche le bidet.

[…]

ENVOI

Prince fameux chez les momentanées,
Que son engin à bas prix culbutait,
Compilateur de cent macaronées,
Baron aussi, depuis quelques années,
C'est Maizeroy qui torche le bidet[461].

Virulentes, les attaques nominales de Tailhade – qu'on pourrait éventuellement rapprocher de certains *chorika* satiriques aristophaniens[462] – excèdent largement la sphère de l'appréciation ou des inimitiés littéraires. Dès *Au Pays du mufle*, une convergence thématique se fait jour dans la critique des valeurs et des modes de vie bourgeois, du nationalisme et du cléricalisme, auxquels Tailhade réserve des traits véhéments. Ces motifs s'exacerbent dans le volume suivant, *À travers les grouins*, dont les attaques violentes visent tout le camp antidreyfusard. Barrès, déjà attaqué pour son boulangisme, fait partie des têtes de Turc privilégiées – « c'est un requin avec de

[461] Laurent Tailhade, *Poèmes aristophanesques*, cité d'après l'édition des *Œuvres* de Laurent Tailhade, t. 2, *Poèmes aristophanesques*, Paris, 1922, p. 136-137. René Toussaint, dit Maizeroy, ancien officier fait baron, commença sa carrière littéraire par des ouvrages sur la vie militaire avant de se lancer dans les mœurs parisiennes plus ou moins scabreuses. On reconnaît entre autres Émile Blavet, soiriste au *Figaro*, Arthur Meyer, le directeur du journal royaliste *Le Gaulois*, Albert Wolff, journaliste au *Figaro* et à *L'Événement* ou l'écrivain Félicien Champsaur.

[462] Par exemple les invectives contre Ariphradès, dans la deuxième parabase des *Cavaliers* (v. 1274-1289).

fausses dents[463] », répète la « Ballade pour magnifier le cerveau-chef » –, avec les figures principales de la presse et des ligues antidreyfusardes. L'Affaire elle-même est évoquée dans un poème daté du 12 avril 1898, une « Odelette (à la manière de Ronsard) », qui fait un panorama de ses acteurs principaux :

Chocolatiers, faussaires,
Du *Gaulois* émissaires,
Et ce gredin choisi,
Estherhazy ;

Les tantes, les crapules,
Évêques sans scrupules,
Artons déshonorés
Et les curés ;

Et les bonnes sœurs grises
Distillant pour les brises,
Au fond de leurs clapiers,
L'odeur des pieds ;

Les magistrats intègres,
Les cocottes, les nègres,
Les daims, les maquereaux,
Et les bistros ;

C'est ainsi qu'on recrute
Voleur, escarpe, brute,
Un personnel classé,
Au quai d'Orsay.

L'odelette énumère ensuite un certain nombre de décorés du camp antidreyfusard – dont Meyer, Loti, Cassagnac, Wilson –, nationalistes, « fumistes » ou « panamistes » sanglés dans leur patriotisme :

Ils sont hideux et bêtes,
Ils portent sur leurs têtes
L'air brutal ou sournois
Propre au bourgeois.

Ils lèchent les derrières,
Les pattes meurtrières,
Les sabres dégainés
Des galonnés.

Tous, ruisselant d'extases,
Bénissent les ukases,
Le drapeau tricolor [*sic*]
L'État-Major.

[463] Laurent Tailhade, « Ballade pour magnifier le cerveau-chef » *in À travers les grouins*, cité d'après *Poèmes aristophanesques*, *op. cit.*, 1922, p. 88-89.

Et c'est vraiment justice
Que ce monde obreptice
Et tous ces bougres-là
Chassent Zola[464].

Ainsi, dans une symétrie totale par rapport à son utilisation ultra-droitière, le paradigme aristophanesque – dans sa version non théâtrale – intègre-t-il, avec Tailhade, le discours et les cibles anarchisantes[465]. À la même époque, le souhait d'un théâtre aristophanesque de même orientation s'exprime ici où là. George Lecomte appelle ainsi Tailhade, en 1895, à employer son « éloquente causticité à des comédies satiriques sur notre temps », pour cingler d'« ardentes fouettées l'infamie courante[466] ». Et il précise : « Notre société a grand besoin qu'un Aristophane se révèle », alléguant les « guerriers qui nécessitent de nouveaux *Acharniens*, des juges auxquels on a trop fait attendre leurs *Guêpes* et des esprits graves qui, soucieux du libre développement humain, chevaucheraient volontiers l'escarbot pour demander la Paix aux dieux[467] ». Caractéristique d'une inflexion de la réception d'Aristophane vers les thèmes de la gauche libertaire, cet appel n'est pas isolé. La catégorie aristophanesque semble à même de regrouper des tentatives de théâtre de contestation satirique à caractère social et politique. En 1891, dans un texte programmatique à l'ambition si démesurée qu'il apparaît comme irréalisable et lui-même satirique[468], Gaston Moreilhon et George Bonnamour, sous le pseudonyme collectif de Gaston et Jules Couturat, font état d'un « plan de théâtre[469] » néo-positiviste à visée sociologique et socialisante, comportant l'analyse satirique de tout l'état social, de la politique à la morale en passant par les lettres et la presse. Sur le plan formel, les deux Couturat envisagent de « continuer ou rénover la langue cynique et frondeuse d'Aristophane et le rire vaste de Rabelais », tout en s'orientant vers une production « résolument injouable[470] ». La référence aristophanienne apparaît encore dans la partie dite spéculative de leur projet, la plus visiblement parodique, se résumant à la critique du suffrage universel et du parlementarisme et à l'application de la théorie platonicienne de la suppression de la famille, assortie d'une adaptation de *Lysistrata* :

---

[464] Laurent Tailhade, « Odelette », *in À travers les grouins*, *ibid.*, p. 61-63. Le poème a paru pour la première fois dans *L'Aurore* le 12 juin 1898.

[465] Tailhade s'essaie aussi, à l'occasion et sans grande réussite, au pastiche aristophanien, du moins dans une satire des journalistes intitulée « Une audience aux Enfers », construite selon le topos satirique du jugement infernal ; un chœur de grenouilles y fait retentir ses « Bré ké ké kex ! coax ! coax ! » (Laurent Tailhade, « Une audience aux enfers », *Terre latine*, Paris, Lemerre, 1898, p. 239-247).

[466] Georges Lecomte, « Chronique de la littérature et des arts », *La Société nouvelle*, XXII, décembre 1895, p. 811.

[467] *Ibid.*

[468] C'est l'hypothèse de René Fleury, qui en fait la recension dans la *Revue d'art dramatique*, dans un article intitulé précisément « Un théâtre aristophanesque » (t. 23, 1er septembre 1891, p. 299-303).

[469] Gaston et Jules Couturat [Gaston Moreilhon et George Bonnamour], « Un plan de théâtre (Notes) », *Les Écrits pour l'art*, mai 1891, p. 100-112. Dirigés par l'« instrumentiste » René Ghil, *Les Écrits pour l'art* s'opposent à l'idéalisme symboliste. Gaston et Jules Couturat n'eurent en réalité aucune activité théâtrale.

[470] *Ibid.*, p. 110.

> Une *Aristophanerie* : Grève des Filles, elles quittent Paris et se retirent dans les bois de Meudon et de Ville-d'Avray. Que doit-il arriver ? Embarras des hypocrites. Effroi des femmes honnêtes. Tout un peuple ithyphallesque en effervescence[471].

Au-delà de son aspect vraisemblablement parodique, le « plan » des Couturat témoigne à sa manière de l'introduction de la référence aristophanesque dans la conception d'un théâtre satirique de gauche. En témoigne aussi, seize ans plus tard, le « Projet de théâtre d'art » du poète, esthéticien et théoricien anarchiste Mécislas Golberg, synthèse tardive des esthétiques programmatiques symboliste et naturaliste dans l'esprit d'un théâtre populaire à haute exigence artistique, dans lequel cette référence se voit doter d'une pure fonction synthétique[472]. Parmi le large répertoire proposé pour ce Théâtre d'art – dont Copeau se souviendra[473] –, Golberg inclut, dans les pièces contemporaines, « des coups de fouets robustes, à raccourcis même violents, de grandes pièces d'horreur et de grotesque genre *Ubu Roi*, de bonne et immortelle mémoire, des pièces comme celles de Mirbeau : *Mauvais Bergers* ; *Les Affaires sont les affaires*[474] ». Détaillant un peu plus un échantillon de ces pièces modernes, il distingue, à côté des œuvres héroïques (son propre *Prométhée*[475]) et lyriques (Maeterlinck), la pièce « aristophanesque, à grands coups de fouet, genre théâtre libre[476] ». Ainsi le genre « aristophanesque » subsume-t-il tout un « théâtre de contestation sociale[477] », tout en s'ouvrant – avec Jarry – à la contestation esthétique la plus radicale.

S'il est difficile de ranger précisément Jarry dans le registre aristophanesque, il n'en reste pas moins que le modèle ubuesque peut servir de relais pour une reviviscence d'un certain théâtre aristophanesque anarchisant qui ne craindrait plus le grotesque obscène[478]. Un des meilleurs exemples de cette utilisation aristophanesque du grotesque

---

[471] *Ibid.*, p. 108.

[472] Mécislas Golberg, « Projet d'un théâtre d'art », *Cahiers de Mécislas Golberg*, n°1-2, janvier-juin 1907, p. 64-74. Sur Golberg, cf. l'ouvrage dirigé par Catherine Coquio, *Mécislas Golberg (1869-1907), passant de la pensée. Une anthropologie politique et poétique du début du siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, « Quatre fleuves », 1994, et en particulier, pour le théâtre, la contribution de Sophie Lucet (« Théâtre d'art et drame moderne. Le projet théâtral de Mécislas Golberg », p. 403-424).

[473] Sophie Lucet, art. cit., p. 419. Signe de la postérité du texte dans la mouvance de Copeau, le projet de Golberg a été réédité par Hubert Gignoux (*Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens-routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, L'Aire, 1984, annexe 1, p. 409-415).

[474] Mécislas Golberg, art. cit., p. 65.

[475] Mécislas Golberg, *Prométhée repentant*, Reims, édition de la *Jeune Champagne*, 1904.

[476] Mécislas Golberg, art. cit., p. 73.

[477] Pour reprendre le titre du recueil de pièces liées au mouvement ouvrier au tournant du siècle : *Le Théâtre de contestation sociale autour de 1900,* textes présentés par Jonny Ebstein, John Hughes, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin, Paris, Publisud, 1991.

[478] La comparaison de Jarry avec Aristophane intervient sous la plume de Mendès, dans le compte rendu d'*Ubu roi* qu'il donne au *Journal* (11 décembre 1896). Cette association semble abusive en l'absence, semble-t-il, d'intertextualité aristophanienne dans la série des *Ubu*, et surtout du fait de l'absence de personnalité ou d'allégorisme dans l'œuvre, qui empêche de la ranger précisément dans la satire aristophanesque telle que l'entend l'époque. L'intérêt de Jarry pour Aristophane se manifeste en revanche à plusieurs reprises, sous l'aspect très précis de son obscénité. Au professeur de latin de la khâgne d'Henri IV, Jarry, d'après un condisciple, aurait expliqué former son style « dans Aristophane ; non pas le texte grec, mais les notes en latin éclairant les passages obscènes, dans la traduction française de Poyard » (cité

jarryque se trouve probablement dans une « pièce de combat » dreyfusarde de l'écrivain et militant libertaire Charles Malato, publiée en 1901, dont le héros éponyme, Barbapoux, dérive très évidemment du personnage d'Ubu[479]. Le texte met en scène une conspiration de personnages grotesques, sales, puants et infestés, contre l'Opinion publique, qu'ils enlèvent, mais qui, dessillée par trois Intellectuels, est libérée grâce à l'aide d'un Prolétaire, lors d'une désinfection générale des kidnappeurs. Claire allégorie de l'affaire Dreyfus, militante et didactique – la pièce plaide pour une alliance entre le mouvement ouvrier, peu concerné à l'origine, et le camp dreyfusard –, *Barbapoux* relève très directement de la forme aristophanesque par son recours massif aux personnalités et sa dramaturgie caricaturale. En dehors des allégories de l'opinion et du prolétariat, et du groupe social des Intellectuels, tous les personnages antidreyfusards satirisés renvoient à des clés : on reconnaît entre autres François Coppée (Farmacopée), Rothschild (Rossfitz), le père Didon (Dindon), et l'inévitable Arthur Meyer, travesti en « Arthur Derryer[480] ». Barbapoux, le chef de cette conspiration, directeur du *Libre chantage*, est la personnification caricaturale de Drumont. La caractérisation de ces figures emprunte les attributs – ou tout du moins les procédés – les plus dégradants de la caricature de l'époque : ainsi Meyer-Derryer avec sa cuvette hygiénique qu'il finit par confondre avec le tout-à-l'égout de Barbapoux où il s'engloutit, ou Drumont-Barbapoux avec sa barbe infestée et son odeur pestilentielle, et qui meurt au contact de l'eau savonneuse[481]. La fable repose presque uniquement sur la mise en action de leur identité caricaturale, poussée jusqu'à la mise à mort satirique ; l'intrigue sommaire de l'enlèvement et de la délivrance permet d'enchaîner des séquences de transpositions de charges politiques, comme celle où l'Opinion publique, yeux bandés, boit à un flacon étiqueté *Libre Chantage* que lui tend Barbapoux[482].

---

par Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988, p. 84). En 1897, dans *La Revue blanche*, Jarry recourt à Aristophane, « dont maintes éditions ont en note à toutes les pages : Tout ce passage est rempli d'allusions obscènes », pour écarter des « conditions essentielles du théâtre » celle qui tiendrait au « respect des pudeurs du public » (Alfred Jarry, « Questions de théâtre », *La Revue blanche*, 1er janvier 1897, cité d'après Alfred Jarry, *Œuvres compètes*, t. I, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 415). Jarry s'avère un lecteur précis de *Lysistrata*, dont il cite l'ithyphallique « étui des dépêches » du héraut laconien (« σκυτάλη Λακωνική », v. 991, traduction inspirée de Poyard, *op. cit.*, p. 335) pour évoquer un « étendard érigé sur le ventre d'un lieutenant très fier », dans *Les Jours et les nuits, roman d'un déserteur* (*op. cit.*, p. 755) : utilisation antimilitariste effective du comique grec.

[479] Charles Malato, *Barbapoux*, drame satirique en 2 actes, Paris, Librairie républicaine René Godfroy, « Pièces de combat », s.d. [1901]. Le texte est réédité dans *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, textes choisis et présentés par Johnny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, 3 vol., Paris, Séguier, Archimbaud, 2001, p. 409-439. Sur l'aspect ubuesque de *Barbapoux* et ses limites, cf. Philippe Ivernel, « Politique, la farce ? », *in La Farce, un genre médiéval pour aujourd'hui*, études réunies par Bernard Faivre, *Études théâtrales*, n° 14, 1998, p. 60-61.

[480] Charles Malato, *op. cit.*, *passim*.

[481] Charles Malato, *op. cit.*, acte I, sc. 1 à 3, acte II sc. 3, sc. 8. Sur les régressions et les motifs dégradants de la caricature de la fin du XIXe siècle, cf. Bertrand Tillier, *La Républicature* […], *op. cit.*, p. 81-97. Malato semble retourner contre les antidreyfusards certains traits de la caricature antisémite, notamment dans le registre hygiéniste (cf. Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 96-97).

[482] Charles Malato, *op. cit.*, acte II, sc. 1, p. 19.

Sans aller jusqu'à cette outrance aristophanesque et indépendamment de la lignée ubuesque, une bonne part des adaptations d'Aristophane, au tournant du siècle, s'inscrivent dans une mouvance anarchisante. Maurice Donnay, qui collaborera avec Lucien Descaves pour Antoine, appartient au milieu montmartrois du Chat noir quand il crée la plus célèbre d'entre elles, *Lysistrata*, en 1892[483]. Même si l'éventuel propos politique disparaît derrière la blague de boulevard, l'adaptation comporte certains traits anarchisants indubitables : outre l'antimilitarisme proclamé de l'héroïne et les allusions blagueuses au général Boulanger, la pièce pastiche le scepticisme religieux de Renan ; le couple principal y profane le temple d'Artémis, dont Cypris reprend possession miraculeusement – miracle remplacé, dans la deuxième version de 1896, par une manipulation[484]. Quant à Lugné-Poe, il annonce pour la saison 1895-1896 du théâtre de l'Œuvre une mise en scène de l'*Assemblée des femmes* dans une adaptation de Tristan Bernard, sympathisant de la cause anarchiste[485]. Bernard, loin des frissonnantes histoires d'adultère dont la *Lysistrata* de Donnay a donné l'exemple, veut adopter une perspective politique, et envisage de « porter le débat […] sur le communisme et l'individualisme », en donnant « une forme scénique[486] » à des théories repérées dans la littérature militante : questionnement typique de l'anarchisme, toujours réfractaire au collectivisme. Si *L'Assemblée des femmes* n'aboutit pas, Lugné-Poe trouve finalement, en 1911, l'occasion de monter une récriture des *Oiseaux*, dans une adaptation très libre de Fernand Nozière[487]. Sorte de réponse ironique au très nationaliste *Chantecler* de Rostand, la « fantaisie en deux actes » de Nozière utilise l'hypotexte aristophanien comme point de départ d'une satire allégorique de la politique contemporaine, d'inspiration nettement anarchisante. De la fable originale, elle ne conserve en gros que la fondation d'une cité au royaume des Oiseaux, royaume présenté comme une sorte d'utopie anarchique que l'intrusion de l'ordre politique démocratique, de ses antagonismes et de ses manipulations, conduit à l'effondrement. Tiraillé entre les revendications ouvrières non satisfaites mais non réprimées, le militarisme et le cléricalisme d'abord alliés puis mis à l'écart pour fonder une éducation nouvelle purement hédoniste, le régime, qui a perdu ses assises autoritaires sans faire cesser le règne du droit du plus fort et de l'iniquité, s'affaiblit face à l'ennemi héréditaire et

[483] Maurice Donnay, *Lysistrata*, comédie en quatre actes précédée d'un prologue en vers, Paris, Ollendorf, 1893 [Grand-Théâtre, 22 décembre 1892]. Une des deux œuvres écrites par Donnay et Descaves et mises en scène par Antoine, *La Clairière* (comédie en cinq actes et en prose, Paris, Éditions de la Revue blanche, 1900 ; théâtre Antoine, 6 avril 1900) relève très clairement de l'anticommunisme anarchiste. La pièce représente l'échec d'une tentative de communisme phalanstérien dans les Vosges. Antoine monte ensuite, de Donnay et Descaves, une « pièce en quatre actes », *Oiseaux de passage* (Théâtre Antoine, 4 mars 1904 ; Paris, Fasquelle, 1904).

[484] Nous reviendrons sur les différentes versions de la pièce dans le chapitre VI.

[485] Sur ce projet, cf. Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1972, p. 293-295.

[486] Tristan Bernard, Lettre à Aurélien Lugné-Poe, s.d., citée par Jacques Robichez, *op. cit.*, p. 295.

[487] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *Les Oiseaux*, fantaisie en 2 actes d'après Aristophane (traduction Lascaris), Paris, édité par l'Œuvre, 1911 [Théâtre de l'Œuvre au théâtre Antoine, 6 mai 1911]. Nous reviendrons plus longuement sur l'adaptation et le spectacle dans le chapitre VII.

Néphélococcygie explose sous les bombes des anarchistes. Malgré ce dénouement plutôt réactionnaire, le texte de Nozière s'inscrit bien dans la ligne de l'anarchisme iconoclaste défendue périodiquement par le créateur d'*Ubu* et du *Roi Bombance* de Marinetti[488]. Avec un scepticisme élégant, ses personnages énoncent cyniquement leurs objectifs de manipulation symbolique des foules à leur profit exclusif, dans une représentation typiquement anarchisante de la politique comme légitimation de l'accaparement du pouvoir et des richesses par les classes dirigeantes[489]. La dénonciation de la démagogie et des systèmes utopiques, largement reconnue par les commentateurs comme conforme à l'« intention aristophanesque[490] », s'exerce tous azimuts, s'en prenant, comme le synthétise bien Blum, « au capitalisme, au cléricalisme, au militarisme, au collectivisme, au dogmatisme, à l'antisémitisme[491] », sans pour autant dégager de cible privilégiée ni de position militante définie. L'œuvre n'échappe pas, du coup, à l'accusation de nihilisme, et l'auteur se voit parfois reprocher de faire « jusqu'au bout son petit Aristophane[492] » en se faisant l'avocat des pessimistes. Ainsi le scepticisme d'Aristophane revu par Nozière finit-il par se rapprocher de l'anarchisme de droite.

Cette ambivalence de la lecture libertaire du comique grec rejoint celle du mouvement anarchiste lui-même, dont on sait que son individualisme a pu conduire un certain nombre de ses sympathisants à droite de l'échiquier politique[493]. Bernard Zimmer, qui écrit pour Dullin, en 1928, une adaptation des *Oiseaux* généralement reçue pour anarchisante, qualifie lui-même, après la guerre, Aristophane de « porte-parole […] des gens sensés qui veulent qu'on leur fiche la paix, anarchistes par tempérament, mais amis de l'ordre par raison[494] ». Dès 1935, quelques modifications dans l'adaptation faisaient dire à Brasillach, réjoui, que la « comédie anarchiste » semblait devenue « violemment antidémocratique ». Et le critique d'ultra-droite précisait : « ce mélange d'anarchie nécessaire et d'autorité est tout à fait dans la tradition d'Aristophane, et dans la vérité[495] ».

---

[488] *Ubu roi* fut créé, comme on sait, en 1896 ; *Le Roi Bombance* (paru en 1905 au Mercure de France), le 3 avril 1909 au Théâtre de l'Œuvre.
[489] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *op. cit.*, *passim* et en particulier p. 23, 35.
[490] Joseph Galtier, « Théâtres. Théâtre de l'Œuvre. […] *Les Oiseaux*, fantaisie en deux actes, d'après Aristophane, par M. Fernand Nozière », *Excelsior*, 7 mai 1911.
[491] Léon Blum, « Au théâtre de l'Œuvre (théâtre Antoine). […] *Les Oiseaux*, fantaisie en deux actes, d'après Aristophane (traduction Lascaris) par M. F. Nozière », *Comœdia*, 9 mai 1911.
[492] Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale. L'Œuvre […]. – *Les Oiseaux*, fantaisie de M. Nozière, d'après Aristophane », *Le Temps*, 15 mai 1911.
[493] Cf. François Richard, *Les Anarchistes de droite*, Paris, PUF, 1991.
[494] Bernard Zimmer, « Un poète comique d'aujourd'hui : Aristophane, le chauve », *in* Bernard Zimmer, *Adaptations du théâtre antique*, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1968, t. 1, p. 14. Sur les *Oiseaux* de Dullin-Zimmer, cf. *infra*, chapitre VII.
[495] Robert Brasillach, « Critique théâtrale. *Les Oiseaux* », *Paris-Actualités*, 3 avril 1935.

2. Du poète pacifiste au compagnon de route

> Trygée : héros de comédie antique, en proie aux Dieux, qui réussit à animer les hommes pour un idéal et à le leur faire vivre : la Paix…
>
> Jean Gally, « Au théâtre de l'Atelier, *La Paix* », *Le Libertaire*, 12 janvier 1933.

À bien des égards symétrique de la réception ultra-droitière, la lecture anarchiste d'Aristophane, avant la Grande guerre, se concentre avant tout sur la critique des anti-valeurs, prolongeant l'interprétation pamphlétaire de l'auteur grec mise en place par le XIXe siècle. Pour être authentiquement progressiste, il lui manque un horizon utopique, des valeurs positives capables de susciter l'adhésion. Adolphe Brisson reproche à Nozière de n'offrir quasiment aucune « *affirmation*[496] » et de se cantonner dans l'ironie nihiliste. Dix-sept ans plus tard, le critique de l'*Humanité*, sensible à l'anarchisme – selon lui aussi pur que celui de son modèle – de l'adaptation de Zimmer, reflet des « doutes et des regrets d'une génération sacrifiée », l'enjoint à son tour de « sortir de l'ornière », au nom de la maxime selon laquelle « le triomphe d'une conscience est toujours dans l'affirmation[497] ». Et c'est bien évidemment l'horizon révolutionnaire et « la *construction du nouveau*[498] » que le critique communiste propose comme échappatoire. Or cet horizon utopique et positif, après 1918, va finir par s'incarner dans l'exaltation de la paix, qui s'affirme progressivement, pour la lecture de gauche, comme la valeur-clé de l'œuvre d'Aristophane. Accédant à une lisibilité nouvelle après le traumatisme de la Grande guerre, son versant pacifique, des *Acharniens* à *La Paix*, détermine une nouvelle interprétation de l'auteur grec. Fédérant, entre les deux guerres, les divers courants pacifistes, des libertaires aux socialistes et aux communistes, cette lecture culmine avec la mise en scène de *La Paix* par Dullin, qui fait apparaître une vision euphorique du lyrisme aristophanien. Après la Seconde guerre mondiale, cette vision positive s'élargit à l'ensemble de l'œuvre. Alors que le pacifisme, universaliste puis anticolonialiste, se développe surtout dans la gauche communiste, Aristophane devient pour le mouvement pacifiste une figure de légitimation ; désormais passé du côté des auteurs orthodoxes d'une littérature populaire et engagée, il suscite des lectures intégralement marxistes.

[496] Adolphe Brisson, art. cit. (les italiques sont de Brisson).
[497] Maurice Parijanine, « Ce qui se joue. L'Atelier (Théâtre Montmartre). *Les Oiseaux* », art. cit..
[498] *Ibid.*

a) *Aristophane fantassin : émergence et épanouissement d'une lecture*

> Quand on a fait la guerre, on comprend sans doute très bien *le pacifisme* de ce grec.
>
> Maurice Parijanine, *L'Humanité*, 27 janvier 1928.

Dans un article des *Temps modernes* consacré aux *Acharniens* et à *La Paix* et intitulé « Aristophane fantassin », le philosophe Maurice M.-L. Savin reconnaît tout ce que la lecture des pièces pacifiques d'Aristophane doit aux traumatismes des deux guerres mondiales. En Dicéopolis, écrit-il, « toute l'érudition du monde ne nous empêcherait pas de reconnaître l'éternel fantassin, le paysan boueux qui gagne les guerres et qui les déteste[499] ». Une simple addition suffit à réactualiser l'aparté du héros des *Acharniens* se gaussant des plaintes des ambassadeurs épuisés de leur confortable voyage : « Faut donc croire que je jouissais à plein de la vie, quand j'étais de tout mon long *dans la boue des tranchées*[500] ». Cette nouvelle évidence, telle est l'intuition de Savin, est la marque d'un tournant dans la réception d'Aristophane :

> Pendant des siècles, cette chanson-là n'a peut-être point chanté comme elle chante pour nous. J'imagine un vieux monde à compartiments, où elle dut être presque insensible. Certes, il n'a jamais manqué de fantassins mécontents, mais ils étaient de la canaille. Racine, lisant Aristophane, s'arrêtait aux *Guêpes*, non à ces *Acharniens* ou à la *Paix*. Heureux sommes-nous de ce comique retrouvé[501] !

Sans remonter jusqu'à Racine, la remarque de Savin met très pertinemment l'accent sur une inflexion majeure de la lecture du comique grec. Thème longtemps mineur, la paix s'impose au XXe siècle, dans la foulée des deux guerres mondiales, comme un axe fondamental de l'œuvre aristophanienne.

Jusqu'à la Grande Guerre, les pièces pacifiques d'Aristophane – à l'exception de *Lysistrata*, qui doit sa sulfureuse réputation à un autre aspect –, ne sont généralement guère mises en avant ; quant à l'engagement d'Aristophane pour la paix, il est soit passé sous silence, soit subordonné à la ligne du parti aristocratique[502]. La mise en évidence du thème n'intervient en fait que chez les rares véritables lecteurs d'Aristophane appartenant à une mouvance pacifiste. Émile Deschanel, qui regroupe sous la

---

[499] Maurice M.-L. Savin, « Aristophane fantassin », *Les Temps modernes*, octobre 1949, p. 730.

[500] *Ibid.* (c'est nous qui soulignons). Dans le texte d'Aristophane (v. 72), Dicéopolis est étendu « le long du rempart, dans la saleté » (παρὰ τὴν ἔπαλξιν ἐν φορυτῷ κατακείμενος, trad. Van Daele, *op. cit.*, t. I, p. 14).

[501] *Ibid.*

[502] C'est ce que fait par exemple Mazon, dans l'Argument des *Acharniens* des *Extraits d'Aristophane et Ménandre* [1902], *op. cit.*, p. 2. Pour s'en tenir au domaine scolaire, le *Mémento du Baccalauréat ès-lettres* de Le Roy (*op. cit.*, 1876), présente le champion du parti aristocratique comme conservateur et « partisan déclaré de la paix » (p. 34), mais ne résume ni *La Paix*, ni *Les Acharniens* (sans parler de *Lysistrata*).

dénomination de « comédies politiques[503] » *Les Acharniens*, *Les Chevaliers*, *La Paix* et *Lysistrata*, y voit un Aristophane « partout et toujours ennemi de la guerre et ami de la paix[504] » et à ce titre digne d'éloges. L'auteur de *La Paix* inaugure alors une liste d'écrivains opposés aux conflits armés, de Rabelais à Erckmann-Chatrian, que Deschanel rejoint dans son rejet de la guerre comme « une barbarie hideuse et une effroyable ineptie[505] ». Près de vingt ans plus tôt, le juriste libéral François Laurent, dans le deuxième tome de son *Histoire du droit des gens et des relations internationales*, avait déjà inscrit Aristophane « dans la longue liste de génies divers qui ont travaillé à répandre des sentiments de paix parmi les hommes[506] », proposant même la première lecture pacifiste de son œuvre, à travers la « question sans cesse agitée dans ses comédies, celle de la paix et de la guerre[507] ». L'« idée dominante » des comédies d'Aristophane, opposé à la volonté hégémonique athénienne fondée sur le droit du plus fort, est ainsi, selon Laurent, qui la retrouve dans *Les Oiseaux* aussi bien que dans les trois pièces pacifiques habituelles, « la paix et l'alliance d'Athènes avec Lacédémone et les autres Grecs[508] ».

Ainsi Aristophane trouve-t-il un point de rattache avec le pacifisme internationaliste. Mais ce lien reste toutefois discret : notion politique moderne, impliquant non seulement le désir de paix mais aussi une réflexion, même minime, sur les « moyens propres à la faire disparaître », le pacifisme, tel que le définit un Émile Faguet, « a été à peu près inconnu de l'Antiquité[509] ». La référence aristophanienne dans le discours pacifiste reste donc limitée à quelques fervents du comique grec. Ainsi Laurent Tailhade, en 1908, dans sa conférence pour la Paix, exalte-t-il en *Lysistrata* « les droits de l'amour attestés contre la science de la mort » et, citation d'un chœur de *La Paix* à l'appui, « la haute sagesse du penseur [qui] s'enguirlande et rit dans les écumes du pressoir[510] ». La tentative la plus nette est due à Maurice Bouchor, le poète symboliste traducteur, en 1889, des chœurs des *Oiseaux* pour les marionnettes du Petit-Théâtre[511]. Devenu un militant de l'Université populaire, Bouchor réutilise le motif de la Paix enfermée dans une caverne puis délivrée par les paysans dans une « tragi-comédie » didactique dirigée contre la guerre coloniale[512]. La pièce, « moitié symbolique, moitié

[503] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, *op. cit.*, chapitre I.
[504] *Ibid.*, p. 101.
[505] *Ibid.* Deschanel excepte « la guerre défensive et patriotique » de l'interdiction.
[506] François Laurent, *Histoire du droit des gens et des relations internationales*, *op. cit.*, t. 2, *La Grèce*, 1850, p. 470.
[507] *Ibid.*, p. 463.
[508] *Ibid.*, p. 468.
[509] Émile Faguet, *Le Pacifisme*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1908, p. 2. Faguet évoque malgré tout rapidement les Cyniques et les Stoïciens, mais ne cite pas Aristophane.
[510] Laurent Tailhade, *Pour la paix*, *op. cit.*, p. 10-11.
[511] Sur la contribution de Bouchor au Petit-Théâtre et aux *Oiseaux*, cf. *infra*, chapitre VII.
[512] Maurice Bouchor, *La Paix*, tragi-comédie en trois actes, en prose, Paris, Simon Siné, 1905. Écrite pour l'Université populaire de Rouelle-sur-Touvre, à qui elle est dédiée, la pièce est jouée au Théâtre Municipal d'Amiens le 28 août 1905. Le chroniqueur de *La Paix par le droit* l'inscrit dans les toutes récentes tentatives de dramaturgie pacifiste (J. P. [Joseph Prudhommeaux], « Revue bibliographique », *La*

réaliste[513] », met en scène, sur le modèle mélodramatique en usage dans le drame pour le théâtre populaire de cette période, une conspiration ourdie, dans un village proche de Paris, par un quarteron de réactionnaires caricaturaux – un comte grand propriétaire, un financier, un fournisseur aux armées, un académicien –, alors qu'est sur le point d'être voté à la Chambre des députés le déclenchement d'un conflit international à visée coloniale dans une contrée asiatique. Les quatre compères enferment dans une profonde cave une belle jeune femme. Tandis qu'une dispute s'engage entre eux, l'instituteur du village – un socialiste républicain et pacifiste tenant de l'arbitrage et de la Paix par le droit –, et un syndicaliste ouvrier qui veut répondre par la grève générale, le simplet du pays repère la présence de la prisonnière, que les villageois délivrent. La jeune femme se révèle être la Paix en personne, et tient un discours doctrinal conciliant pacifisme et patriotisme. Simultanément à Paris une contre-manifestation ouvrière empêche le vote à la Chambre. L'allégorie d'inspiration aristophanienne se surimpose ainsi à l'intrigue politique[514].

Auprès de ces concrétisations qui restent, malgré tout, confidentielles, la lecture d'après 1918 se ressent immédiatement de l'entrée de la guerre de masse dans le champ de l'expérience collective. Les « pièces d'anti-guerre » que sont, au premier chef, *Les Acharniens* et *La Paix*, y gagnent une nouvelle lisibilité et la licencieuse *Lysistrata* un nouvel éclairage. En 1919, Georges Maurevert est un des premiers à en témoigner, dans un article de *L'Éclaireur de Nice* que le *Mercure de France* juge bon de citer largement. Maurevert engage ses lecteurs à relire *La Paix*, dont il souligne « l'effarante analogie[515] » avec les événements de la récente guerre. Quelques brefs commentaires, insérés dans la fable, la rendent sans peine contemporaine. Dans le peu d'efforts des Béotiens et des Argiens pour la délivrance de la Paix, « précipitée dans un puits profond par son ennemie la Guerre », on reconnaît aussitôt les pays neutres « qui ne font que se moquer de nos peines, alors qu'ils reçoivent des deux mains[516] ». Les séquences qui suivent le retour de la Paix sur terre se lisent elles aussi d'elles-mêmes : la joie collective, la prospérité retrouvée du commerce des tonneaux et des faulx, aussi bien les mésaventures de « ceux qui vivaient de la Guerre », réjouissant châtiment comique (« Ah ! la plaisante satire que fait Aristophane de tous ces profiteurs, de tous

Paix par le droit, décembre 1905, p. 509). Le mensuel pacifiste en publie quelques extraits en mars 1906 (p. 115-124).

[513] Maurice Bouchor, *op. cit.*, Préface, p. 7.

[514] Bouchor ne fait en l'occurrence aucun état de cet emprunt intertextuel, et le chroniqueur de *La Paix pour le droit* ne le repère pas. La transposition diégétique d'Aristophane reste parfaitement clandestine. La figure allégorique de la Paix joue d'ailleurs ici le même rôle que celle de l'Opinion publique dans *Barbapoux*, elle aussi délivrée par une union du Prolétariat et des intellectuels : ce « théâtre de combat » repose sur des schémas mélodramatiques récurrents.

[515] Georges [Leménager, dit] Maurevert, *in L'Éclaireur de Nice*, cité par R. de Bury, « Revue de la quinzaine. Les Journaux », *Mercure de France*, 16 septembre 1919, p. 328. Journaliste et écrivain proche des anarchistes et ami de Tailhade, Maurevert, établi à Nice, collaborait régulièrement à cette publication.

[516] *Ibid.*, p. 328 (citation de *La Paix*, v. 476-477, trad. Poyard, p. 215).

ces mercantis[517] ! »). Quant à « l'épilogue et la moralité » – l'*exodos* –, appel aux danses, aux prières, aux travaux des champs, à l'opulence et à la fécondité, ils « seront toujours d'ordre éternel[518] » : c'est que leur résonance leur donne une nouvelle universalité. L'actualité du texte et du thème pacifiste chez Aristophane frappe aussi Louis Jouvet, qui, émerveillé par l'auteur grec, écrit à Copeau qu'il songe à monter *La Paix*[519]. Il n'échappe pas non plus à Maurice Donnay, qui remonte sa *Lysistrata* dans une version moralisée donnant davantage de poids à la lutte de l'héroïne contre la guerre, et étoffant les quelques emprunts à *La Paix* des précédentes versions[520]. La *Lysistrata* concurrente, donnée un mois plus tard par Jacques Richepin, intègre à l'intrigue un groupe de profiteurs de guerre et d'embusqués[521].

Le développement du pacifisme, très répandu entre les deux guerres chez les intellectuels, artistes et écrivains[522], ne fait qu'accentuer cet intérêt nouveau pour les pièces anti-guerrières d'Aristophane, et pour *La Paix* au premier chef, dont la pertinence semble désormais universelle, et qui sollicite traducteurs et adaptateurs. Une édition bibliophilique du texte, dans une traduction de l'écrivain et critique catholique pacifiste Louis Martin-Chauffier, paraît en 1930, avec des gravures de Jean-Émile Laboureur[523] ; intégrant des motifs contemporains dans l'illustration de la fable, Laboureur cherche, par une « habile confusion » des plans temporels, à « montrer la persistance du thème choisi dans *La Paix* par Aristophane : l'horreur de la guerre, les beautés de la paix, et les intérêts opposés qui se heurtent dans ce grand débat[524] ». Le premier frontispice de l'ouvrage représente ainsi un oiseau perché sur un obus non éclaté, devant des fils de fers barbelés où s'enroulent des pampres, tandis que le soleil, encore voilé par un nuage, lance déjà des rayons ; même effet de modernisme dans l'envol de Trygée, qui s'effectue sur un avion dont la carlingue porte le nom de l'« escarbot »[525]. La modernité de l'œuvre attire plusieurs auteurs ou metteurs en scène, probablement encouragés par la réussite des *Oiseaux* de Dullin : Roger Vitrac envisage de l'adapter, la Compagnie des Quinze, issue des Copiaus, songe à une mise en scène pour Épidaure ; Jean-Jacques Brousson et Raymond Escholier projettent aussi un

[517] *Ibid.*
[518] *Ibid.*
[519] Lettre de Louis Jouvet à Jacques Copeau, citée dans Jacques Copeau, *Registres IV, Les Registres du Vieux Colombier*, t. 2, *América*, textes recueillis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre, Gallimard, 1984, p. 460).
[520] Cf. *infra*, Chapitre VI.
[521] Jacques Richepin, *La Grève des femmes*, comédie en trois actes et en trois tableaux, imitée d'Aristophane, Paris, Fasquelle, 1919. Cf. *infra*, Chapitre VI.
[522] Sur les mouvements pacifistes pendant cette période, cf. Maurice Vaïsse (dir.), *Le Pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1994.
[523] Louis Martin-Chauffier, *Aristophane*, *La Paix*, traduction nouvelle, gravures au burin par J.-É. Laboureur, Paris, Les Bibliophiles du Palais, 1930.
[524] Louis Martin-Chauffier, « Aristophane et les bibliophiles », *Plaisir de bibliophile*, n° 23, novembre 1930, p. 133.
[525] Louis Martin-Chauffier, *Aristophane, La Paix*, *op. cit.* Cf. annexe iconographique, fig. 37.

moment de monter la pièce[526]. C'est finalement Dullin qui réalise, fin 1932, la première mise en scène française du texte, dont il fait un véritable spectacle militant, prenant lui-même la parole dans la parabase et appelant les spectateurs à venir délivrer la déesse[527]. La pièce rencontre un écho très favorable et bénéficie d'une écoute fervente, au point que le spectacle, lors de la première, paraît à un Édouard Bourdet, quelque peu distant, une sorte de « liturgie pacifiste, dans le sanctuaire de la Paix[528] ». Oubliant la guerre du Péloponnèse, le spectateur – remarque le critique du *Midi socialiste* – s'identifie à « l'histoire légendaire de Trygée », ne pensant plus « qu'à la guerre mondiale qu'il a vécue, à ses souffrances, à ses indignations contre les profiteurs de guerre, à sa nostalgie du foyer lointain, aux joies merveilleuses du retour[529] ». L'adaptation de François Porché, conciliant le pacifisme de désarmement à un antimilitarisme plus critique, convient aussi bien à « l'esprit de Genève » qu'aux idéologies plus gauchistes. La réception critique du spectacle déploie elle-même tout l'éventail des sensibilités pacifistes. Lugné-Poe suggère par exemple qu'une tournée internationale de la pièce remplace, pendant un an, les travaux de la S.D.N.[530] ; Charles-Henry, dans *L'Ère nouvelle*, fait de Trygée un ancêtre de Jaurès, qui « ose croire avec des millions d'hommes que la grande paix humaine est possible[531] ». Le critique du *Libertaire* salue le caractère « révolutionnaire » des attaques contre les « vieux sénateurs impuissants et avides de batailles » ou « les sarcasmes envers les profiteurs et les prêtres qui entretiennent la discorde[532] ». Mais, loin de se limiter à la dimension critique du texte, la mise en scène de Dullin met en évidence la force d'attraction positive du texte d'Aristophane. Le critique de l'hebdomadaire d'inspiration communiste et prolétarienne *Monde* – dirigé par Barbusse – souligne à quel point la pièce d'Aristophane, dans le spectacle de l'Atelier, exprime intensément « l'*amour de la vie*, qui est la seule chose vraie, la haine de la guerre qui tue la vie[533] ». Réussissant « à animer les hommes pour

[526] Henri Philippon, « Aristophane revient à l'Atelier », *L'Intransigeant*, 18 décembre 1932. Proche des Quinze, André Obey écrira une adaptation de *La Paix* qui sera diffusée, avec une musique de Louis Dillies, sur France-Culture et France Musique en 1967.
[527] Le texte et la mise en scène de *La Paix* seront étudiés dans le chapitre VII. Dullin accorde des tarifs réduits pour le spectacle aux lecteurs du journal pacifiste *La Patrie humaine* (cf. Monique Surel-Tupin, *Charles Dullin*, Louvain, Cahiers Théâtre Louvain, 1985, p. 71). Certains feuilles proches des pacifistes, comme *L'École émancipée*, ou les *Hommes du Jour* sous la plume de Méric, appellent de leur côté les partisans de la paix à venir soutenir Dullin.
[528] Édouard Bourdet, « *La Paix* d'Aristophane, adaptation de M. François Porché, à l'Atelier », *Marianne*, 4 janvier 1933.
[529] André Pierre, « Théâtre de l'Atelier. *La Paix* d'Aristophane, adaptation de François Porché », *Midi socialiste*, 4 janvier 1933.
[530] Aurélien Lugné-Poe, « Théâtre de l'Atelier. – *La Paix*, d'après Aristophane, adaptation de M. François Porché. […] », *L'Avenir*, 23 décembre 1932.
[531] Charles-Henry, « Théâtre de l'Atelier, *La Paix* d'Aristophane, adaptation libre en deux parties de M. François Porché, […] », *L'Ère nouvelle*, 8 janvier 1933.
[532] Jean Gally, « Au théâtre de l'Atelier, *La Paix* », *Le Libertaire*, 12 janvier 1933.
[533] George Altman, titre non spécifié, *Monde*, 31 décembre 1932, *in* recueil factice sur *La Paix* au théâtre de l'Atelier, BNF, Arts du spectacle, 4°Sw13521 (III).

un idéal et à le leur faire vivre[534] », Trygée apparaît désormais le héros d'une entreprise militante, et son auteur peut se voir sans ironie qualifier d'« intellectuel pacifiste[535] ».

Après la Seconde guerre mondiale, cette lecture pacifiste d'Aristophane se développe comme une véritable lecture de gauche, qui englobe peu à peu tous les aspects de l'œuvre. Soutenue par la création théâtrale, qui privilégie les pièces anti-guerrières de l'auteur, elle fait de l'opposition à la guerre du Péloponnèse l'axe principal de la production aristophanienne, qui continue ainsi de trouver des résonances dans l'histoire contemporaine. L'actualité du problème, à l'ère de la bombe atomique et des guerres de décolonisation, continue de se poser et de susciter les parallèles avec l'histoire immédiate. En 1951, en pleine guerre froide et au moment de la guerre de Corée, *Les Acharniens* paraissent bénéficier d'une « audience […] plénière » au critique de *L'Aurore*, « car il n'est guère d'auditeur qui ne porte en lui les sentiments de leur héros et ne s'avoue, en secret, aussi 'neutraliste'[536] » que lui. La même année, les traducteurs suisses d'une *Lysistrata* affirment que « les événements actuels, les sentiments de millions d'hommes pourraient […] inspirer le thème[537] » de la pièce. Cette actualité maintenue du thème pacifiste se retrouve dans les mises en scène de l'immédiat après-guerre, qui concernent principalement les pièces anti-guerrières de l'œuvre d'Aristophane (*Lysistrata*, *Les Acharniens*, *La Paix*), ou – comme c'est le cas avec *L'Assemblée des femmes* de Robert Merle – intègrent le thème pacifiste à leur adaptation[538]. Cette présence des pièces de paix se double d'une mise en avant de plus en plus notable du thème pacifiste chez l'auteur grec, qui trouve dans ses héros fantassins une nouvelle incarnation. Pour Maurice M.-L. Savin, Trygée, « Prométhée à la paysanne[539] », est un double de son auteur, que caractérise la constance et la profondeur de son engagement : « Combien de poètes ont été pour la paix, d'une âme aussi entière, d'un courage aussi vif, d'une volonté aussi égale[540] ? » Jacques Lacarrière, dans un article écrit pour le T.N.P., développe une vision similaire, opposant aux improvisations de la politique athénienne face à la guerre, tantôt jusqu'au-boutiste, tantôt portée sur une paix immédiate, l'engagement infaillible d'Aristophane, « sans doute le seul citoyen à n'avoir jamais changé d'avis » : « À trente ans d'écart, des *Babyloniens* (écrit à vingt ans en 426) à *L'Assemblée des femmes* (écrit à cinquante ans

[534] Jean Gally, art. cit.
[535] Henri Austruy, « Revue dramatique. […] Théâtre de l'Atelier : *la Paix*, d'Aristophane. […] », *La Nouvelle Revue*, 15 janvier 1933, p. 157.
[536] G. Joly, « Au Studio des Champs-Élysées, *Le Vin de la Paix* se laisse boire... », *L'Aurore*, lundi 29 janvier 1951.
[537] Henri Debluë et Jean Messmer, *Aristophane, Lysistrata*, comédie, Lausanne, Rencontre, « La Grèce présente », 1951, Préface, p. 7.
[538] Nous retrouverons ces mises en scène au chapitre VII. Après 1962, *La Paix* reste de loin le texte le plus monté, devant *Les Oiseaux* (cf. le tableau des représentations d'Aristophane en France donné en annexe).
[539] Maurice M.-L. Savin, art. cit., p. 734.
[540] *Ibid.*, p. 729.

en 392), il ne cesse de prôner la paix, selon des formes et des formules différentes[541] ». Et Lacarrière développe, pièce par pièce, cette lecture intégralement pacifiste des textes conservés. Le centre de gravité de l'œuvre s'est ainsi déplacé. Aristophane apparaît désormais, selon l'expression de Chaplin que lui applique l'helléniste suisse André Bonnard, comme un « fauteur de paix[542] » ; « paysan-poète[543] » dont Dicéopolis ou Trygée sont des sortes de masques, il adresse au public sa comédie qui enseigne « la justice » : or « ce qui est juste », désormais, « c'est de combattre pour la paix[544] ».

b) Une interprétation marxiste

Dans les années 1950-1962, *La Paix* devient précisément – après le précédent de Dullin – une œuvre de combat, mobilisée par des metteurs en scène de gauche, mais aussi par le militantisme pacifique communiste. Dans une symétrie complète avec *Les Nuées* du début du siècle, le personnage de Trygée devient ainsi une sorte de figure d'intégration du pacifisme de gauche, qui témoigne de l'orthodoxie récemment acquise de son auteur. D'abord tenu en suspicion chez les intellectuels communistes français pour cause d'orientation réactionnaire, le dramaturge de *La Paix*, des *Acharniens* et de *Ploutos*, depuis les années trente, s'est progressivement mué en auteur populaire humaniste, objet d'une valorisante lecture matérialiste d'obédience marxiste.

De *Trygée* à *Plutus* : généalogie d'une appropriation

Fin décembre 1961, l'hebdomadaire littéraire communiste *Les Lettres françaises*, dirigé par Aragon, publie un long débat, animé par Claude Olivier, entre Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne et Antoine Vitez. Intitulé « Comment faire *La Paix* », l'article, notant qu'« Aristophane est en passe de devenir l'auteur le plus joué[545] » de la saison 1961-1962, recueille les échanges des différents metteurs en scène et adaptateurs de la pièce d'Aristophane, créée au T.N.P. en décembre, à la Comédie de l'Est de Strasbourg en mars, et au Théâtre quotidien de Marseille en avril[546]. Avec des approches diverses, les trois adaptations prennent le texte d'Aristophane pour base d'une interrogation – point de vue de Gignoux – ou d'une intervention – c'est le cas pour Vilar et Fontayne-Vitez – sur ce que Gignoux considère comme le « plus urgent

[541] Jacques Lacarrière, « Faisons la Paix avec Aristophane », *Bref*, n° 52, janvier 1962.
[542] André Bonnard, « Aristophane et la paix », *Europe*, n° 104-105, août-septembre 1954, p. 170.
[543] *Ibid.*, p. 175.
[544] *Ibid.*, p. 173. Bonnard glose la parabase des *Acharniens* (v. 655), dans laquelle le chœur affirme que le poète, à travers ses comédies, défendra « la cause de la justice » (κωμῳδήσει τὰ δίκαια, trad. Van Daele, *op. cit.*, t. I, p. 39).
[545] Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne, Antoine Vitez et Claude Olivier, « Comment faire *La Paix*, débat », *Les Lettres françaises*, 21 décembre 1961.
[546] Vilar montait sa propre adaptation au T.N.P., Fontayne celle de Vitez à Marseille, et Tibor Egervari celle de Gignoux à Strasbourg. Nous reviendrons sur ces adaptations et ces spectacles dans le chapitre VII.

problème[547] » du moment, celui de la paix. Jouée peu de temps après au Deutsches Theater de Berlin-Est, dans l'adaptation de Peter Hacks et la mise en scène de Beno Besson[548], la pièce sert, à l'heure de la crise finale de la guerre d'Algérie, de l'érection du mur de Berlin puis de l'installation des missiles de Cuba, de support à un théâtre militant pacifiste de gauche. Si Vilar vise très concrètement les événements d'Algérie, Vitez, pour sa part, refuse de recontextualiser précisément la configuration géopolitique grecque, qui conduirait à transposer l'opposition entre Sparte et Athènes d'une part, et entre la Grèce et l'ennemi perse d'autre part, et à faire du même coup « une adaptation que pourrait signer M. Thierry Maulnier[549] ». On pourrait par exemple y voir, selon lui, « un appel à l'union de l'Europe (la France étant Athènes, bien sûr, et l'Allemagne Lacédémone) contre le péril qui vient de l'Est[550] ». Quoiqu'il paraisse, au premier abord, trahir Aristophane, qui « n'était internationaliste que pour la Grèce », ce choix est présenté, d'après le principe dialectique selon lequel « les choses, avec le temps, changent de sens », comme finalement le plus conforme aux « intérêts » que « défendait » ou « attaquait[551] » la pièce. Comparant le panhellénisme de *La Paix* pendant la guerre du Péloponnèse à l'idée européenne déjà presque internationaliste d'un Romain Rolland pendant la guerre de 14, Vitez conclut que l'omission de la menace médique trahit moins le texte d'Aristophane que sa mise en avant comme « ressort de l'œuvre ». Elle permet en effet, selon son argumentation, une transposition plus juste des valeurs défendues par la pièce :

> […] la bonne cause, aujourd'hui, je crois que c'est de lutter contre nos « marchands d'armures » et d'appeler nos « laboureurs, marchands, artisans, ouvriers, métèques, étrangers, insulaires » à s'unir dans notre Grèce à nous qui s'est étendue à la dimension du monde, contre nos Mèdes, qui sont parmi nous[552] .

---

[547] Hubert Gignoux, *in* « Comment faire *La Paix* », art. cit.

[548] La première eut lieu le 14 octobre 1962 (cf. Hellmut Flashar, *Inszenisierung der Antike : das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, Beck, 1991, p. 397-398).

[549] Antoine Vitez, « Imitation et trahison », *in* Programme de *La Paix*, d'Antoine Vitez, imitée d'Aristophane, Théâtre Quotidien de Marseille – Michel Fontayne, 6e année, Saison 1961-1962. Texte repris dans Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, II, *La Scène*, édition présentée et établie par Nathalie Léger, Paris, P.O.L, 1995, p. 55.

[550] *Ibid.* Jacques Lacarrière, dans son article de *Bref*, se livre lui aussi « au jeu (discutable) des correspondances historiques », dans une version différente. Sparte représente davantage les États-Unis que l'Allemagne, et les cités alliées jouent le rôle des colonies : « Quand Aristophane écrit *La Pai*x, Athènes est menacée sur deux fronts : à l'Est par la 'pression' d'un grand État totalitaire et impérialiste qui, pour les Grecs, se confond avec l'Asie (je veux parler de l'Empire Perse dont les armées innombrables ont, deux fois de suite, envahi la Grèce) et à l'Ouest par la pression plus inquiétante d'un ancien allié devenu insolent, exigeant, belliciste (je veux parler de Sparte). Ajoutons qu'en même temps, Athènes a des difficultés avec les cités 'alliées' sur lesquelles elle règne (nous dirions aujourd'hui ses colonies). Ces cités du Nord et ces îles de l'Égée réclament leur indépendance ou leur autonomie et, à l'occasion, se révoltent. Prise entre un Est toujours inquiétant et un Ouest revanchard, en proie à une « décolonisation » difficile qu'elle fait tout d'ailleurs pour empêcher, Athènes est contrainte de faire sans cesse la guerre. » (Jacques Lacarrière, « Faisons la Paix avec Aristophane », art. cit.).

[551] *Ibid.*, p. 55-56.

[552] *Ibid.* L'énumération reprend les v. 296-298 de *La Paix*.

Le thème central à dégager dans *La Paix* est donc, affirme Vitez – qui a adhéré en 1957 au PCF –, « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous[553] ! ». C'est donc un véritable slogan communiste que l'œuvre d'Aristophane est appelée à défendre, selon une logique en tout point conforme à la rhétorique pacifiste universaliste des Mouvements pour la paix liés au Kominform. Que cela se produise dans les colonnes de l'hebdomadaire d'Aragon – relations personnelles de Vitez à part[554] – n'a rien de fortuit, tant Aristophane a conquis, auprès des communistes, une sorte d'orthodoxie, au premier chef grâce à son combat pour la paix. Le Mouvement pour la paix dans l'université, subdivision universitaire du mouvement pacifiste français d'inspiration communiste, choisit ainsi le nom du héros de la pièce d'Aristophane pour titre de son organe mensuel. *Trygée* paraît de 1953 à 1956, portant, dans le bandeau inférieur de la page de couverture, un résumé de la fable aristophanienne, qu'illustre dès le sixième numéro un dessin de Jean Effel ; la déesse de la Paix y unit un Grec au bonnet phrygien à l'allégorie de l'Abondance, pendant que s'enfuit, dans une course grotesque, un marchand de lances[555]. L'éditorial de présentation du premier numéro inscrit le programme du mouvement – opposition à la culture de guerre, promotion des solutions négociées, contribution à « la détente internationale et à la sécurité des peuples dans le respect de leur indépendance » – sous l'égide du comique grec et de son combat :

> *Trygée* veut être l'instrument de cette lutte. Continuateurs audacieux d'Aristophane, nous voulons une paix plus étendue et plus durable que la paix de Nicias, à la conclusion de laquelle contribua grandement la belle comédie de « la Paix ». Audacieux mais non présomptueux, (à certains égards du moins), puisqu'aujourd'hui plus de 600 millions d'hommes nous aident à soulever la dalle qui maintient la Paix prisonnière[556]…

À partir du quatrième numéro, la deuxième de couverture reprend cette présentation de la revue et l'explication de son titre. *La Paix* sert ainsi, à travers son héros, d'emblème fédérateur à une publication où signent des chercheurs de toutes disciplines, physiciens comme philosophes – dont Jankélévitch –, et dont les contributions se mobilisent contre l'armement nucléaire, le projet de Communauté Européenne de Défense, les guerres coloniales, ou militent pour la réhabilitation des époux Rosenberg, peu après leur exécution.

Cette mobilisation d'Aristophane s'intègre dans un contexte international. En 1954, la Commission culturelle du Conseil Mondial de la Paix propose de célébrer – en même temps que Fielding, Dvorak et Tchekhov – l'auteur grec, pour le 2400ème anniversaire

[553] Antoine Vitez, *in* « Comment faire *La Paix* », art. cit.
[554] Vitez est depuis mai 1959 le secrétaire d'Aragon pour la préparation d'un ouvrage sur l'histoire parallèle des États-Unis et de l'URSS. Le débat dans *Les Lettres françaises* est dû à son initiative (cf. Antoine Vitez, « Remarques à propos de la seconde écriture de *La Paix* » [lettre à Michel Fontayne], 20 septembre 1961, IMEC, Fonds Vitez, « Notes sur *La Paix* », VTZ2.H2).
[555] Cf. annexe iconographique, fig. 38.
[556] « Présentation de *Trygée* », *Trygée*, organe mensuel du Mouvement pour la paix dans l'université, n°1, 15 mai 1953, p. 2.

de sa mort[557]. Parallèlement, le Conseil de l'Académie de l'Art Dramatique de New York censure 130 vers de l'*Assemblée des femmes*, « imprégnés d'idées communistes[558] » ; *Les Lettres françaises* s'en indignent et prennent la défense de l'auteur grec. La présentation générale de l'œuvre d'Aristophane à laquelle se livre leur critique, Georges Athanassiadis, déborde d'ailleurs largement le thème pacifiste, et témoigne de l'intégration parfaite du comique grec au modèle de la littérature populaire humaniste. Réfutant la lecture oligarchique de l'œuvre, Athanassiadis fait de l'« intérêt pour le peuple », de l'« amour pour l'homme » son orientation fondamentale. L'ensemble des attaques portées contre « les corrupteurs de la nature humaine, les aventuriers, les arrivistes, les imposteurs, les orateurs sans moralité, les mauvais juges, […] les sycophantes », trouvent leur origine dans l'intérêt du poète « pour les masses laborieuses[559] ». Quant aux *Cavaliers*, si Aristophane y « dénonce les faiblesses et les défaillances des masses », c'est « par intérêt vivant pour le peuple, pour le '*Démos qui a vieilli*', et qu'[il] veut ramener à l'état de jeunesse[560] ». Cet intérêt, Athanassiadis en trouve la meilleure illustration dans le *Ploutos*, qui, à travers la dénonciation de l'inégalité des richesses, se prête particulièrement bien à une analyse économique de type marxiste.

Ainsi Aristophane se révèle-t-il un auteur orthodoxe, tenant d'un « théâtre de propagande », dans le sens positif que la pensée culturelle communiste donne, depuis les années 1930, au terme. Dans la lignée de la valorisation – initiée par Engels et reprise par Lounatcharsky[561] – de la « poésie tendancieuse », pratiquée aussi bien par « le père de la tragédie, Eschyle » que par « le père de la comédie, Aristophane[562] » et intégrée à la définition du réalisme socialiste, René Maublanc consacre dans *Commune*, en 1935, un article à la notion, qu'il distingue soigneusement du théâtre à thèse. Maublanc reprend l'idée admise dans le théâtre soviétique selon laquelle « les plus grandes époques de l'art dramatique ont fait éclore un théâtre de propagande[563] » et fait du théâtre grec antique l'exemple canonique de rencontre du très grand art et de l'engagement. La comédie d'Aristophane s'intègre elle aussi à ce paradigme, comme c'est le cas par exemple chez Meyerhold[564]. Mais, signe d'une résistance culturelle

[557] Le fait est annoncé dans *Trygée*, n°6, 15 décembre 1953, p. 15.
[558] Georges Athanassiadis, « Pour le 24e centenaire de sa naissance, Aristophane censuré à New-York », *Les Lettres Françaises*, 2 septembre 1954.
[559] *Ibid.*
[560] *Ibid.*
[561] Anatoli Vassilievitch Lounatcharsky, Introduction à K.N. Dergiavine, *Les Époques du théâtre Alexandrinski*, Leningrad, 1932, *in Théâtre et révolution*, préface et notes d'Émile Copfermann, Paris, Maspero, 1971, p. 263.
[562] Friedrich Engels, Lettre à Minna Kautsky, 26 novembre 1885, cité par P. Youdine et A. Fadeev, « Le réalisme socialiste. Méthode fondamentale de la littérature soviétique », *Commune*, n° 10, juin 1934, p. 1028.
[563] René Maublanc, « Sur le théâtre de propagande », *Commune*, n° 26, octobre 1935, p. 208.
[564] Dans un article de 1921, Meyerhold affirme que « dans le répertoire classique, les meilleures pièces ont toujours été ostensiblement engagées et agitatrices ». Et il ajoute : « C'est le cas de toutes les comédies d'Aristophane, de toutes les comédies de Molière » (Vsevolod Meyerhold, « La dramaturgie et

française à l'appropriation complète du comique athénien, Maublanc range la comédie aristophanienne du côté de la propagande « réactionnaire et pacifiste[565] », exactement comme Paul Nizan, reconnaissant dans l'amour de la paix « la plus certaine grandeur d'Aristophane[566] », retrouve dans l'œuvre « le caractère réactionnaire[567] » inhérent selon lui au théâtre comique. C'est donc surtout dans la fonction du théâtre grec en général, en tant que « grand spectacle de masse » lié à une « prise de conscience collective[568] », que réside pour lui l'intérêt révolutionnaire d'Aristophane.

La prégnance de la lecture réactionnaire du dramaturge athénien freine donc quelque peu son intégration pleine et entière au canon de la littérature prolétarienne, alors même qu'Aristophane y appartient de plein droit depuis les débuts de la révolution soviétique. *L'Assemblée des femmes* est par exemple inscrite, en 1920, au répertoire du premier Théâtre RSFSR, auquel participe Meyerhold[569], et la mise en scène de *Lysistrata* par Némirovitch-Datchenko, grand succès du Théâtre d'Art de Moscou en 1923, est saluée par Lounatcharsky comme une réussite formelle et artistique capable d'accueillir les contenus nouveaux réclamés par le théâtre russe[570]. C'est précisément en marge des tentatives de développement d'un théâtre de propagande révolutionnaire inspiré de la pratique soviétique qu'apparaissent les premières expressions d'une orthodoxie d'Aristophane. Dès 1929, le groupe d'agit-prop Prémices – parrainé par Léon Moussinac – cherche, dans l'ordre satirique, des équivalents au « rire salutaire et éternel » du comique grec, en évoquant les cibles réactualisées des *Acharniens* et *Cavaliers* :

> N'avons-nous pas nos sabreurs à feuilles de chêne, comme eux leurs Lamachos empanachés, n'avons-nous pas nos Pseudartabas et nos Théôros ? Et Coty le Parfumeur vaut-il moins comme tête de Turc que Cléon le Tanneur ? Et la race est-elle éteinte des Paphlagoniens démagogues, flatteurs et corrupteurs du peuple[571] ?

Parallèlement, le Théâtre d'Action International de Léon Moussinac et Jean-Paul Le Chanois, créé en 1932 pour diffuser la littérature et l'art révolutionnaires et permettre à un art théâtral révolutionnaire de se manifester en France, intègre à son programme un

---

la culture du théâtre », *in Écrits sur le théâtre*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, 4 vol., La Cité-L'Âge d'homme, Lausanne, 1975-1992, coll. « Théâtre années vingt », t. II, 1917-1929, 1975, p. 60).

[565] René Maublanc, art. cit.

[566] Paul Nizan, *Aristophane, Les Acharniens*, adaptation en sept tableaux, Paris, Éditions sociales internationales, 1937, Introduction, p. 7.

[567] Paul Nizan, *Les Comiques grecs : Aristophane*, manuscrit cité, p. 21.

[568] Paul Nizan, *Les Acharniens*, *op. cit.*, Introduction, p. 8-9.

[569] Cf. Vsevolod Meyerhold, « Intervention devant le collectif du Premier Théâtre RSFSR » (31 octobre 1920), *in Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, t. II, p. 42.

[570] Anatoli Vassilievitch Lounatcharsky, « Le Théâtre d'Art de Moscou » [1923], *in Théâtre et révolution*, *op. cit.*, p. 223-224 ; « Brève histoire du Théâtre d'Art » [1923], *ibid.*, p. 228. Sur la *Lysistrata* du Théâtre d'Art comme lecture révolutionnaire d'Aristophane, cf. Marina Kotzamani, *Lysistrata, Playgirl of the Western World : Aristophanes on the Early Modern Stage*, PHD, The City University of New York, 1997, chapitre III, p. 175-253.

[571] Georges Itard, « Pour la création d'un art théâtral prolétarien », *Monde*, n° 56, 29 juin 1929, p. 11.

volet concernant la mise en scène des classiques, qui prévoit la représentation et « l'étude critique des plus hautes œuvres du passé […] selon la méthode du matérialisme dialectique[572] ». Militant enthousiaste de la transmission des expériences du théâtre soviétique, dont ses *Tendances nouvelles du théâtre*, richement illustrées, présentaient les grandes réalisations – parmi lesquelles la *Lysistrata* de Némirovitch-Datchenko avec son décor constructiviste[573] –, Moussinac choisit de proposer, pour la première saison du T.A.I., *Les Acharniens*[574]. Le projet, dont la faillite prématurée de l'expérience empêche la réalisation, rebondit deux ans plus tard à Moscou, quand Moussinac, nommé à la tête du Théâtre juif d'État (GOSET), envisage la mise en scène d'une pièce d'Aristophane dont il propose l'adaptation à Paul Nizan, lui aussi à Moscou à cette période. Leur choix s'arrête à nouveau sur *Les Acharniens*, que Nizan adapte et qui, après la fin de la collaboration de Moussinac au GOSET, sont finalement créés en France, à la radio, en 1937, avant d'être édités aux Éditions sociales internationales[575]. C'est donc un jeu complexe de transferts culturels – au sens d'abord matériel du terme – qui préside à l'arrivée d'Aristophane dans l'orbite culturelle et éditoriale du Parti communiste.

Cette appropriation s'affirme, l'année suivante, autour de *Plutus*, qui permet d'aborder l'auteur grec sous l'angle économique. La version très remaniée que monte, début 1938, Dullin à l'Atelier[576], sert de base à une lecture explicitement marxiste de ses textes, sous la plume du critique théâtral de *L'Humanité*. Stefan Priacel place l'ensemble de la production du « comédiographe grec » sous le signe d'une attention à « l'action des conditions économiques sur la vie humaine[577] » : l'œuvre est censée refléter « les aspirations, les besoins, les haines des ouvriers et des paysans grecs de son temps ». L'analyse de *Plutus* proposée par Priacel prolonge quant à elle celle que proposait George Sand : rejetant « les riches, parasites et fainéants », Aristophane voit dans le travail « le sort de l'homme », et préconise « un minimum de bien-être pour les travailleurs, pour les producteurs[578] ». Cette lecture est partiellement renouvelée par Aragon, qui s'essaie, parallèlement à Dullin, à un *Plutus* dont il n'écrit finalement qu'un acte, publié dans *Commune* en mars 1938[579]. La pièce fait l'objet d'une transposition diégétique totale, d'inspiration plutôt surréalisante et – autant que l'inachèvement du

[572] « Pourquoi le Théâtre d'Action International », *Les Cahiers du Théâtre d'Action International*, numéro 1, octobre 1932, p. 3-4.
[573] Léon Moussinac, *Tendances nouvelles du théâtre*, Paris, Albert Lévy, 1931, planches 96 et 97.
[574] « Pourquoi le Théâtre d'Action International », art. cit., p. 6. Les deux autres classiques prévus sont *Tartuffe* et *Le Mariage de Figaro*.
[575] La représentation radiophonique de la pièce, par la troupe Art et Travail, a lieu le 2 février sur Radio Tour-Eiffel.
[576] *Plutus*, *L'Or*, adaptation de Simone Jollivet, créée le 2 février 1938 (cf. *infra*, chapitre VII).
[577] Stefan Priacel, « Au théâtre de l'Atelier, *Plutus « l'or »* [*sic*], d'Aristophane », *L'Humanité*, 19 mars 1938.
[578] *Ibid.*
[579] Louis Aragon, « Plutus », *Commune*, n°55, 15 mars 1938, p. 792-811. Le texte est repris dans Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, 15 vol., Paris, Livre Club Diderot, 1974-1981, t. VIII (1938), 1979, p. 53-84.

texte permette d'en juger – critique. Chrémyle est devenu M. de Chrémilly, gentilhomme pauvre mais tout de même nanti d'un domestique, Gédéon, version moderne et figaresque de Carion. C'est à Lourdes que M. de Chrémilly consulte la Vierge qui lui conseille de suivre le premier être humain rencontré « à la sortie de la grotte[580] » et de l'amener chez lui. De Chrémilly et Gédéon, après avoir suivi, en train puis en métro, l'aveugle qui s'avère être Plutus, le convainquent d'accepter de rester chez eux et de se laisser guérir de sa cécité, pour que « tous les gens de bien qui n'ont pas de bien[581] » profitent de ses richesses. C'est alors qu'une mendiante avec trois enfants « hâves et dépenaillés[582] » – transposition de la Pauvreté – passe en chantant. Comme Plutus apprécie la chanson, des sous se répandent, et un des enfants, traversant la rue pour les ramasser, se fait écraser. Le texte, truffé d'allusions contemporaines – de Pierre Laval à l'affaire Stavisky – semble s'orienter vers la critique, non seulement de la domination de la finance, mais aussi de l'utopie d'une redistribution sans changement radical de système politique. Le partage de la richesse, dans la version soutenue par M. de Chrémilly, est inspiré par Notre-Dame de Lourdes et n'empêche pas la persistance d'une classe de maîtres et d'une classe de domestiques. Dans un épisode intercalé qui fait office de contrepoint ironique, un camelot propose comme remède ultime à la dépression générale, après l'essai infructueux par les gouvernements « de la persuasion, des décrets-lois, de l'antisémitisme[583] », la lecture de la Bible. Devant l'absence d'intérêt de la foule, le camelot voue ce « peuple abâtardi[584] » aux gémonies et en appelle à Mussolini.

La transposition d'Aragon aboutit donc à dénoncer l'utopie mise en place dans le *Plutus* au nom d'une théorie de la lutte des classes dont cette pseudo-révolution utopique laisserait apparaître, précisément, la présence irréductible. Elle participe ainsi d'une orientation de l'interprétation d'Aristophane vers la défense des intérêts de classe du prolétariat, intégrant le comique athénien au canon d'une littérature populaire. Cette interprétation s'affirme après la Seconde Guerre mondiale, comme en témoigne l'ouvrage de Léon Moussinac sur *Le Théâtre des origines à nos jours*, publié en 1957. Présentant Aristophane, Moussinac évoque l'écho que son « œuvre de combat » trouve dans les classes populaires : « le peuple l'admirait et l'aimait parce qu'il peignait admirablement sa vie, exprimait ses sentiments, ses amours et ses haines, donnait raison à ses révoltes et à ses aspirations, parce qu'il défendait contre les démagogues les intérêts véritables des paysans et des petites gens des villes[585]. »

---

[580] Louis Aragon, « Plutus », *op. cit.*, 1979, acte I, sc. 2, p. 63.
[581] *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 81.
[582] *Ibid.*, p. 82.
[583] *Ibid.*, p. 71.
[584] *Ibid.*, p. 75.
[585] Léon Moussinac, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Le livre contemporain, 1957, cité d'après l'édition Paris, Flammarion, 1966, p. 41-42.

Aristophane et l'historiographie marxiste de la démocratie athénienne

Ce combat d'Aristophane « dans la cité » au service du peuple ne se résume donc plus désormais à l'aspect pacifiste de son œuvre : « s'il ne cesse d'exalter la paix, il dénonce constamment la trahison[586] », précise Moussinac. La dimension satirique des textes aristophaniens s'intègre ainsi, dans les années cinquante, à une lecture globale de type marxiste, qui analyse l'œuvre dans ses rapports avec la structure politique, économique et sociale globale de l'Athènes de la fin du cinquième siècle. L'interprétation d'Aristophane s'y construit dans le cadre d'une historiographie critique de la société athénienne comme démocratie impérialiste, puis comme démocratie esclavagiste.

Appuyée sur des travaux comme ceux de Lucien Sebag sur « la démocratie athénienne et la guerre du Péloponnèse[587] », ou de Claude Mossé sur « la formation de l'État esclavagiste en Grèce[588] », cette lecture se déploie avec toute son ampleur dans les travaux d'André Bonnard sur l'auteur grec, et en particulier dans deux chapitres de son maître ouvrage, *Civilisation grecque*, parus en 1957[589]. Synthèse des travaux internationaux les plus récents, les textes d'André Bonnard proposent – à côté d'une analyse remarquable et renouvelée, que nous retrouverons bientôt, des rapports entre rire, satire et poésie chez Aristophane –, une vision globale et engagée de l'œuvre qui résume et complète cinquante ans de lectures de gauche, dans une perspective proche de la sociologie littéraire d'inspiration marxiste[590]. Sur le plan politique, l'Aristophane de Bonnard réunit en une figure unique le généreux poète pacifiste et le satiriste qui s'attaque aux maux les plus profonds qui minent la démocratie et « l'ordre social[591] » d'Athènes, à la fin du Ve et au début du IVe siècles. La satire politique et sociale du comique s'exerce selon lui, non pas contre la démocratie, mais pour elle : « Aristophane est le meilleur ami du peuple athénien, un ami qui l'aime assez pour lui dire ses quatre vérités[592] ». La critique aristophanienne est ainsi présentée comme une série d'attaques

[586] *Ibid.*, p. 42.
[587] Lucien Sebag, « La démocratie athénienne et la guerre du Péloponnèse », *La Pensée*, mars-avril 1956, p. 114-125.
[588] Claude Mossé, « La formation de l'État esclavagiste en Grèce », *ibid.*, p. 67-76. Cet article comme le précédent est issu d'un colloque organisée par *La Pensée* – « revue du rationalisme moderne » publiée par les Éditions sociales internationales sous l'égide du Centre d'études et de recherches marxistes – autour de l'ouvrage de Friedrich Engels *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*.
[589] André Bonnard, *Civilisation grecque*, 3 vol., Lausanne, Clairefontaine, 1954-1959, t. II, *D'Antigone à Socrate*, 1957, chapitre VIII et IX. Outre ces deux chapitres, André Bonnard a consacré deux articles au comique grec, « Aristophane et la paix » (art. cit.), et « L'humanisme de Rabelais éclairé par Aristophane » (*La Pensée*, n°48-49, mai-août 1953, p. 81-96).
[590] Professeur de grec à l'Université de Lausanne, Bonnard, qui se définissait lui-même comme un « intellectuel communisant » (André Bonnard, *J'ai pris l'humanisme au sérieux. De Davel à Aristophane*, textes rassemblés par Jean-Luc Seylaz, Lausanne, L'Aire, « Lettres universelles », 1991, p. 53), militait au Mouvement mondial pour la Paix. L'article « Aristophane et la Paix », publié dans *Europe*, est en fait le texte d'une conférence donnée à Paris à l'invitation de la Société des Amis de Trygée.
[591] André Bonnard, *Civilisation grecque*, *op. cit.*, t. II, cité d'après l'édition Paris, 10/18, 1963, chapitre 8, p. 215.
[592] *Ibid.*, chapitre 9, p. 257.

toujours portées contre « des défauts *véritables*[593] », dont elle constitue un témoignage des plus aigu :

> La satire dénonce les contradictions où s'enferre la démocratie impérialiste ; elle dénonce les désastres de la guerre, la misère hagarde du peuple ; elle cloue au pilori les démagogues menteurs, profiteurs et détrousseurs, les généraux vaniteux et imbéciles, la sottise du Peuple-Souverain abusé de sophismes et de flatteries ; elle étale au grand jour les méfaits de l'éducation nouvelle ; elle note d'infamie le règne aveugle de la Langue sur le peuple des Bras-Croisés[594].

La « généreuse colère » d'Aristophane, refusant « le monde athénien tel qu'il est et qu'il se défait[595] », s'insurge ainsi contre la double crise qui frappe Athènes. La première crise, déjà repérée par les lectures anarchistes, pacifistes, et même de droite, est engendrée par la présence permanente d'une guerre « impérialiste », « de conquête et de domination[596] », que les pièces d'Aristophane, en particulier la trilogie anti-guerrière des *Acharniens*, *La Paix* et *Lysistrata*, ne cessent d'attaquer. La deuxième crise relève, pour sa part, d'une analyse politico-économique de l'évolution de la démocratie athénienne, « à la fois inachevée et déjà en voie de désagrégation[597] ». Véritable lecture marxiste de l'évolution historique de la cité, cette analyse, en mettant en avant l'échec final de cette démocratie, en dessine aussi les limites, dont Aristophane apparaît à bien des égards comme « le témoin le plus clairvoyant et le plus sûr[598] ». La flatterie démagogique dénoncée dans les *Cavaliers*, la constitution d'un « prolétariat de fonctionnaires[599] » trouvant ses ressources dans l'organisation judiciaire de la délation, attaquée dans *Les Guêpes* et à travers les nombreuses figures de sycophantes des pièces conservées, l'importance de l'argent et l'étendue de la misère populaire contre lesquelles s'élève *Ploutos*, tous ces thèmes politiques aristophaniens – si souvent reçus comme antisocialistes et antidémocratiques –, sont intégrés à une histoire politique axée sur les conditions de production.

La naissance de la démocratie athénienne est en effet présentée comme une manifestation populaire de type révolutionnaire, dont l'évolution devient problématique. Le régime apparaît à l'origine comme « une conquête féconde […] des petits paysans, des artisans, des commerçants et des marins[600] », constituant une « classe sociale » engagée « dans la production de biens matériels et culturels » et exerçant « une activité révolutionnaire, créatrice d'institutions nouvelles[601] ». Restreinte par Périclès au petit

[593] *Ibid.*, p. 253. C'est André Bonnard qui souligne.
[594] *Ibid.*, chapitre 8, p. 215-216.
[595] *Ibid.*, p. 222.
[596] *Ibid.*, p. 247.
[597] *Ibid.*, p. 250.
[598] *Ibid.*, p. 252.
[599] *Ibid.*, p. 255.
[600] *Ibid.*, p. 250.
[601] *Ibid.*, p. 257.

nombre des citoyens, la démocratie assure à cette « masse privilégiée[602] » le pouvoir politique et les ressources, financées par les alliés, et donc par une politique impérialiste menant à la guerre. Le « demi-siècle de l'âge d'or » est ainsi marqué par un « immobilisme dangereux », caractérisé par le « divorce éclatant entre les *bénéficiaires* du régime et les *producteurs* de la cité d'Athènes[603] », métèques, alliés et, surtout, esclaves ; les institutions se figent, faute d'une « classe militante pour les défendre et les améliorer[604] ». La guerre puis la défaite de 401 vont précipiter les citoyens athéniens, qui vivent sur une économie « illusoire[605] » parce que fondée sur les tributs des alliés et le travail des esclaves – masse sans conscience d'elle-même et qui ne saurait constituer « une classe au sens politique et révolutionnaire du terme[606] » –, dans une misère persistante, à laquelle l'augmentation croissante du nombre des travailleurs serviles par rapport aux travailleurs libres n'apporte aucune amélioration.

Confiscation de la révolution par une classe privilégiée qui perd son statut productif, impérialisme et esclavagisme, sur toutes ces limites notables de la réussite de la démocratie athénienne, le rire d'Aristophane, selon Bonnard, a résonné comme un avertissement. La « culture nostalgique » du poète athénien – nulle part l'helléniste n'emploie le terme « réactionnaire » – s'explique, par opposition à la culture « progressiste[607] » de Rabelais, par l'orientation historique de la civilisation athénienne. Dans un renouvellement de l'argumentation de Littré, la philosophie de l'histoire positiviste cède la place au matérialisme dialectique, expliquant pourquoi « les amours culturelles d'Aristophane restent tout engagées dans un passé qu'il croit son art en état de restaurer » : « Aristophane écrit sur la pente déclinante d'une société dans laquelle la grande expérience démocratique ouverte un siècle et demi plus tôt se voit vouée à l'échec par la structure d'une société esclavagiste[608] ». Si l'apologie fallacieuse de la Pauvreté, se présentant dans le *Ploutos* comme une stimulation des énergies et une source d'aisance et de bonheur, reste sans réponse, c'est que « personne, en ce moment de l'histoire des hommes, n'est en état de réfuter son sophisme de façon satisfaisante[609] ».

Ainsi la lecture politique développée par André Bonnard fait-elle d'Aristophane le témoin critique et privilégié d'une histoire athénienne dont l'exemplarité se jauge à l'aune de la philosophie marxiste de l'Histoire. Elle donne ce faisant toute son assise à la réception communiste de l'œuvre, rejoignant la série des interprétations politiques

[602] *Ibid.*, p. 251.
[603] *Ibid.*, p. 252.
[604] *Ibid.*
[605] *Ibid.*, p. 258.
[606] *Ibid.*, p. 260.
[607] André Bonnard, « L'humanisme de Rabelais éclairé par Aristophane », art. cit., cité d'après André Bonnard, *J'ai pris l'humanisme au sérieux. De Davel à Aristophane*, *op. cit.*, p. 113.
[608] *Ibid.*
[609] André Bonnard, *Civilisation grecque*, *op. cit.*, t. II, p. 262.

globales du comique athénien qui, des frères Croiset à l'Action française, mettent son autorité de classique au service d'une utilisation apologétique et analogique de l'historiographie grecque.

3. Rire, politique et poésie : un nouveau paradigme

Loin de se borner à une nouvelle lecture pamphlétaire de la comédie aristophanienne, l'analyse de l'œuvre d'Aristophane par André Bonnard effectue une prise en compte profonde de son comique, dont elle met en avant, par-delà l'aspect satirique, le caractère euphorique, positif et populaire. Plaçant au « cœur battant et brûlant de sa poésie » la « détestation de la guerre destructrice [et l']amour sensuel de la paix paysanne[610] », l'helléniste suisse propose une vision réellement synthétique de l'œuvre :

> Contre ces slogans de guerre qui intoxiquent son malheureux peuple, Aristophane brandit inlassablement le rire. Un rire virulent chargé de menaces et d'insultes contre les politiciens fauteurs et criminels de guerre, un rire tout ruisselant de l'amour des champs et des vignes dévastés, des oliviers coupés au ras du sol. Et pour ouvrir les écluses de ce rire qui gagnera son peuple à la lutte pour la paix, emportant la propagande de guerre comme un fétu, c'est à la tradition comique du peuple lui-même, c'est aussi à la dure expérience que ce peuple fait dans l'heure présente des maux de la guerre qu'Aristophane s'adresse. Toute la merveilleuse floraison comique et poétique du grand artiste s'enracine dans le rire séculaire de ce peuple qu'il veut entraîner à nouveau dans la joie du plantureux « cômos », du cortège chantant de la paix, enivré de bon vin et la panse pleine retrouvée[611].

L'analyse de Bonnard comporte, par rapport à la vision d'Aristophane héritée du XIXe siècle, plusieurs changements radicaux. Le premier consiste dans la mise en avant du rire comme facteur unifiant de l'œuvre : le comique préside à ses aspects satiriques et pamphlétaires, avec les attaques contre les cibles politiques ; doté, en outre, d'une véritable *positivité*, il participe à la célébration de l'amour de la terre et des bonheurs pacifiques. Enfin, il s'associe, dans le registre euphorique d'une profusion naturelle (la « floraison »), à la poésie même du texte, non plus considérée comme un complément ou un supplément, mais saisie à la même source que le rire qu'elle accompagne. Inséparable de l'accession au premier plan, du point de vue idéologique, de la thématique fédératrice de la guerre et de la paix, cette prépondérance du rire s'associe – deuxième changement majeur – à un nouvel ancrage générique de la comédie, définie désormais dans la continuité d'une tradition populaire. Ses origines dionysiaques, revalorisées, n'expliquent plus seulement son obscénité grotesque ou rituelle, mais les valeurs mêmes du genre, qui ne se contente plus d'exploiter un fonds vulgaire pour faire

[610] André Bonnard, « Aristophane et la paix », art. cit., p. 175.
[611] André Bonnard, « L'humanisme de Rabelais éclairé par Aristophane », *op. cit.*, p. 90.

triompher un discours aristocratique, mais développe au contraire, dans une forme artistique aboutie, une tradition populaire ancestrale.

Reliées par Bonnard en une vision unifiée, ces deux innovations théoriques synthétisent en réalité l'évolution idéologique et formelle de la réception d'Aristophane des deux premiers tiers du XXe siècle. Alors que se recomposent les rapports entre satire, grotesque et poésie, la précompréhension esthétique de l'œuvre s'éloigne progressivement du triptyque caricature-pamphlet-journalisme, pour intégrer un horizon d'attente fondé sur une version valorisée de la farce. Préparé par l'assimilation avec la revue qu'il intègre partiellement, ce glissement paradigmatique est inséparable d'une évolution de l'horizon d'attente théâtral lui-même, marqué, particulièrement dans les années vingt, par une réévaluation des formes comiques populaires ; mais il repose aussi sur la mise en évidence, dans le discours philologique, de structures formelles permettant une approche renouvelée des textes conservés du dramaturge athénien.

a) Les rires d'Aristophane

Dans son étude de 1949, Maurice M.-L. Savin procède à une réévaluation du comique aristophanien dans des termes assez proches de ceux qu'emploiera André Bonnard :

> Aristophane, c'est le rire ; non pas le rire qui rit du ridicule, ou, selon la formule fameuse, qui se mêle de châtier les mœurs. C'est le rire qui rit et qui pouffe de rire. C'est la joie énorme qui secoue, ébranle et emporte tout dans son puissant cortège. Il suffit de deux cabrioles et nous avons compris[612].

Relié à une énergie fondamentale, le principe euphorique de la comédie aristophanienne, tel que Savin l'établit, dépasse le fonctionnement moliéresque du ridicule et le comique significatif de la satire. Tout l'article de Savin, dans sa célébration du comique pacifiste des *Acharniens* et de *La Paix*, repose sur une idée fondamentale, qui met à mal cent cinquante ans de réception rhétorique du dramaturge athénien : « Aristophane ne prêche point ; il rit[613] ». Le modèle pamphlétaire est ainsi littéralement effacé par le principe comique. Parallèlement, le rire d'Aristophane est rehaussé au rang de « grand rire de la comédie », tandis que la « classique et respectée » comparaison avec la revue se voit rejetée comme indigne : les « minces revues » des « chansonniers parisiens », « improvisations sans style », sont « à peine du théâtre », alors que « chez Aristophane, tout est de style, tout est de théâtre[614] ». Plus de revue pamphlétaire, place aux « farces royales[615] », et à leur « verve magnifique » où, dans « une espèce d'égalité nue » et avec « une incroyable franchise », s'épanouit « de la

[612] Maurice M.-L. Savin, « Aristophane fantassin », art. cit. p. 726.
[613] *Ibid.*, p. 727.
[614] *Ibid.*, p. 733.
[615] *Ibid.*

gaudriole, de la faribole, du pince-fesse et du pince-lyre[616] ». Le rire d'Aristophane, tel que le pensent les années d'après 1945, n'oppose plus la satire à la joie, l'obscénité et le grotesque à la poésie ; il les unit dans une vision à la fois euphorique et pléthorique. Henri Debluë, le traducteur suisse de *Lysistrata*, qui retrouve l'argumentation de Savin, liquide à son tour une autre comparaison classique, en réévaluant les rapports de la caricature et du rire chez Aristophane et chez Molière. Alors que, selon lui, la caricature sert, chez l'auteur de *Tartuffe*, à manifester « un ridicule objectif qui *motive* le rire », chez Aristophane, le rire consiste en « une manière de jaillissement propre, une véritable gaîté spontanée, qui s'exprime *au moyen* de la caricature[617] ». La caricature aristophanienne va dans le sens de l'abondance, elle est « *pléthorique*[618] », au diapason de la nature du rire chez le comique grec, caractérisé par son euphorie. La caricature perd ainsi son statut de forme privilégiée pour s'intégrer au mouvement général du rire aristophanien, mouvement de « joie » et d'« abondance vitale[619] »

Ce caractère intégrateur du rire se retrouve chez les spécialistes francophones les plus notables d'Aristophane des années 1950-1960, Victor-Henri Debidour et André Bonnard. Debidour fait de la « *vis comica* » aristophanienne le principe rayonnant d'une écriture qui « sillonne avec […] une variété stupéfiante toutes les avenues qui s'ouvrent à partir de là » : la « triomphante et 'innocente' absurdité » – qu'il apparente au comique absolu baudelairien, dégagé de toute inféodation au sens – , « la cruauté de la grande satire impétueuse », et « la fantaisie souriante, et même émue, d'un authentique lyrisme[620] ». Ainsi l'ample gamme comique d'Aristophane, « du truc le plus grossier à la trouvaille la plus malicieuse[621] », se trouve-t-elle mise en continuité avec un lyrisme qui passe de manière fluide du couplet gaillard à la prière, et, « de l'hymne dionysiaque à la chanson à boire », ne présente « pas de rupture[622] ». Quelques années plus tôt, André Bonnard formulait de façon décisive cette synthèse des divers comiques aristophaniens, en opérant une distinction entre deux registres fondamentaux du rire, le rire satirique et le rire « physiologique », autrement qualifié de rire « de la joie ». D'abord élaborée à propos du duo Aristophane-Rabelais, et reprise dans *Civilisation grecque*, la distinction entre ces deux rires repose sur une dialectique fonctionnelle :

> Le premier [le rire satirique] nous délivre du faux ; le second, qui nous rend (fût-ce par la fantaisie la plus acrobatique) au sens du réel, qui nous replante, sur une dernière culbute qui paraît défier en plein ciel les lois de la pesanteur, les pieds bien en terre, sur le plancher des vaches. Ce rire-là exprime, toute satire oubliée, la pure joie de vivre parmi les choses belles et douces, la joie de posséder le réel[623].

---

616 *Ibid.*, p. 734.
617 Henri Debluë, Préface à *Lysistrata*, *op. cit.*, p. 12.
618 *Ibid.* (italiques de l'auteur).
619 *Ibid.*
620 Victor-Henri Debidour, *Aristophane par lui-même*, *op. cit.*, p. 79.
621 *Ibid.*
622 *Ibid.*, p. 84.
623 André Bonnard, « L'humanisme de Rabelais éclairé par Aristophane », art. cit., p. 84.

Le rire satirique, reformulé en « rire *contre* », récupère le registre pamphlétaire de la dénonciation politique et sociale évoquée plus haut ; le rire joyeux, très pertinemment renommé « rire *avec* », dépasse la négativité satirique pour s'ancrer dans le partage de valeurs positives et concrètes, à la fois poétiques et réelles. Avec cette deuxième catégorie, s'opère la fusion des deux pôles généralement opposés de la poésie et du grotesque aristophaniens, réunis dans un même rire :

> Le rire qui nous rend à l'amour des choses, à l'amour de la campagne et des biens élémentaires les plus humains – le pain, le vin, la paix. Le rire qui ravive en nous la beauté des arbres et des fleurs, la grâce ombrageuse des bêtes de la ferme et des bois, le rire qui parle l'ineffable langage des oiseaux. Le rire qui s'épanouit avec nos gestes « naturels », avec les gestes de l'amour, le rire physiologique, le rire lyrique de la joie[624].

Le « rire *avec* » relie ainsi à la même impulsion comique le lyrisme des *Oiseaux*, où le poète fait entendre l'« harmonie essentielle qui existe au fond de l'univers[625] », et l'obscénité de *Lysistrata*, pleine de « santé vitale[626] ». L'« extrême variété de ton[627] » de la comédie aristophanienne s'intègre de la sorte à une vision vitaliste et euphorique de la célébration de l'être-au-monde. Celle-ci n'entre pas en contradiction avec la vision satirique, avec laquelle elle entretient une relation de complémentarité. Le rire d'Aristophane est « tous les rires *à la fois*[628] », et Bonnard insiste sur le caractère inséparable de ces deux rires formant un tout cathartique :

> Indissolublement liés l'un à l'autre, ces deux rires d'Aristophane ne séparent rien de ce qui dans la réalité et dans le cœur de l'homme est uni ou se contrarie. Ils ne séparent pas les mots des choses qu'ils désignent et des actes qu'ils appellent. Ils ne séparent pas la détestation de la guerre de l'amour charnel de la paix. Ils ne séparent pas les corps des âmes […][629].

Lecture radicalement matérialiste, donc, reposant sur une conception élargie du réalisme qui accepte aussi bien la description de « la réalité du présent[630] » que la « vérité découverte par la création imaginaire[631] » : le fantastique aristophanien n'étant jamais qu'un « léger décalage qui nous transporte dans un monde à la fois semblable et différent du nôtre[632] ».

Cette conception convergente des rires, des « univers » et des moyens d'expressions aristophaniens, particulièrement poussée en raison des affinités intellectuelles de Bonnard avec le matérialisme historique, n'en est pas moins une tendance générale de

---

[624] André Bonnard, *Civilisation grecque*, *op. cit.*, p. 216.
[625] *Ibid.*, p. 244
[626] *Ibid.*, p. 229
[627] *Ibid.*, p. 225.
[628] *Ibid.*, p. 215.
[629] *Ibid.*, p. 216-217.
[630] *Ibid.*, p. 233.
[631] André Bonnard, « Aristophane et la paix », art. cit., p. 181.
[632] *Ibid.*

l'évolution de la réception esthétique du comique athénien après 1914, prompte à saisir dans son œuvre, selon le mot de Jacques Copeau, « le double élan de la satire et de la poésie[633] ». Elle fait apparaître, *a contrario*, le profond dualisme qui présidait à la lecture du XIXe siècle. Une double opposition s'y manifestait généralement d'une part entre les aspects pamphlétaires (élargis au dispositif de la caricature journalistique) et la grâce poétique d'Aristophane, et d'autre part, sur le plan thématique et stylistique, entre le lyrisme et l'obscénité. Très marquées dans la postérité du romantisme, ces oppositions se cristallisent dans la figure de l'oxymore, par exemple sous la plume d'Auguste Barbier, qui qualifie le poète de « satyre ailé », le comparant à un « faune qui bafoue les pasteurs et découvre la nudité des nymphes, mais qui parfois chante comme Apollon et monte frapper du front la voûte azurée des cieux[634] ». Banville, pour sa part, manie plutôt l'antithèse, faisant du comique et du lyrisme, éléments dont Aristophane représente à ses yeux « le juste amalgame », les deux pôles terrestre et céleste d'une double postulation quasi baudelairienne :

> La bouffonnerie ou le comique, c'est-à-dire la représentation de l'homme-animal, faisant la grimace de ses vices et de ses appétits, soulève notre cœur de dégoût, si à côté de ces images de notre chair éprise de la fange, nous ne voyons pas celles de nos âmes avides du ciel, et le réclamant dans un langage surnaturel et humain[635].

Dans la vision néo-romantique, la poésie semble ainsi *racheter* les violences symboliques, corporelles ou sociales du satiriste obscène[636], consacrant le caractère hétérogène des composantes de l'œuvre. Le symbolisme entérine la partition. Ainsi, pour Pierre Louÿs, qui se refuse à traduire « ni satires, ni scatologies » et privilégie « le lyrisme le plus pur », Aristophane « est triple : il y a en lui un Juvénal insupportable, un Armand Silvestre fastidieux mais aussi un Shakespeare sans lequel Shakespeare ne serait pas[637] ». Entre le poète, le pamphlétaire et le pornographe, la synthèse est difficile. S'il s'agit de sauver l'obscénité, on préfère, comme Victor Hugo sur le tard, ou Lucien Dhuys, le traducteur de la *Lysistrata* illustrée par Kupka, sacraliser la « grande muse pontificale et lascive du rut universel[638] », et célébrer « les pieux délires des antiques multitudes dont les désirs jaillissaient impétueux et libres comme des

[633] Jacques Copeau, *in* « Ce que pensent des *Oiseaux*… », tract publicitaire pour le spectacle du théâtre de l'Atelier, BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, SR96/500 ; repris dans *Paris distractions*, 17 février 1928.
[634] Auguste Barbier, « Aristophane », *in Œuvres posthumes. Études littéraires et artistiques*, t. 2, Paris, L. Sauvaitre, 1888, p. 7.
[635] Théodore de Banville, *Comédies*, Paris, Charpentier, 1879, « Avant-propos », p. II.
[636] Banville attribue au chœur une fonction cathartique de cet ordre : « Quand [Aristophane] a raillé, quand il a mordu et égratigné jusqu'au sang le personnage qu'il met en scène et le peuple qui l'écoute, quand il les a flagellés de ses vers en pleine figure comme pourrait faire M. Clairville lui-même, alors il lance sur la scène ce chœur grandiose des comédies grecques qui envoie son enthousiasme vers le ciel en odes inspirées. » (Théodore de Banville, « La semaine dramatique […] Vaudeville. – Le 3e numéro de la *Foire aux idées*, par MM. Leuven et Brunswick », *Le Dix-Décembre*, 2 juillet 1849).
[637] Pierre Louÿs, « Aristophane. Chœurs et fragments lyriques », Préface, *in Poésies de Méléagre*, suivies de *Lectures antiques*, Paris, Montaigne, 1928, p. 205. Les « lectures antiques », traductions d'extraits de Procope, Nossis, Pindare et Aristophane, parurent en plusieurs livraisons, en 1898 et 1899, dans le *Mercure de* France.
[638] Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 138.

fleuves[639] ». Par opposition, la conception matérialiste du comique aristophanien comme profusion créatrice enracinée dans une vision naturelle positive de l'homme permet une vision synthétique et unifiée de la comédie. Inséparable de l'assouplissement progressif de la censure portant sur le corps, dont l'évolution des traductions porte témoignage, la mise en avant des rires d'Aristophane n'est pas sans conséquence sur le statut générique même de son œuvre.

b) Le modèle farcesque

> La seule chose à quoi l'on puisse réellement comparer le théâtre grec comique, c'est précisément la farce […].
>
> Paul Nizan, *Les Comiques grecs : Aristophane*, 1938.

Ainsi rapproché d'une vision du rire comme joie et comme abondance vitale, le comique aristophanien se déploie au service d'une conception pacifique de la vie qui réunit satire, grotesque et lyrisme, dans l'esprit populaire des fêtes paysannes. Par delà leur divergence d'interprétation politique, André Bonnard et Victor-Henri Debidour se rejoignent pour choisir, parmi les divinités invoquées dans les chœurs, deux muses rustiques dont ils font les inspiratrices profondes d'Aristophane : la « muse des buissons[640] » que chante la parabase des *Oiseaux*, et la muse « payse » à la « fière pétulance » et à la « rusticité vibrante[641] » de celle des *Acharniens*. Cette mise en évidence, au cœur de l'œuvre, d'un caractère rustique, va plus loin qu'un choix thématique : en réaffirmant le rapport de la comédie avec le *cômos* dionysiaque, elle s'associe au déplacement de son statut générique. De plus en plus attentive aux aspects qui relèvent, dans la comédie aristophanienne, du spectacle populaire, la réception érudite comme critique contribue, depuis le début du XXe siècle, à substituer progressivement au modèle pamphlétaire et caricatural, incarné, sur le plan théâtral, dans la revue, un paradigme plus spécifiquement spectaculaire, celui de la farce. Le terme apparaît souvent, surtout après 1945, pour qualifier les pièces d'Aristophane : après la « farce chantée[642] », autre nom de la « comédie lyrique » pour l'*Assemblée des*

---

[639] Lucien Dhuys, *Aristophane, Lysistratè*. Gravures originales de François Kupka, Paris, A. Blaizot, 1911, Préface, p. II.

[640] André Bonnard, *Civilisation grecque*, *op. cit.*, p. 224 et 243 ; Aristophane, *Oiseaux*, v. 737 (« μοῦσα λοχμαία »).

[641] Victor-Henri Debidour, *Aristophane par lui-même*, *op. cit.*, p. 88 : « apporte-nous ainsi ta fière pétulance / et la rusticité vibrante de tes chants / Muse – notre payse » (*Acharniens*, 674-65 : [Μοῦσα Ἀχαρνικὴ] ἐλθὲ μέλος εὔτονον, ἀγροικότονον,/ ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην). Debidour transfère à la Muse acharnienne le terme signifiant la communauté de *dème* – circonscription administrative –, qui se rapporte en grec au sujet choral ; sa traduction insiste sur la dimension rurale de la communauté en question (Van Daele, *op. cit.*, t. I, p. 40, traduit plus littéralement : « viens à moi, ton compagnon de dème »).

[642] Eugène-Humbert Guitard, *Aristophane, L'Assemblée des femmes*, comédie lyrique, aquarelles et dessins à la plume de Paul Gervais, Paris, Occitania, 1929, p. 19.

femmes, ou la « farce paysanne » associée au « spectacle forain[643] » pour *La Paix* montée par Dullin, ce sont les « farces politiques[644] » pour *La Paix* et *Les Cavaliers*, ou, plus globalement, « l'œuvre farce énorme[645] », la « mise en farce d'une vie nationale[646] » ou les « farces royales[647] » censées caractériser globalement la comédie aristophanienne ; plusieurs adaptations, dans les années 1950, recourent directement au modèle farcesque, à commencer par celle des *Chevaliers*, « farce d'Aristophane », publiée par Paul Arnold après une adaptation des *Oiseaux* « conçue pour le cirque »[648].

Le renouveau de la farce

Présent en filigrane au XVIIIe siècle, en particulier chez Voltaire, et jusqu'à Lemercier, le rapprochement de la comédie ancienne et de la farce pâtit du rejet des formes de tréteaux dans la hiérarchie canonique des genres ; totalement éclipsé au XIXe siècle par le modèle revuistique, il refait son apparition à la faveur d'une réévaluation du genre. La « rethéâtralisation du théâtre » d'après-guerre, l'éloignement du naturalisme et le retour à des formes foraines traditionnelles comme la *commedia dell'arte*, l'intérêt porté aux possibilités de renouvellement artistique offertes par les formes populaires comme le cirque et le music-hall, donnent en effet à la farce, comprise comme genre-cadre de toutes ces variantes historiques, une dignité nouvelle[649]. Le plus ambitieux projet – et le plus utopique – de réinvestissement moderne de la farce, est sans aucun doute celui de Copeau qui, dès les origines du Vieux-Colombier, et plus tard encore, rêve à une « Comédie nouvelle » tenant d'une *Commedia dell'arte* rénovée et d'un moderne théâtre de la foire[650]. Roger Martin du Gard, en 1917, apporte une contribution importante à cette entreprise, dont l'expression la plus manifeste est probablement son projet de « Comédie de tréteaux » de 1917, qui envisage une synthèse des formes comiques populaires traditionnelles, au croisement

[643] Selon l'expression du critique du *Journal de Rouen*, 17 janvier 1933. L'adaptation de François Porché, montée par Dullin, emploie le terme de « farce » (François Porché, *La Paix*, adaptation libre en trois parties d'après Aristophane, *Les Œuvres libres*, n° 149, novembre 1933, p. 186).
[644] Victor-Henri Debidour, Introduction à Aristophane, *Les Cavaliers*. *La Paix*, traduction nouvelle, Paris, Club du meilleur livre, *op. cit.*, p. XIV.
[645] Jean Vilar, « Vous vivez mal, Messieurs » [1963], *in Le théâtre, service public et autres textes*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, 1993, p. 422.
[646] A. M. Desrousseaux, *Les Oiseaux*, traduction nouvelle, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1950, « Quelques mots à qui lit », p. VIII.
[647] Maurice M.-L. Savin, art. cit., p. 733.
[648] Paul Arnold, « *Les Chevaliers*, farce d'Aristophane », *La Revue théâtrale*, numéro 39, 1958, p. 55-95 ; « *Les Oiseaux*, adaptation […] conçue pour le cirque », *La Revue théâtrale*, n° 29, 1954, p. 45-85. Nous retrouverons ces adaptations au chapitre VII.
[649] Cf. *La Farce, un genre médiéval pour aujourd'hui*, études réunies par Bernard Faivre, *Études théâtrales*, n°14, 1998, en particulier la deuxième partie (« 1896-1998 : un siècle de métamorphoses du farceur », p. 53-112) et la « Présentation » de Bernard Faivre, p. 2.
[650] Ce projet d'une « comédie improvisée » revient périodiquement dans la carrière de Copeau, sans jamais trouver d'aboutissement. Cf. Paul-Louis Mignon, *Jacques Copeau ou Le Mythe du Vieux-Colombier*, Paris, Julliard, 1993, p. 131-135, 147, 175-177 et *passim*.

« de la revue et de la farce, de la satire philosophique et du guignol[651] », au service d'une comédie critique d'idées et de mœurs fondée sur des types contemporains. Prenant acte des bouleversements engendrés par la guerre, Martin du Gard estime désormais inopérant le modèle du théâtre à thèse pour traiter les problèmes politiques, philosophiques et sociaux, qu'il propose d'aborder à travers le schématisme ludique de la farce et la distanciation apaisée et ironique du comique. Parmi les nombreux modèles, de Rabelais à Molière et de Diderot à Renan, illustrant les divers aspects du projet, le comique athénien figure en bonne place et se retrouve associé à l'évocation d'un théâtre social forain et farcesque :

> C'est la veine comique, particulièrement celle d'Aristophane, de Lesage et de Beaumarchais, qu'il appartient à ces heures décisives de mettre en circulation ces inappréciables grains de bon sens, dont la germination n'est jamais infructueuse, et de répandre au milieu des perturbations sociales la vision perspicace et bienfaisante de ceux qui n'ont jamais oublié le sourire.
> C'est sur de simples tréteaux, dans la fantaisie spontanée de la farce, que je crois déjà entendre cette voix simple, claire et jeune, qui raille sans rien d'agressif, qui rit pour rire et sans opiniâtreté. C'est sur une estrade de saltimbanques modernes, sans décor, sous les vêtement bigarrés de personnages fictifs, grossièrement irréels comme les animaux des fabulistes, que je crois déjà voir gambader la sarabande des idées et des passions du temps, sans emphase ni apprêt, sans intention de blesser, sans parti pris de détruire, sans autre apparence que d'amuser, sans autre souci que de ramener chaque chose à sa juste mesure et de mettre en évidence certaines vérités de sens commun[652] […].

Le nouveau modèle farcesque envisagé par Martin du Gard associe donc le réinvestissement des formes populaires traditionnelles, des farceurs italiens avec leurs « quelques types essentiels[653] » aux clownesques « excentriques anglais[654] » avec leurs acrobaties et leur gestuelle débridée, à une satire dépourvue de toute négativité pamphlétaire et rendue à une forme d'innocence généreuse. Centrée sur le retour, de pièce en pièce, de personnages-types comme le Bourgeois (Hector Punais), le rhéteur (Disert), le parasite (Ouï-Dire), ou le révolutionnaire mécano de Paris (Falempin, réincarnation d'Arlequin), la Comédie de tréteaux renouvelle les modèles de Théâtre populaire dominants d'avant 1914, qui recourent, au moins partiellement, au drame pour assurer une efficacité didactique et sociale[655]. Le Théâtre populaire d'avant-guerre, tel que l'envisage un Romain Rolland, considère la comédie, même moliéresque, comme insuffisamment roborative pour les besoins du public visé, et situe le modèle

[651] Roger Martin du Gard, Lettre à Hélène [Martin du Gard] du 22 juillet 1917, *in Journal*, édition établie, présentée et annotée par Claude Sicard, 3 vol., Paris, Gallimard, « NRF », 1992-1993, t. I, textes autobiographiques, 1992, p. 823.
[652] Roger Martin du Gard, « Notes sur la *Comédie de tréteaux* » [octobre 1917], *in Journal*, *op. cit.*, t. I, p. 840-841.
[653] *Ibid.*, p. 841.
[654] *Ibid.*, p. 846.
[655] *La Paix* de Maurice Bouchor (*op. cit.*) est un excellent exemple de cette nécessité du mélodrame comme contrepoids positif à la satire dénonciatrice ; la conséquence en est la transposition du motif central de *La Paix* d'Aristophane en une intrigue dramatique et non plus comique.

dramatique qu'il appelle de ses vœux du côté du drame historique ou social[656]. Le projet de Comédie Nouvelle du Vieux-Colombier retrouve dans les formes comiques populaires le mélange de « joie, force et intelligence[657] » que Rolland assignait comme condition nécessaire du Théâtre populaire, et ne trouvait que dans des formes proches du drame. Le travail sur les masques de la *commedia dell'arte*, sur le répertoire de la Foire, sur les figures clownesques du cirque peut désormais s'investir dans les questions politiques et sociales contemporaines, avec un point de vue progressiste[658]. La convergence de la lecture d'Aristophane avec ce registre farcesque permet ainsi au comique athénien d'asseoir doublement son caractère populaire, non seulement par l'affirmation de son identité traditionnelle, mais encore par l'inscription possible de ce type de répertoire à l'intérieur d'un théâtre civique. Le créateur du premier Théâtre National Populaire, Gémier, qui voit dans le théâtre grec, avec sa dimension de « tribune sacrée », le précurseur exemplaire du théâtre populaire, n'attribue à Aristophane ce « rôle quasi-sacerdotal » que dans les passages – tel le discours de la Justice dans *Les Nuées* – où « cessent les grossiers quolibets et les facéties équivoques[659] ». Quarante ans plus tard, Jean Vilar, qui fait l'éloge du « courage civique » d'Aristophane, met à l'inverse la « construction de farce » avec son « avalanche de propos verts[660] » au cœur de l'efficacité citoyenne de *La Paix*.

Parallèlement à cette revalorisation du modèle farcesque, l'intérêt porté par le discours critique aux aspects de comique populaire chez Aristophane ne cesse de s'affirmer. Victor-Henri Debidour témoigne, à son terme, de cette évolution, en appelant le lecteur à se fonder, pour comprendre le comique athénien, non pas sur l'« expérience moderne du théâtre écrit et dit », mais sur « toutes ces formes d'attractions extra-littéraires ou pré-littéraires, où l'essentiel est dans l'élan, la mimique, le bagout, le don de prendre en main presque matériellement un cercle de badauds[661] ». Pour lire Aristophane – et, on s'en doute, pour le traduire – il faut donc avoir à l'esprit la *Commedia dell'arte*, les « clowneries individuelles et collectives » comme la turquerie du *Bourgeois gentilhomme* ou la cérémonie du *Malade imaginaire*, les fatras et soties du moyen-âge, et penser « aux bonimenteurs, charlatans, chansonniers et compères de revue[662] ». La revue perd ainsi clairement son apanage de forme analogique, et ne constitue plus qu'un des genres privilégiés du spectacle populaire para- ou infra-dramatique appelé à donner une idée de la dramaturgie aristophanienne.

---

[656] Romain Rolland, « Le théâtre du peuple et le drame du peuple », *Revue d'art dramatique*, décembre 1900, p. 1078-1114. Point de vue repris dans *Le Théâtre du peuple* (Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1903).
[657] Romain Rolland, art. cit., p. 1103.
[658] Sur l'influence du cirque et du music-hall dans le théâtre européen au début du XXe siècle, cf. *Du cirque au théâtre*, textes réunis et présentés par Claudine Amiard-Chevrel, Lausanne, L'Âge d'homme, « Théâtre années vingt », 1983.
[659] Firmin Gémier, *Le Théâtre*, entretiens réunis par Paul Gsell, *op. cit.*, p. 123 (entretien en marge de la mise en scène d'*Œdipe roi de Thèbes* de Georges de Bouhélier au Cirque d'Hiver, en décembre 1919).
[660] Jean Vilar, *in* « Comment faire *La Paix* », art. cit.
[661] Victor-Henri Debidour, Introduction à Aristophane, *Les Cavaliers*. *La Paix*, *op. cit.* p. V.
[662] *Ibid.*, p. V-VI.

Paul Nizan, sensible aux éléments farcesques de la comédie ancienne, met en rapport les algarades triviales des pièces d'Aristophane avec les improvisations de « certaines fêtes paysannes » françaises, dont les improvisateurs, comme celui de Mauléon, « en viennent toujours aux coups[663] ». À côté de cette « analogie folklorique[664] », le modèle le plus fréquemment invoqué est celui du cirque. Pierre Barrière, en 1930, y recourt, à côté de la revue et de la féerie, pour faire saisir certains aspects de la comédie, comme la séquence du dieu barbare dans les *Oiseaux* avec son charabia[665]. Debidour compare l'entrée du chœur, avec son « tumulte carnavalesque », aux « meilleurs moments de nos clowneries de cirque » : le « 'tous contre un', où vingt-cinq énergumènes hurlants et gesticulants foncent sur leur victime, la figure inverse du « un contre tous » ou encore celle du « clan contre clan[666] » correspondant aux affrontements de deux demi-chœurs. Une bonne part des *parodoi* aristophaniennes peuvent correspondre à ce schéma. Le paradigme cirquesque, variante moderne de la farce, offre ainsi une voie d'accès à la représentation du jeu grotesque de la comédie ancienne. Antoine Vitez renouvelle en ce sens la classique opposition entre satire et poésie en mettant au cœur de l'écriture aristophanienne « l'alternance admirable […] du clownesque et du lyrique[667] ».

La structure de la comédie ancienne et le théâtre populaire

Au-delà d'une simple analogie facilitant la lecture ou la représentation, le paradigme farcesque – avec ses variantes foraine, cirquesque ou revuistique – intègre, dès le début du XXe siècle, le discours savant, qui situe de plus en plus fréquemment la structure et le fonctionnement de la comédie ancienne par rapport aux manifestations spectaculaires populaires. L'interaction, dans l'entre-deux-guerres, entre le champ universitaire et le domaine de la création théâtrale – marqué par les mises en scène de Dullin, profondément travaillées par l'esthétique de la revue, du cirque et de la farce – expliquent pour une part cette inflexion. Mais, dès les années 1900, les développements des recherches sur l'architecture du théâtre grec classique et les études sur la structure de la comédie ancienne contribuent de manière décisive au changement de perception générique.

Au tournant du siècle, la représentation traditionnelle de l'architecture du théâtre grec du Ve siècle, fondée sur les témoignages anciens comme sur les monuments conservés, subit une modification considérable, dans le sens d'une simplification. Le théâtre grec, tel que le reconstitue le XIXe siècle, d'après la tradition issue de Vitruve et

[663] Paul Nizan, *Les Comiques grecs : Aristophane*, manuscrit cité, p. 41.
[664] *Ibid.*
[665] Pierre Barrière, *L'Antiquité vivante*, *op. cit.*, p. 278 (Aristophane, *Oiseaux*, v. 1615 sq.).
[666] Victor-Henri Debidour, *Aristophane par lui-même*, *op. cit.*, p. 31.
[667] Antoine Vitez, « Imitation et trahison », *in* Programme de *la Paix*, *op. cit.*, p. 55. L'adaptation de Vitez pour le T.Q.M. recourt d'ailleurs, pour le prologue assez scatologique de la pièce, au grommelot (Antoine Vitez, *La Paix*, imitation d'Aristophane, version pour le T.Q.M., manuscrit, IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2, sc. 1, p. 6).

de Pollux et les vestiges du théâtre de Dionysos à Athènes et de celui d'Épidaure, repose sur des structures en pierre. Il se compose de trois espaces distincts, le *theatron* avec ses gradins réservés aux spectateurs, l'*orchestra* où évolue, autour de l'autel consacré à Dionysos (*thymèlè*), le chœur, et un espace surélevé réservé aux acteurs, le *logeion* selon la terminologie vitruvienne, ou le *proskènion* selon une autre appellation, espace que referme le bâtiment de la *skénè*, comportant des ouvertures et pouvant porter des décors[668]. Conforme à l'idéal de solennité de la tragédie grecque, cette représentation, basée sur des vestiges postérieurs au Ve siècle athénien, est mise à mal, en 1884, par les travaux théoriques de l'helléniste allemand Höpken, puis par les fouilles entreprises par l'architecte archéologue Dörpfeld et publiées en 1896, qui remettent en cause l'existence du *logeion* à l'époque classique. Vivement discutées, ces thèses, dont certains aspects – comme l'existence ou non d'une estrade basse en lieu et place de *logeion* – restent non tranchés, aboutissent à un important changement de la représentation du lieu théâtral d'Eschyle à Aristophane[669]. Construction provisoire en bois, privé de la *thymélè* qui donnait aux évolutions du chœur un caractère de pompe religieuse, le théâtre athénien perd de son faste. La *skénè*, en bois ou en toile, n'a plus rien d'une imposante façade mais fait plutôt penser, selon l'expression de Louis Bodin, « aux baraques de nos fêtes foraines[670] ». Et si l'on admet l'absence totale de scène réservée aux acteurs, il faut les imaginer de plain-pied avec le chœur, dans l'*orchestra*, « comme dans un cirque[671] ». Le changement de modèle architectural, en ôtant à la scénographie son caractère monumental, ouvre la voie à une représentation moins mimétique et plus conventionnelle du spectacle comique, et aux comparaisons avec les formes de théâtre forain.

Ces rapprochements sont d'autant facilités que l'analyse de la structure de la comédie ancienne, entre les années 1880 et le début du XXe siècle, s'est considérablement modifiée. Jusqu'à l'étude fondatrice de Tadeusz Stefan Zielinski, publiée à Leipzig en 1885[672], l'agencement formel de la comédie aristophanienne est généralement défini en termes négatifs, comme suivant globalement l'organisation externe de la tragédie, selon une logique relevant du caprice, du hasard, ou de la construction rhétorique. Lue par rapport au schéma de l'intrigue aristotélicienne, la comédie ancienne, dominée par « le procédé épisodique[673] » et la théâtralité

[668] Pour une présentation schématique de cet espace, cf. par exemple Émile Burnouf, *Histoire de la littérature grecque*, *op. cit.*, p. 281-285.
[669] Pour un état actuel de la question, cf. Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, pp. 123-134, 156-183. Pour une mise au point sur les discussions au début du XXe siècle, cf. Louis Bodin, Introduction aux *Extraits d'Aristophane et Ménandre*, *op. cit.*, p. XIX-XXXV et la bibliographie p. X-XI et Octave Navarre, *Le Théâtre grec*, Paris, Payot, 1925, p. 11-74. Bodin, comme Mazon, sont partisans de l'absence totale de scène, même sous la forme d'une estrade, option privilégiée par Navarre.
[670] Louis Bodin, *op. cit.*, p. XXX.
[671] *Ibid.*, p. XXXI.
[672] Tadeusz Stefan Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig, Teubner, 1885.
[673] Émile Deschanel, *Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 182.

caricaturale, n'offre pas d'unité organique, tout juste une esthétique capricieuse ou capricante dont Jules Janin résume les caractéristiques en évoquant « des procédés irréguliers, bizarres, des fougues inattendues, des caprices qui tiennent du délire[674] ». La seule orientation structurelle qui s'affirme au XIXe siècle est une organisation rhétorique de type discursif, liée à la lecture pamphlétaire et journalistique du genre. La parabase est longtemps le seul élément distinctif mis en avant, avant que ne soit soulignée la récurrence d'une séquence centrale « où la question, soit générale, soit particulière, est posée, débattue et résolue » : telle « la querelle de Dicéopolis et des *Acharniens*[675] », d'Eschyle et d'Euripide, de Chrémyle et de la Pauvreté, du Juste et de l'Injuste, etc.

Les travaux de Zielinski, opérant en quelque sorte la fusion entre cette dernière observation et les remarques et les études des philologues allemands sur la métrique de ces passages, constituent la première description globale d'une structure spécifique de la comédie ancienne, dont le centre n'est plus constitué par la parabase, mais par un combat parlé, fondé sur une structure métrique complexe, immuable et alternée, auquel il attribue, par référence à un terme utilisé dans *Les Guêpes*[676], le nom d'*agôn*. Ces travaux, recensés et cités par Henri Weil et Maurice Croiset[677], sont introduits en France par Paul Mazon, d'abord dans l'Introduction aux *Extraits d'Aristophane* qu'il publie avec Louis Bodin en 1902, puis dans son *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. Mazon reprend et assouplit les propositions de Zielinski et établit, à partir d'une analyse de chacune des pièces conservées d'Aristophane, une « structure typique de la comédie ancienne[678] » qui fera, dans ses grandes lignes, référence, en France, tout au long du siècle. Maurice Croiset et surtout Octave Navarre y apportent quelques inflexions, portant principalement sur l'origine attique ou péloponnésienne des différentes parties, leur fonction d'un point de vue narratif et rhétorique, leur regroupement et la liaison des scènes épisodiques finales[679]. La structure typique, telle que la décrit Mazon, comporte deux grands moments. Le premier, dans lequel le chœur joue un rôle très actif, s'achève par la parabase. Il comporte un prologue d'exposition,

---

[674] Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. II, p. 326.
[675] Émile Deschanel, *loc. cit.*
[676] Aristophane, *Guêpes*, v. 533. Précision donnée par Paul Demont, « L'agôn dans le théâtre grec », en ligne, http://www.crht.org/?Activit%E9s/Programme+2004%2F2005/L%27ag%F4n+dans+le+th%E9%E2tre+grec (Conférence du 8 décembre 2004, CRHT).
[677] Henri Weil, « *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, von Dr. Th. Zielinski, Docent an der Universität Sanct Petersburg. - La structure de la vieille comédie attique, par Th. Zielinski, docent à l'Université de Saint-Pétersbourg », *Journal des savants*, septembre 1888, p. 526-538 ; Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, *op. cit.*, t. III, 1891, p. 487 et *passim*.
[678] Paul Mazon, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 170-181.
[679] La discussion de Maurice Croiset est publiée dans *Journal des savants* (« La composition des comédies d'Aristophane », janvier 1905, p. 5-21). Octave Navarre revient pour sa part plusieurs fois sur la question, d'abord dans un long article de 1911 (« Les origines et la structure technique de la comédie ancienne », *Revue des études anciennes*, p. 245-296), puis dans *Le Théâtre grec* (*op. cit.*, p. 147-161) et dans son ouvrage posthume, achevé en 1938, sur *Les Cavaliers d'Aristophane* (*op. cit.*, p. 27-59).

une *parodos* ou entrée des deux demi-chœurs, une scène de bataille (que Navarre rebaptise « querelle » ou « altercation ») suivie d'une « joute dialectique » (*agôn*). La deuxième partie, après la parabase, consiste en une série de scènes épisodiques souvent groupées par symétrie, et entrecoupées de chants choraux (*stasima* ou *chorika*) fréquemment satiriques ; elle s'achève par l'*exodos*, ou chant de sortie du chœur, qui est presque toujours un *cômos*.

Déterminée par le croisement d'éléments de type performantiel comme l'alternance des modes d'énonciation ou les évolutions du chœur, d'éléments relevant de la structure narrative, et d'éléments issus de la tradition antique – comme le prologue ou l'*exodos* –, la restitution de la structure comique par Mazon, qui présente, dans son analyse de chaque pièce, une reconstitution de la mise en scène probable, se préoccupe naturellement de sa dimension spectaculaire. Comme le fait également Navarre, Mazon recourt souvent aux modèles du théâtre populaire pour en rendre compte. Cette attention n'est du reste pas limitée au domaine français. La critique anglaise, au premier chef avec Francis Macdonald Cornford, va beaucoup plus loin encore. Appliquant les catégories de l'anthropologie de Frazer et de Jane Harrison que Gilbert Murray venait de transposer à l'étude de la tragédie grecque[680], Cornford fait dériver la comédie attique d'un rituel de fertilité célébrant le renouvellement naturel. Observable dans de nombreuses civilisations européennes, et s'identifiant en Grèce aux cérémonies dionysiaques et phalliques, ce rituel repose sur plusieurs figures structurales, que Cornford retrouve dans l'organisation de la comédie aristophanienne et au premier chef dans l'*agôn*, centré sur une dialectique entre mort et résurrection. La structure canonique de la comédie conserve selon lui le développement stéréotypé de ce rituel dramatique populaire, dont l'anthropologie retrouve les schémas dans de nombreuses autres cultures[681]. Cornford met ainsi en lumière, dans les pièces conservées, la présence récurrente de séquences rituelles de type frazérien comme la Fête et le Sacrifice, très présents dans les séquences post-parabasiques, ou l'Avènement et le Mariage sacré qui renouvellent la lecture de l'*exodos* et de son *cômos*. À cette redéfinition de la structure par le rituel populaire, *The Origin of Attic Comedy*, renchérissant sur les travaux de l'helléniste allemand Wilhelm Süss[682], ajoute une réinterprétation du personnel dramatique aristophanien. Partant d'une part de la définition aristotélicienne de l'Imposteur (*alazon*) et de son vainqueur ironique l'*eiron*, et d'autre part des masques de la comédie nouvelle décrits par Pollux, Cornford propose une définition des personnages comme rôle et non plus comme caractère. Les personnages individués se greffent ainsi sur un masque typique et codé, le Parasite (Cléon), le Cuisinier

[680] Gilbert Murray, « Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy », *in* Jane Harrison, *Themis. A study of the social origins of Greek religion*, Cambridge, the University Press, 1912.
[681] Francis Macdonald Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London, E. Arnold, 1914, cité d'après l'édition, New York, Anchor Books, 1961, Introduction, p. 5.
[682] En particulier sa thèse, *De Personarum antiquae comœdiae Atticae usu et origine*, Bonn, Buchdruckerei S. Foppen, 1905.

(Agoracrite), le Pédant (Socrate), dont on peut retrouver la postérité dans la comédie latine et la *Commedia dell'arte*. Poussant à son terme sa logique de codification, Cornford en vient naturellement à exclure la présence, pour les personnages dotés d'un nom historique, de toute individuation des traits, abandonnant ainsi la théorie du masque portrait-charge[683].

Les théories cornfordiennes fournissent ainsi la meilleure assise possible pour une interprétation populaire et farcesque du théâtre d'Aristophane. Elles n'en trouvent pas pour autant d'écho en France, où la codification ritualiste ou typique rencontre des résistances, tant prime une interprétation rhétorique de l'action, dont l'intrigue reste subordonnée à une thèse, même burlesque, et dont la dimension satirique a toujours besoin de la caricature[684]. C'est encore l'intuition des praticiens de la « Comédie nouvelle » qui s'approche le plus de ses propositions, à l'instar de Dullin évoquant « la grande tradition classique qui va d'Aristophane aux Italiens[685] ». En revanche, un André Bonnard reprend presque intégralement les théories de Cornford sur les personnages, qui assignent à la création aristophanienne des origines dans les traditions de la « comédie populaire[686] » antérieure. Les spécialistes français d'Aristophane n'en recourent pas moins fréquemment aux formes du comique populaire pour la description des séquences de la comédie ancienne. Paul Mazon ne se contente pas d'utiliser la scène dans la salle de la revue et le choix du compère pour proposer une généalogie de la comédie à partir du *cômos*. Il recourt également au cirque et aux parades foraines à propos de l'*exodos*, et du prologue, qu'il fait commencer par une « *parade* » burlesque « avec calembours et clowneries grossières », suivie d'un « *boniment*[687] ». Octave Navarre, qui consacre, en 1938, quelques pages au « comique de farce[688] » d'Aristophane et évoque l'aspect « forain[689] » de la parabase, accorde une place importante, dans la genèse du genre, à la farce dorienne, et en particulier mégarienne : c'est par l'intercalation d'actes farcesques dans les quatre épisodes dérivés selon lui du *cômos* traditionnel – *parodos*, *agôn*, parabase et *exodos*, le prologue étant considéré comme un emprunt à la tragédie – que se constitue la comédie ancienne, née par conséquent du rapprochement de « deux genres populaires[690] ».

La prégnance du modèle farcesque s'impose en tout cas assez pour que Mazon, en 1948, revienne sur la structure et les origines de la comédie ancienne en y précisant « ce

683 Francis Macdonald Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, *op. cit.*, p. 145-146.
684 Octave Navarre, on l'a dit, consacre un chapitre de ses *Cavaliers* (*op. cit.*) à « la thèse dans les comédies d'Aristophane ». Il en consacre également un aux « caractères » – très orienté sur leur faible unité psychologique (p. 331-347).
685 Charles Dullin, « Pourquoi je fais du music-hall », *L'Intransigeant*, 10 juin 1923.
686 André Bonnard, *Civilisation grecque*, *op. cit.*, t. II, p. 219.
687 Paul Mazon, *op. cit.*, p. 171 (italiques de l'auteur).
688 Octave Navarre, *Les Cavaliers d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 244-248.
689 *Ibid.*, p. 31.
690 *Ibid.*, p. 261.

que fut le rôle de la Farce dans la formation de la Comédie en Grèce[691] ». Reprenant les éléments successifs de la structure typique, il y repère presque partout des « souvenirs de la farce[692] ». Outre le prologue avec sa parade et son boniment, la « mascarade animée[693] » de la *parodos* ou la « procession joyeuse[694] » de l'*exodos*, c'est dans la deuxième partie, qui « s'apparente au genre moderne de la 'revue' », avec son défilé d'imposteurs ou de grotesques rabroués par le protagoniste, sur le ton « d'un 'Guignol' de foire[695] », qu'ils sont les plus évidents. Mais l'importante présence de la farce dans la comédie ne signifie pas pour autant une origine farcesque, et Mazon ne sacrifie pas l'irréductibilité du genre, sorti du « *cômos* dionysiaque[696] » et non du comique forain.

Ses analyses auront eu cependant une influence déterminante, en tant que caution scientifique, sur la réception populaire du comique aristophanien, et sur les mises en scène de Charles Dullin.

---

[691] Paul Mazon, « La farce dans Aristophane et les origines de la comédie en Grèce », *Revue d'histoire du théâtre*, 3e année, 1951, n° 1, p. 8. Le texte est rédigé par Mazon en réponse aux demandes d'approfondissement d'auditeurs d'une émission radiophonique consacrée à la farce et aux farceurs.
[692] *Ibid.*
[693] *Ibid.*, p. 12
[694] *Ibid.*, p. 10.
[695] *Ibid.* Mazon reprend la théorie de Navarre de l'influence de la farce dorienne sur cette deuxième partie.
[696] *Ibid.*, p. 17.

CONCLUSION

À première vue indépendantes de l'inflexion de la réception politique d'Aristophane au XXe siècle, les nouvelles théories concernant la comédie ancienne, qu'il s'agisse de sa structure, de ses thèmes privilégiés ou de la nature et de la fonction du rire qu'elle met en œuvre, en constituent en réalité le soubassement structurel. Un nouveau paradigme se met en place, qui, en rapprochant l'œuvre d'Aristophane du modèle de la farce et en supplantant l'ancien modèle pamphlétaire, permet d'accréditer les origines populaires du genre et le rend ainsi totalement compatible avec des lectures de gauche. Pour un Lugné-Poe, marqué par les schémas critiques de la fin du XIXe siècle, Aristophane pose, « plus qu'aucun autre auteur comique », la question de savoir si le théâtre est « vraiment 'populaire' dans son essence, au sens où l'on entend ce qualificatif aujourd'hui[1] ». Léon Moussinac, qui, dès 1931, postule que « le vrai théâtre est de nature populaire[2] », peut, à l'inverse, retrouver cette qualité non seulement dans les aspects institutionnels du théâtre athénien, mais aussi dans les origines de la comédie ancienne et dans l'œuvre même d'Aristophane, « trouvant dans le peuple la plus immense résonance[3] ».

L'horizon d'attente générique a donc partie liée avec les interprétations politiques. L'orientation réactionnaire des vaudevilles aristophanesques de la Seconde République et de la plupart des pièces aristophanesques d'avant 1914 participe d'évidence à leur qualification générique ; mais elle tient aussi au fait que la forme même de la satire personnelle ou du pamphlet caricatural théâtralisé s'identifie à une posture d'opposition généralement conservatrice, l'utilisation progressiste de ces formes semblant devoir s'assortir d'une inflexion dramatique[4]. La revue, en phase avec l'idéologique de la bourgeoisie moyenne[5], comporte elle aussi des tendances conservatrices, dont témoigne encore un Nizan, à la fin de l'entre-deux guerres[6]. Intégrée au large éventail des formes

---

[1] Aurélien Lugné-Poe, « *Plutus* d'après Aristophane, trois actes de Mlle Simone Jollivet, musique de scène de Darius Milhaud, Théâtre de L'Atelier », *L'Indépendance belge*, 6 février 1938.
[2] Léon Moussinac, *Tendances nouvelles du théâtre*, *op. cit.*, p. 14.
[3] Léon Moussinac, *Histoire du théâtre des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 42.
[4] C'est le cas dans le « drame satirique » de *Barbapoux*.
[5] Robert Dreyfus, *Petite histoire de la revue de fin d'année*, *op. cit.*, p. 122.
[6] Nizan observe que « la tradition du cabaret, en France, est une tradition réactionnaire » (*Les Comiques grecs : Aristophane*, manuscrit cité, p. 23).

comiques populaires, elle fera cependant l'objet, dans les mises en scène d'Aristophane du XXe siècle, d'un réinvestissement de gauche[7].

S'il est concomitant à l'émergence d'interprétations progressistes, pacifistes ou communisantes de l'œuvre, ce déplacement générique n'en est évidemment pas la cause. La lecture politique d'Aristophane, pendant cent-soixante ans, s'avère remarquablement fluctuante, même si l'interprétation conservatrice paraît quantitativement dominante. De la Révolution à la fin de la Quatrième République, cette réception politique dépend très largement de la lecture assimilatrice pratiquée à des degrés divers dans la critique journalistique ou littéraire, mais aussi dans la critique savante. Accompagnée parfois d'opérations d'appropriation, voire de récupération, cette lecture analogique semble assez souvent succomber à la tentation de « ressusciter » Aristophane, comme si ses comédies représentaient le modèle mythique d'une prise de parole politique du théâtre ou de la littérature. L'auteur des *Cavaliers* et de *La Paix* se retrouve ainsi pris dans des processus de légitimation à double détente, fondés non seulement sur l'autorité canonique d'un grand classique, mais aussi sur son inscription dans son contexte historique. Les grands courants d'interprétations idéologiques de l'auteur grec sont indissociables du mythe de la démocratie athénienne. Référence inaugurale d'une démocratie équilibrée pour la critique bourgeoise puis centriste, idéal d'une démocratie libre fondée sur le contrôle direct du peuple sur le pouvoir, pour l'interprétation libertaire[8], celle-ci devient au contraire, pour l'ultra-droite du XXe siècle, qui suit en cela les lectures réactionnaires du siècle précédent, la preuve que « le gouvernement du nombre est d'essence pernicieuse[9] ». À l'inverse, l'interprétation marxiste semble trouver dans ce régime esclavagiste et impérialiste un exemple particulièrement parlant des limites d'une démocratie de classes ne pratiquant pas le partage du travail comme elle peut pratiquer la redistribution des richesses. Témoin et source de cette histoire, Aristophane en est aussi un des observateurs critiques, et son positionnement idéologique intervient à ce titre dans le dispositif général d'interprétation historiographique.

Ces concrétisations, malgré leur détermination, permettent de conserver une actualité à l'œuvre qui garde ainsi, en dépit des obscurités de détail, une intelligibilité

[7] C'est aussi le cas dans quelques tentatives d'*agit-prop* des années 1930, comme celles du Groupe Octobre.

[8] Telle est l'interprétation de l'helléniste anarchiste Louis Ménard, développée en particulier, en 1896, dans *Les Questions sociales dans l'antiquité* (Paris, Librairie de l'Art Indépendant).

[9] Charles Maurras, « Préface » à Pierre Lasserre, *La Science officielle. M. Alfred Croiset, historien de la démocratie athénienne*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1909, p. IX. Cet ouvrage, assez confidentiel (la Bibliothèque Nationale n'en possède pas d'exemplaire) se veut une réfutation globale des thèses publiées la même année par Alfred Croiset dans *Les Démocraties antiques*. Il s'intègre dans la vaste entreprise révisionniste de l'Action française contre l'historiographie républicaine. L'objectif principal consiste à comparer les réalisations grandioses de l'Athènes péricléenne, dirigée de fait par des aristocrates, à celles des Capétiens en France, pour attribuer la décadence de la cité à l'avènement d'un véritable pouvoir démocratique. On voit bien comment l'Aristophane des *Chevaliers* et des *Nuées* peut s'insérer dans ce schéma.

idéologique. Sa lecture s'en trouve évidemment facilitée, de même que son passage à la scène, qui impose la résolution du problème de la référence. Les dérivations génériques, de leur côté, perpétuent l'existence de formes et de procédés scéniques dits aristophanesques et interviennent en tant que médiations formelles dans l'adaptation des pièces d'Aristophane. Peu présente jusqu'à la fin du XIXe siècle, la mise en scène s'impose au XXe comme un des modes de concrétisation privilégiés de l'auteur grec, et détermine une nouvelle phase de sa réception.

TROISIÈME PARTIE

L’ÈRE DES RÉALISATIONS

INTRODUCTION

De toutes les formes de réception de l'œuvre aristophanienne en France, le passage à la scène est sans conteste la plus récente. Le caractère tardif de l'introduction du théâtre antique dans le répertoire dramatique, qui n'intervient pas avant les années 1840, ne suffit pas à expliquer son absence de la scène française. Alors que l'*Antigone* de Meurice et Vacquerie, donnée à l'Odéon en 1844 et relayée en 1858 par l'*Œdipe Roi* de Jules Lacroix, instaurent une présence, ténue d'abord, mais persistante de la tragédie grecque[1], la tentative symétrique, l'adaptation des *Nuées* par Hippolyte Lucas dans la foulée de l'*Antigone*, fait figure d'exception, et il faut attendre 1892 pour voir Aristophane intégrer durablement le répertoire, sous la forme boulevardière de la *Lysistrata* de Maurice Donnay. La sous-représentation de la comédie aristophanienne par rapport à la tragédie n'est du reste pas limitée à cette période : sporadique, intervenant par vagues liées à une esthétique, une mode ou une situation politique – à l'exemple des trois *Paix* de 1962 –, la mise en scène d'Aristophane ne s'impose qu'à de rares moments comme un phénomène artistique global, à la différence de celle des tragiques qui connaît, périodiquement, une actualité intense[2]. Si son intégration canonique suit, avec un peu de retard, celles d'Eschyle, Sophocle et Euripide, sa fortune scénique reste de loin inférieure.

Parmi les difficultés diverses de traduction et de transfert culturel que présente le passage à la scène de tout répertoire étranger, celles que présentent les œuvres du théâtre grec antique comportent une spécificité due à la valorisation de leur origine historique, qui empêche généralement de séparer les textes de leurs conditions d'énonciation premières, telles que les caractérise, à chaque époque, leur réception. La représentation de l'antique, ainsi que l'a posé Roland Barthes dans un texte célèbre, se trouve donc *de facto* prisonnière d'un dilemme indécidable entre reconstitution et transposition[3]. Or cette alternative impossible est poussée jusqu'à ses dernières limites dans le cas de la mise en scène d'Aristophane, qui pose en outre des difficultés supplémentaires. La première série d'obstacles consiste dans l'hétérogénéité de la

---

[1] Cf. Sylvie Humbert-Mougin, thèse citée, t. I, p. 125 sq.

[2] En témoignent les nombreuses publications suscitées par la mise en scène de la tragédie grecque. Cf. pour la période récente et pour le domaine francophone, *Un théâtre de la cité. Autour de la tragédie grecque*, *Théâtre/Public*, n°88-89, 1989, Georges Banu (dir.), *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine*, *Études théâtrales*, n° 21, avril 2001, et l'ouvrage de Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004. Pour une vue d'ensemble sur les mises en scène d'Aristophane en France, cf. le tableau des représentations d'Aristophane en France donné en annexe.

[3] Roland Barthes, « Comment représenter l'antique », *Les Lettres nouvelles*, mars 1955, rééd. *in Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, « Points », 2002, p. 146-155.

forme, dont la description même, on l'a vu, reste longtemps problématique, et qui, par son caractère épisodique, ses ruptures d'illusion, la définition même de ses personnages, contrevient à la norme dramaturgique en vigueur tout au long du XIXe siècle. La deuxième série de difficultés tient à la distance culturelle. Outre les problèmes liés aux codes éthiques et à la question de l'obscénité – problèmes déjà réglés, à leur manière, par les traductions –, la question de la compétence culturelle et historique revêt une dimension particulièrement aiguë du fait du caractère largement allusif des textes et de la présence massive de personnalités et de *realia* appartenant à la société et à la politique athéniennes : le problème de la référence s'avère ainsi déterminant. Il l'est d'autant plus que la définition générique de la comédie aristophanienne comme pamphlet, puis comme farce engagée, suppose une efficacité satirique, une orientation idéologique et un rapport à l'actualité qui posent un problème de temporalité difficilement soluble, étant donné le caractère périmé de ses cibles et de ses référents. Il y a donc de ce point de vue, presque par définition, une contradiction entre la lettre aristophanienne et l'esprit aristophanesque. L'accession progressive des pièces d'Aristophane à la représentation relève pour une grande part de l'apparition d'une dramaturgie capable de répondre de façon suffisamment cohérente à ces difficultés. Telle est la question théorique principale qui sous-tend l'étude des adaptations représentées d'Aristophane que nous abordons dans cette dernière partie.

D'un point de vue synchronique, la première constatation frappante est la sous-représentation des deux options-limites qui permettraient de trancher dans un sens ou dans un autre les problèmes d'hétérogénéité historique : la transposition diégétique et la traduction intégrale. Si la première intervient parfois dans le vaudeville, sous forme d'emprunts plus ou moins lointains à l'intrigue des pièces féminines comme *L'Assemblée des femmes*, ses seuls titres de noblesse remontent en réalité à la seule création aristophanienne durable du répertoire français : *Les Plaideurs* de Racine. Empruntant la situation de départ, quelques scènes et un certain nombre d'expressions des *Guêpes*, mais sans rien conserver de leur dimension politique, Racine les insère, de manière expérimentale[4], dans une intrigue de farce à l'italienne autonome et totalement coupée du référent athénien : naturalisation réussie dont témoigne suffisamment la fortune du texte, pièce de Racine la plus jouée à la Comédie-Française jusqu'en 1900[5]. Les rares autres essais en ce sens – parmi lesquels figurent *Les Nuées* de Pujo – restent très limités, ou, comme le *Plutus* d'Aragon, avortés. Mais l'option symétrique de la traduction intégrale n'a pas suscité davantage de tentatives, à de très rares exceptions

[4] Cf. Jean-Louis Backès, *Racine*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », rééd. 1999, p. 75-79.

[5] Cf. Jean Rohou, « Notice des *Plaideurs* », *in* Racine, *Théâtre complet*, Édition de Jean Rohou avec la collaboration de Paul Fièvre pour l'établissement du texte, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », « Classiques modernes », 1998, p. 911. La Notice de Jean Rohou présente une synthèse des emprunts intertextuels de Racine aux *Guêpes*. Le parallèle entre *Les Plaideurs* et l'œuvre d'Aristophane a fait l'objet, au XIXe siècle, d'un certain nombre d'études, par exemple sous la plume d'Émile Deschanel (*Le Romantisme des classiques*, 2e série, *Racine*, t. I, Paris, C. Lévy, 1884) ou d'Hippolyte Parigot (« *Les Plaideurs* de Racine », *Revue d'art dramatique*, juillet 1889, p. 1-23).

comme les représentations des *Oiseaux* au Petit-Théâtre des Marionnettes, en 1888. Tout se passe en effet comme si l'hétérogénéité radicale de l'écriture, du comique et des référents de départ rendaient indispensable l'établissement d'une version pour la scène dont les inflexions par rapport à l'hypotexte excèdent largement celles de la traduction[6].

C'est donc principalement sous la forme d'adaptations que le texte d'Aristophane, du XIXe siècle aux années 1960, se voit porté à la scène. L'étude de l'histoire des mises en scène a donc pour préalable indispensable celle des textes adaptés, à la fois du point de vue des opérations formelles, idéologiques et culturelles effectuées sur l'hypotexte de départ – qui se trouve le plus souvent être une traduction déjà existante, et non le texte grec – et du point de vue de la construction dramaturgique auxquelles elles aboutissent. L'évolution des pratiques, de ce point de vue, est marquée par le passage progressif d'un modèle vaudevillesque puis boulevardier, qui introduit une logique d'intrigue dans l'hypotexte aristophanien, à un modèle plus proche de la farce et de la revue, qui permet de diminuer les interventions macrotextuelles. L'autre implication de cette présence d'adaptations réside dans l'imbrication très nette entre l'écriture et le projet scénique, qui apparaissent généralement liés, les adaptations étant la plupart du temps réalisées en vue d'une mise en scène précise et donc en relation directe avec l'esthétique envisagée pour le spectacle. La médiation dramaturgique supposée par tout travail de traduction pour la scène[7] est donc généralement non seulement aisément saisissable, du fait même de l'adaptation, mais encore en rapport avec la dramaturgie du spectacle et son esthétique concrète. L'ensemble des traces de ce travail théâtral – textes aussi bien que documents relatifs aux mises en scène – invite à une même investigation, visant à identifier le type de dramaturgie et d'esthétique spectaculaire sur lequel ils se fondent. L'objectif de l'étude n'est donc nullement une hypothétique et impossible reconstitution d'événements par définition éphémères, mais une interrogation de nature dramaturgique et esthétique, dans la mesure où les sources disponibles le permettent. Certains des spectacles étudiés le seront donc principalement du point de vue d'une dramaturgie du texte ; quelques-uns, comme les mises en scène de *Lysistrata* et les créations de Charles Dullin, feront l'objet d'une tentative plus globale d'analyse des différents systèmes scéniques.

Ainsi centrée sur le fonctionnement esthétique du couple adaptation-mise en scène, l'étude de la réception scénique d'Aristophane retrouve finalement la question de l'horizon d'attente, dans son aspect spécifiquement théâtral. Parmi les médiations dramatiques et spectaculaires auxquelles la scène recourt pour acclimater la dramaturgie aristophanienne, certaines des formes aristophanesques apparues au XIXe siècle jouent, on l'a dit, un rôle prépondérant. Le modèle de la revue sert, à la fin du siècle, chez

[6] Sur la distinction entre traduction et adaptation, cf. Jean-Louis Déprats, « Traduction », *in* Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
[7] Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, s. v. « Traduction théâtrale », 3, « La série des concrétisations ».

Millaud et Jollivet, puis Paul Gavault, à traiter, sur un plan stylistique, la dimension allusive de leurs adaptations ; il s'impose, avec Lugné-Poe puis Dullin, comme le moule générique de transposition de la satire caricaturale aristophanienne, tandis que Dullin cherche du côté de la farce la dimension sociale et poétique de ses mises en scène de *La Paix* et de *Plutus*. Mais, dès 1892, avec Maurice Donnay, c'est un modèle lui aussi revuistique de « pièce à femmes », raffinant, selon un éclectisme fin-de-siècle très « parisien », sur les schémas de l'opérette, qui acclimate *Lysistrata* au Boulevard pour plus de trente ans. Après la Seconde Guerre mondiale, alors que la revue disparaît, la recontextualisation satirique d'Aristophane perd de son évidence et oblige les metteurs en scène les plus exigeants, comme Vilar ou Vitez, à tenter de nouvelles expériences.

C'est donc à la mise en évidence des médiations dramaturgiques et esthétiques à l'œuvre dans l'adaptation d'Aristophane, y compris dans leur rapport avec la réception du comique grec, que s'attachera cette dernière partie. L'attention se portera dans un premier temps sur la lente intégration de l'œuvre au répertoire au XIXe siècle, depuis la tentative des *Nuées* à l'Odéon jusqu'à l'avènement d'un modèle d'adaptation boulevardier, que préparent quelques expériences de transposition vaudevillesque. À travers l'étude des différentes versions de la *Lysistrata* de Donnay et des imitations qu'elles suscitent, on mettra en lumière les caractéristiques du boulevard à l'antique, du systématique infléchissement formel et thématique qu'il fait subir à ses hypotextes au recours au traitement parodique de la référence. Première forme véritablement intégrée d'adaptation aristophanienne en France, le modèle parodique cède la place, après la Première Guerre mondiale, à une approche tentant de concilier, dans des adaptations beaucoup plus serrées, théâtre d'art et théâtre populaire. Les créations aristophaniennes de Charles Dullin, aboutissement d'une rêverie entamée avec Banville sur la repoétisation de la comédie à travers l'auteur antique, constituent une synthèse résolument moderniste des différentes tendances de la lecture critique, idéologique et spectaculaire du poète grec, dont elles apparaissent comme de véritables recréations. Modèle d'un certain nombre de mises en scène d'après-guerre, l'utopie aristophanienne créée par Dullin rencontre cependant ses limites au moment du tournant critique de la mise en scène française.

CHAPITRE VI

DU VAUDEVILLE AU BOULEVARD : UNE ASSIMILATION PROGRESSIVE

A. QUELQUES TENTATIVES D'ACCLIMATATION

1. *Les Nuées* à l'Odéon : Aristophane à la manière de Ducis

Le 3 novembre 1844, a lieu à l'Odéon la première véritable création d'une pièce d'Aristophane en France, une « imitation » en vers des *Nuées* par Hippolyte Lucas, le feuilletoniste du *Siècle*, proche du mouvement romantique et spécialiste des adaptations du théâtre étranger[1]. Insérée dans une série de « traductions ou de pastiches de chefs-d'œuvre étrangers[2] » dont l'initiative avait été prise par le récent directeur du Second Théâtre Français, Auguste Lireux, cette mise en scène en partage *a priori* l'objectif général : il s'agit de susciter, contre la réaction néo-classique marquée par le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard[3], qui battait en brèche les avancées romantiques, des contre-modèles empruntés aux grandes dramaturgies étrangères. L'entreprise était bruyamment soutenue par la critique romantique, Gautier et Nerval en tête, qui voyaient dans ces exemples le moyen de libérer le public des grands théâtres, en lui montrant que « des œuvres admirées de tous les peuples et de tous les temps n'ont pas toutes été composées d'après les formules de l'abbé d'Aubignac », des « conventions étroites de l'ancien genre » qui l'avait empêché de tenir « assez compte des efforts de l'école nouvelle[4] ». L'œuvre-phare de cette série, créé en mai 1844, fut sans conteste l'*Antigone* de Sophocle, dans la traduction en vers de Meurice et Vacquerie, spectacle au retentissement considérable qui marque l'entrée de la tragédie grecque dans le

---

[1] Hippolyte Lucas, *Les Nuées*, comédie en deux actes et en vers, imitée d'A., par M. Hippolyte Lucas, Paris, Tresse, « La France dramatique », 1844. Après une série espagnole – *L'Hameçon de Phénice*, d'après Lope de Vega, *Le Médecin de son honneur*, d'après Calderon (1843), *Le Tisserand de Ségovie*, d'après Alarcon (1844) – Lucas donnera, toujours à l'Odéon, deux adaptations d'Euripide (*Alceste*, en 1847 et *Médée*, en 1855).

[2] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France* […], *op. cit.*, t. III, p. 200 [feuilleton de *La Presse* du 28 mai 1844].

[3] François Ponsard, *Lucrèce*, tragédie en 5 actes et en vers, Paris, Furne, 1843 [Théâtre français, 22 avril 1843].

[4] Gérard de Nerval, « Théâtre », *L'Artiste*, 10 novembre 1844, cité d'après Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 875.

répertoire français[5]. Reprenant l'expérience tentée par Tieck en 1841 à Potsdam puis à Berlin[6], les deux disciples de Hugo livraient une traduction dont Gautier célèbre la hardiesse et le courage, « abordant de front les difficultés, ne cédant rien à la routine et ne faisant aucune concession au *goût français*[7] ». À cette radicalité d'écriture s'ajoutait l'étrangeté d'un spectacle qui reprenait à la mise en scène allemande une tentative de reconstitution, à l'intérieur de l'espace à l'italienne, de l'espace scénique antique, et la mise en musique des chœurs par Mendelssohn. Or, loin de se situer dans la continuité de cette confrontation culturelle, esthétique et dramaturgique, la présentation des *Nuées* apparaît comme une tentative bien plus modérée – et bien plus contournée – d'acclimatation de la comédie grecque à la scène française, entérinant dès l'abord quelque chose comme une impossibilité de la simple traduction, et la nécessité parallèle d'une transposition, en l'occurrence dans les codes de la comédie de mœurs néo-moliéresque, dans son acception sérieuse. Le choix pour cette entreprise d'un critique de théâtre, en qui on reconnaît un « homme habitué à étudier les goûts du public[8] », se justifie sans doute précisément par cette capacité à faire coïncider le texte de départ avec l'horizon d'attente des spectateurs, dont il s'agit d'exciter, et non de choquer, la curiosité. Mais, malgré toutes les précautions de Lucas – ou peut-être à cause de leur excès –, la tentative des *Nuées* se solde à l'inverse par le constat assez partagé de l'inadaptation radicale de l'œuvre aristophanienne à la scène moderne.

Outre les problèmes dus à la distance historique et à la difficile compatibilité de la scène illusionniste du XIXe siècle avec les conditions de la représentation grecque, l'adaptation des *Nuées* se heurte, de l'aveu même des contemporains, à des difficultés propres à un auteur encore qualifié, en 1843, de « moralement et littérairement intraduisible[9] ». La dramaturgie aristophanienne, avec son intrigue minimale – même si, « tout informe qu'elle est », la comédie des *Nuées* paraît à un Janin « la mieux intriguée de toutes les pièces d'Aristophane[10] » – et ses personnalités, l'obscénité de l'écriture dressent des écueils sans nombre en face du traducteur, confronté, comme le reconnaît Théophile Gautier, à « une tâche ardue, difficile, peut-être même impossible[11] ». Les

[5] Paul Meurice et Auguste Vacquerie, *Antigone*, tragédie de Sophocle, Paris, Furne, 1844 [Second Théâtre français, 21 mai 1844]. Sur cette mise en scène et son influence, cf. Sylvie Humbert-Mougin, thèse citée, t. I, p. 131-132 et notes.
[6] Sur cette mise en scène et son retentissement européen, cf. George Steiner, *Les Antigones* [1984], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992, p. 9.
[7] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France […]*, *op. cit.*, t. III, p. 203 [feuilleton de *La Presse* du 28 mai 1844].
[8] Gérard de Nerval, « Odéon. *Les Nuées* », *L'Artiste*, 3 novembre 1844, cité d'après les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 873.
[9] L. A. Binaut, « Aristophane. La comédie politique et religieuse à Athènes », art. cit., p. 675.
[10] Jules Janin, « Théâtre de l'Odéon. *Les Nuées* d'Aristophane », *Journal des Débats*, 4 novembre 1848. Le texte de ce feuilleton est repris, avec quelques variantes mineures, dans l'*Histoire de la littérature dramatique*, *op. cit.*, t. II, p. 320-335.
[11] Théophile Gautier, *op. cit.*, t. III, p. 283.

problèmes de bienséance – et de censure[12] – apparaissent insurmontables à propos d'un texte où « la périphrase est inconnue » et qui « égale au moins, en liberté ordurière, les fantaisies les plus cyniques de Rabelais[13] ». S'y ajoute la question idéologique liée à la stature mythique de sa cible, Socrate, et à ce soupçon de « déicide[14] » à laquelle est toujours en butte, selon un cliché que Janin s'emploie à dénoncer, la comédie d'Aristophane. À toutes ces gageures Lucas répond par l'édulcoration et le compromis, selon une méthode que Théophile Gautier caractérise peu après la première des *Nuées*, dans un éloge plus qu'ambigu. Louant la capacité du critique à apprécier mieux que quiconque « ce que peut supporter d'excentricité un parterre français », et à « s'arrêter juste au point où l'audace deviendrait dangereuse », le feuilletoniste de *La Presse* définit ainsi sa manière, qualifiée de « sobre, tempérée, un peu pâle parfois » : « sans manquer de fidélité, elle esquive les difficultés, sauve les endroits hasardeux, estompe par des tons adoucis ce que les détails pourraient avoir de trop cru[15] ». « Avec les progrès qu'a faits la liberté littéraire », conclut – perfidement ? – Gautier, Hippolyte Lucas « réalise pour notre temps ce que Ducis a tenté dans le sien avec les œuvres de Shakespeare[16] ».

De fait, l'imitation de Lucas ne se contente pas d'un travail d'expurgation ou d'amputation qui consisterait à débarrasser le texte de ses obscénités, ses obscurités ou ses longueurs, et à en retrancher les passages jugés incompatibles avec les codes dramaturgiques contemporains. Elle opère une recomposition de la pièce originelle, par un grand nombre d'extensions et d'interpolations qui aboutit à une récriture de l'intrigue. Ce réagencement entraîne toute une série de distorsions sémantiques qui mettent l'œuvre en conformité avec les normes morales et l'horizon d'attente dramatique contemporains. L'habileté de l'opération, non dépourvue d'académisme, consiste à rester à l'intérieur de l'œuvre aristophanienne en limitant le plus possible les ajouts allographes, tout en satisfaisant au plaisir culturel de l'anthologie. Mais tous ces compromis ne réussissent guère, aux yeux des commentateurs, à produire une synthèse satisfaisante.

a) La réduction de l'hétérogénéité

La première des interventions de l'adaptateur consiste dans l'élimination ou l'atténuation des caractéristiques formelles et culturelles les plus spécifiques de la comédie ancienne. À l'instar de la scénographie, qui ne recourt plus, comme le faisait

[12] L'autorisation des *Nuées* ne fut accordée par la censure « qu'à titre d'étude de la comédie grecque et de la licence athénienne » (rapport de censure cité par Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIXe siècle,* Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 183).
[13] Théophile Gautier, *op. cit.*, t. III, p. 283-284.
[14] Jules Janin, « Théâtre de l'Odéon. *Les Nuées* d'Aristophane », art. cit.
[15] Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 284-285 [feuilleton du 11 novembre 1844].
[16] *Ibid.*, p. 285.

Antigone, à la citation de l'espace théâtral grec – se contentant de restituer l'espace dramatique plausible des *Nuées*, une place d'Athènes comportant les maisons de Strepsiade et de Socrate –, le texte fait disparaître les deux parabases et les intermèdes choraux, ainsi que l'adresse au public de Strepsiade triomphant[17]. Mais cette disparition n'est pas totale. Quelques-uns des vers les plus célèbres de la *parodos* sont réinsérés dans d'autres séquences. Le dialogue entre Socrate et Strepsiade sur les Nuées est transmodalisé et condensé dans une tirade de Chéréphon[18]. L'invocation de Socrate aux Nuées[19], leurs offres de service au « philosophe subtil[20] » se retrouvent dans le dénouement, nanties d'une fonction dramatique absente de l'hypotexte : les déesses viennent effectivement en aide à Socrate, menacé par Strepsiade qui s'apprête à mettre le feu à sa maison et qui, par crainte d'être mouillé – autre réplique déplacée[21] – dépose sa torche[22]. Ainsi le surnaturel et le fantastique, séparés de leur support choral principal, sont-ils stratégiquement réinvestis dans le procédé du *deus ex machina*, forme plus recevable de merveilleux, qui plus est associée au motif dramaturgique du coup de théâtre[23].

Un autre transfert, plus subtil, intervient à la fin du débat entre le Juste et l'Injuste, dans le bref duel par lequel le Raisonnement injuste triomphe du Raisonnement juste en lui faisant admettre la présence massive, dans les classes en vue comme au milieu des spectateurs, des εὐρύπρωκτοι. Lucas conserve le dialogue et le jeu sur le rapport scène-salle, non sans inverser leur importance relative :

Aristophane (trad. Artaud)	**Hippolyte Lucas**
L'INJUSTE. Or çà, dis-moi : quelle espèce de gens sont les orateurs ? LE JUSTE. Des infâmes. L'INJUSTE. Je le crois. Et les auteurs tragiques ? LE JUSTE. Des infâmes. L'INJUSTE. Bien. Et les démagogues ? LE JUSTE. Des infâmes.	LE JUSTE […] Réserve aux libertins des discours de la sorte. L'INJUSTE Des libertins ! dis-tu ? La raillerie est forte, Contemple les mortels… des libertins partout… Parmi nos spectateurs, nous en avons beaucoup. Regarde par ici : ce vieillard au front chauve, Libertin effréné, plus qu'une bête fauve ; Ce jeune homme tout fier de son duvet naissant,

[17] Aristophane, *Nuées*, v. 1201-1205.
[18] Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 4. Chéréphon s'adresse à Strepsiade en l'absence des Nuées, alors que chez Aristophane le dialogue a lieu en pleine *parodos*. Sa réplique condense les v. 346-355, 331-337 ainsi que quelques vers chantés par le chœur.
[19] Aristophane, *Nuées*, v. 269 sq.
[20] Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte II, sc. 13, p. 15 (Aristophane, *Nuées*, v. 357 sq.)
[21] Aristophane, *Nuées*, v. 267-268.
[22] Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte II, sc. 12-13, p. 15.
[23] L'intervention des Nuées, résumée à cette péripétie, semble avoir été traitée, dans la mise en scène, sur un mode féerique ; la musique accompagnant leur entrée était un arrangement du motif de la descente des fées du *Lac des fées* d'Auber (Hippolyte Lucas, *op. cit.*, p. 16).
[24] Aristophane, *Nuées*, v. 1089-1104, trad. Artaud, *op. cit.*, p. 139-140 (cf. annexe, textes grecs, n°1).

L'INJUSTE. Tu vois donc que tu ne disais que des sottises. Examine les spectateurs ; vois quelle est la majorité.

LE JUSTE. Attends, je regarde.

L'INJUSTE. Eh bien, que vois-tu ?

LE JUSTE. Par ma foi, les infâmes sont en grande majorité. En voilà un que je connais ; celui-là encore, et cet autre avec ses longs cheveux.

L'INJUSTE. Qu'as-tu à dire maintenant ?

LE JUSTE. Je suis vaincu. O infâmes ! je vous prie, recevez mon manteau : je passe dans votre camp[24].

Libertin comme un bouc.

LE JUSTE

Jupiter ! dieu puissant !

L'INJUSTE

Ce gros joufflu qui rit…

LE JUSTE

Abandonnons les hommes.

L'INJUSTE

Ainsi le monde va, dans le siècle où nous sommes.
Libertins ! libertins !…es-tu vaincu ?

LE JUSTE

Je fuis.

[…]

STREPSIADE […], *regardant le public*

En haut, en bas, quel nombre
De libertins…

SOCRATE

Réponds, d'où te vient cet air sombre ?

STREPSIADE, *comptant sur ses doigts*

Je compte en ce moment les libertins[25].

Résumant la série de questions de l'Injuste en un seul vers qui en généralise la cible (les « mortels »), Lucas développe ce qui n'est chez Aristophane qu'un bref échange avec le public, pour en faire une véritable scène dans la salle, continuée par les lazzi farcesques de Strepsiade. Cette scène s'ouvre par l'amplification de la désignation des cibles dans le public, développement de la caractérisation physique d'un des spectateurs dans le texte originel. Mais la différence notable est que ces « trois libertins », indiqués successivement dans la salle, selon une didascalie portée en note, et « dont la susceptibilité ou la confusion provoque le rire des spectateurs[26] », sont en réalité des personnages, présents dans la table des *dramatis personae*, et pris en charge par des acteurs[27]. Leur description physique n'est d'ailleurs que la déclinaison du cliché

[25] Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte I, sc. 8 et 9, p. 8.
[26] *Ibid.*, note p. 8.
[27] Leur statut fictif est d'ailleurs parfaitement repéré par Jules Janin (art. cit.), qui parle de « comédiens inattendus » jetés et disséminés « dans une salle de spectacle ».

littéraire du satyre ou du faune. Ainsi l'effet de métalepse ne menace-t-il pas radicalement la clôture de l'univers de la représentation, et l'acte de désignation satirique ne repose-t-il plus sur la transgression des frontières de la fiction. Là où le texte aristophanien désigne des cibles identifiables à l'intérieur du corps social, l'adaptation de Lucas, tout en gardant la forme de la transgression, ne vise que des vices abstraits et conventionnels. Une légère transformation pragmatique intervient en outre à la fin de la scène, où la victoire de l'Injuste – auquel du reste ne revient, suite au changement d'attribution de la réplique, qu'un rôle de spectateur dans la désignation des libertins – n'est plus assortie du scandaleux revirement du Juste passant armes et biens du côté de la débauche[28].

Le passage à l'abstraction constitue d'ailleurs un trait dominant du traitement des thèmes moraux du texte, qui pratique un niveau d'expurgation proche de celle que proposera, quelques années plus tard, Eugène Fallex. La traduction de « libertins » est à ce sujet caractéristique. Plus explicitement sexuel que l'euphémisme choisi par Artaud, le terme présente l'avantage de balayer toute référence à l'homosexualité. Il conclut logiquement toute la scène, où les allusions sexuelles de l'hypotexte[29] sont totalement censurées, tandis que l'apologie du plaisir à laquelle se livre l'Injuste[30] se voit réduite à la double évocation des « jeunes gens [qui] vont, devançant la nature,/ Solliciter Phrynè[31] » et du « fol époux, épris d'amours profanes » qui « se ruine et s'épuise au bras des courtisanes[32] ». C'est donc à la figure convenue – et euphémisée par une antonomase ou un pluriel – de la courtisane qu'est confiée la restitution de la thématique sexuelle, par ailleurs totalement expurgée en dehors du contexte moralisateur de la scène du Juste et de l'Injuste[33]. Quant à la scatologie, elle fait l'objet d'une expulsion complète. Exit le bourdonnement des cousins par le derrière ou le tonnerre intestinal de Strepsiade[34].

[28] Eugène Fallex met précisément en garde son lecteur, quelques années plus tard, contre l'« inacceptable ironie et dérision » de ce revirement « d'un effet et d'une audace inouïs, mais contre lequel protestent la vérité, l'histoire, la morale, le goût, et que les Athéniens eux-mêmes ont sifflé sans appel » (*Scènes d'Aristophane* [.. .], *op. cit.*, 1859, p. 78). La réaction supposée des spectateurs est une pure extrapolation.
[29] Cf. *supra*, chapitre 2. Artaud, pour sa part, fait jouer la censure pour les descriptions physiologiques, et l'euphémisme pour l'évocation des pratiques physiques, le latin se chargeant de l'explicitation. Le fait social de la pédérastie n'est cependant pas censuré ; les v. 979-980 sont bien traduits (« Ils n'allaient pas s'offrir eux-mêmes à un amant avec des sons de voix efféminés, et des regards lascifs », p. 136).
[30] Aristophane, *Nuées*, v. 1071-1080.
[31] Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte I, sc. 8, p. 7.
[32] *Ibid.*, p. 8.
[33] À l'exception de la figure de Clisthène, à l'aspect duquel on voit les Nuées « en femmes se changer » (*ibid.*, acte I, sc. 4, p. 4).
[34] Aristophane, *Nuées*, v. 156-164 et 386-391. Lucas se montre ici plus sévère que Fallex (cf. *supra*, chapitre 2).

b) Montage et manipulations pragmatiques

Ainsi les traits les plus exogènes de la dramaturgie aristophanienne, qu'ils soient formels ou thématiques, se voient-ils fortement atténués, sans être pour autant annulés. Cet « effet de sourdine » se retrouve dans une correction pragmatique significative, toujours liée aux bienséances, lors de la dernière scène entre Strepsiade et son fils Phidippide : ce dernier menace de battre son père, alors qu'il le bat effectivement – acte criminel à Athènes – dans la pièce d'Aristophane, où il menace de s'en prendre également à sa mère[35]. La modalisation de l'action permet ainsi d'en minimiser la charge. C'est précisément dans ce genre de manipulations apportées à l'intrigue, et dans les corrections idéologiques qu'elles imposent au texte, que réside la caractéristique majeure de l'adaptation.

L'opération principale est constituée par la contamination de la fable des *Nuées* par celle de *Plutus*. La première est conservée dans ses grandes lignes : Strepsiade envoie son fils chez Socrate pour qu'il apprenne le raisonnement injuste et cesse de payer ses dettes ; l'élève fait si bien qu'il éconduit les créanciers puis menace de battre son père. La seconde, qui fait office d'intrigue secondaire, est greffée de toutes pièces sur la première *via* le développement hypertrophique du personnage, purement textuel dans l'hypotexte aristophanien, de la femme de Strepsiade. Dotée du pouvoir de guérison, la philanthropique Lysistra [*sic*] récupère le rôle attribué, dans le *Plutus*, à Chrémyle : elle donne l'hospitalité au dieu aveugle et mendiant, le défend contre la Pauvreté, et, pour finir, lui fait recouvrer la vue ; l'or pleut désormais chez les justes, et chez Lysistra – et donc Strepsiade – en particulier.

Cette greffe remplit plusieurs fonctions. Elle permet d'abord un dénouement en deux temps qui annule et corrige celui des *Nuées*. Au coup de théâtre des Nuées évitant l'incendie de la maison de Socrate, succède le miracle de la guérison de Plutus, qui permet de rétablir un ordre des choses plus moral : Strepsiade paye ses créanciers avec l'or laissé à Lysistra, mais Plutus le quitte aussitôt qu'il l'aperçoit, tandis que quelques figures malhonnêtes sont déconfites[36]. Plutus proclame alors le triomphe de la richesse honnête dans l'avenir. L'addition de l'intrigue secondaire permet donc, à l'échelle de la pièce, une correction thématique, opposant un discours positif sur l'argent et l'honnêteté à l'ironique apologie de la manipulation sophistique des rapports financiers et sociaux proposée par *Les Nuées*. À un premier acte centré sur l'instruction de Strepsiade et Phidippide, et achevé par le triomphe de l'Injuste, répond, au début du deuxième, le grand débat entre Plutus – à qui reviennent certaines répliques de Chrémyle – et la

[35] Aristophane, *Nuées*, v. 1325, 1444-1446.
[36] Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte II, sc. 14 et 15, p. 15-16. La déconfiture des créanciers et du Sycophante et de la Vieille femme parasite condense en dix vers trois scènes épisodiques des *Nuées* (v. 1214-1255) et de *Ploutos* (v. 850-1096).

Pauvreté[37]. Cette dernière vilipende, dans son rejet des tares de la richesse, les cibles mêmes – courtisanes et femmes entretenues – mises en avant dans la scène du Juste et de l'Injuste, interpolation censée affermir le lien thématique entre les deux textes[38]. L'équilibre de l'*agôn* aristophanien est largement rompu en faveur de la Pauvreté, dont les thèses sur la nécessité de l'épargne féconde sont résumées une dernière fois lors de l'ultime scène[39]. Le montage des deux textes s'accompagne ainsi d'une désambiguïsation du sens des *Nuées* mais aussi du *Plutus*, qui convergent dans l'adaptation vers l'explicitation d'une leçon moralisatrice.

À cette correction thématique s'ajoute une revalorisation de la figure socratique, qui retrouve progressivement une stature proche de sa légende. Chassée de chez Lysistra, la Pauvreté, unanimement repoussée, trouve refuge chez Socrate, qui lui offre l'asile[40]. Les deux figures se réunissent dans une sorte de *coda* finale, totalement apocryphe. Alors que passe Plutus transfiguré et entouré par la foule[41], Socrate et la Pauvreté, sur le seuil de la maison, énoncent la *morale* du tableau :

SOCRATE

Qu'il passe !… en attendant, qu'il reperde la vue !
Je puis rouler sans peine un tonneau dans la rue,
Comme a fait Diogène ; on m'a vu bien des fois
Mépriser l'or d'Athène, aussi bien que ses lois.
Mon âme, se vouant à la philosophie,
A plus d'ambition : elle se déifie !…

LA PAUVRETÉ, *à Socrate*

Regarde-les, Socrate, avec quel lâche amour
Chacun d'eux s'évertue à lui faire sa cour.
Comme ils guettent son or ! empressement indigne !
L'or n'est pas la richesse, il n'en est que le signe ;
L'or n'est qu'un vil métal qui peut changer d'emploi.
Ce monde m'appartient : le travail est sa loi…

Le spectacle, en phase avec une lecture rhétorique d'Aristophane, se termine donc par l'énoncé d'une loi, précédé par la construction d'une image académique, celle du philosophe va-nu-pieds. Ce renversement de l'image socratique est préparé par un monologue du philosophe, qui justifie son impiété et son absence de respect pour les lois d'Athènes par la nécessité historique d'un changement d'univers : « Il est temps, je le dis en dépit des clameurs,/ De refaire et nos dieux, et nos lois, et nos mœurs[42] ». Il

[37] *Ibid.*, acte II, sc. 2.
[38] *Ibid.*, p. 10-11 (il s'agit en fait de la transposition d'un autre passage de *Ploutos*, v. 149-152 et 179).
[39] *Ibid.*, acte II, sc. 16, p. 16.
[40] *Ibid.*, acte II, sc. 2 et 3.
[41] *Ibid.*, acte II, sc. 15, p. 16. Cet effet de mise en scène est la transmodalisation du v. 750 de *Ploutos*, dans le récit que fait Carion de la guérison du dieu.
[42] *Ibid.*, acte II, sc. 13, p. 13.

s'achève par l'annonce d'une apothéose anachronique – Diogène avait 14 ans à la mort de Socrate ! – qui fait de la dernière scène un quasi-épilogue.

Ces ajouts allographes, déterminants mais assez succincts, sont complétés par des additions empruntées à d'autres pièces d'Aristophane, dont l'objectif, en donnant une épaisseur au personnage de Lysistra, est de resserrer les liens, par une convergence thématique et actantielle, entre les deux hypotextes principaux. Le personnage féminin est construit par contamination – ou plutôt par empilement : l'esquisse de personnage de citadine coquette et dépensière évoqué par Strepsiade[43] fusionne avec les figures de Praxagora et de Lysistrata, récupérant en outre les attributs de guérisseur d'Esculape et le rôle de Chrémyle, dans le *Plutus*. Militante et philanthrope, Lysistra fait ainsi contrepoids à Strepsiade et sert de point de convergence pour les problématiques de justice sociale évoquées dans la pièce. Son portrait, commencé par Strepsiade à l'acte I – il est question de ses activités politiques, de son talent médical et de ses penchants ruineux pour le luxe[44] –, se dessine dans la première scène de l'acte II, dans un dialogue avec Plutus, mendiant aveugle et anonyme à qui elle offre l'hospitalité. Véritable centon aristophanien, la scène compile trois hypotextes, le premier emprunté au *Plutus*, les autres aux pièces féminines. Lysistra y est d'abord présentée par le dieu dans un résumé de *L'Assemblée des femmes*, expurgée de sa composante sexuelle et augmentée du pacifisme lysistratien :

PLUTUS

Je sais que Lysistra, bonne, songeant à tous,
S'éveille avec l'aurore et quitte un vieil époux.
Des femmes elle va présider l'Assemblée,
Désirant ramener dans Athènes troublée
La paix qu'on a fait fuir, et chez les citoyens
Avec égalité distribuer les biens.

Le portrait s'achève par une réduction, en prolepse hypothétique, de l'intrigue de *Lysistrata* :

LYSISTRA

Nous avons bien le droit, nous, enfantant les hommes,
De vouloir conserver nos fils auprès de nous.
La guerre nous les prend.

PLUTUS

Comment agirez-vous
Si vos maris fâchés vous font quelque querelle ?

LYSISTRA

Nous nous retirerons.

[43] Aristophane, *Nuées*, v. 46-70.
[44] Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 1 ; sc. 2, p. 1.

PLUTUS

Où ?

LYSISTRA

Dans la citadelle,
Et là, par notre absence irritant leurs amours,
Nous en aurons raison au bout de quelques jours[45].

Au prix d'un manque certain de cohérence, les fables de plusieurs pièces sont donc convoquées non seulement pour procurer une stature à l'unique personnage féminin développé, mais aussi pour conférer une épaisseur à la diégèse, élargie à la constellation du corpus aristophanien[46]. Cette conception anthologique du montage implique une lecture réaliste de l'œuvre, gommant la dimension utopique ou fantastique des différentes fables, qui apparaissent davantage comme des tableaux de mœurs ou des allégories sociales à visée moralisatrice. Ainsi le montage des deux textes principaux, avec les additions supplémentaires, aboutit, sur le plan dramaturgique, à un changement de perspective, qui rapproche la pièce du modèle générique de la comédie de mœurs sérieuse[47].

c) Une transposition générique incomplète

La prégnance de ce modèle, perceptible sur le plan stylistique, s'observe d'abord dans la construction de la fable et dans l'économie de l'intrigue. Le texte est structuré autour des « clous » que sont les scènes du Juste et de l'Injuste et de la Pauvreté. Le premier constitue l'*acmè* du premier acte, le deuxième lui fait écho au début du second, qui se complique avec la crise ouverte entre Strepsiade et Phidippide[48]. Celle-ci, conformément au parti-pris général de dramatisation, se développe sur un plan temporel plus large que dans l'hypotexte : le récit, attribué à Strepsiade, du début de la dispute – au sujet d'Euripide et de sa morale – est transmodalisé et mis en dialogue[49]. Quant aux renversements imprévus du dénouement, ils sont compatibles avec le modèle de la comédie moliéresque, assorti d'une touche de merveilleux païen et d'une concession à l'esthétique du tableau. Les cinq dernières scènes font ainsi s'enchaîner deux coups de

[45] *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 9.
[46] La critique d'Euripide par Strepsiade (*ibid.*, acte II, sc. 11, p. 13) fait allusion, autre référence, à la scène de la pesée dans les *Grenouilles*.
[47] Ce modèle de la grande comédie de mœurs en vers à thématique sociale, préfiguration de la « comédie-drame » de Dumas fils ou d'Augier, est analysé par Eugène Lintilhac (*Histoire générale du théâtre en France, depuis les origines jusqu'à nos jours*, t. V, *La Comédie de la Révolution au Second Empire*, *op. cit.*, p. 472-498).
[48] Aristophane, *Nuées*, v. 1321-1475.
[49] Aristophane, *Nuées*, 1356-1376 ; Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte II, sc. 11, p . 13-14.

théâtre, deux *dei ex machina*, une épiphanie[50] et une apothéose, achevant le spectacle par une allégorie académique à l'antique.

La mise en place d'une telle structure s'assortit d'un traitement différencié des différents hypotextes, au profit des passages réputés sérieux. Généralement très condensée par rapport aux textes conservés – si l'on s'en rapporte au nombre de vers, elle restitue un tiers du texte original[51] –, l'adaptation retient quarante-cinq pour cent de la séquence du Juste et de l'Injuste, et cinquante-cinq pour cent de la scène de la Pauvreté : la primauté accordée aux débats rhétoriques, à thématique sociale et morale, est statistiquement confirmée. Elle s'accompagne d'une réduction des répliques brèves en faveur de tirades. À ce recadrage correspond une homogénéisation stylistique qui tend à rehausser le ton du texte au niveau de la haute comédie. Bien au-delà de l'expurgation des éléments sexuels ou scatologiques, cette transstylisation se réalise dans la suppression presque générale des motifs « bas » : ainsi disparaissent les mésaventures de Strepsiade avec les punaises de l'école de Socrate[52] ou la bastonnade finale. Elle s'observe aussi, au niveau microtextuel, dans la répugnance devant toute saturation de termes concrets, liés au réalisme satirique aristophanien. Tel est particulièrement le cas dans les scènes de débat, où l'euphémisme et l'abstraction semblent requis. Exemple caractéristique, l'évocation des conditions de vie des miséreux que reproche Chrémyle à la Pauvreté perd considérablement en précision :

Aristophane (trad. Artaud)

> CHRÉMYLE. Quels autres biens peux-tu donner, que les brûlures qu'on gagne au feu des bains, les cris de nos enfants affamés et des vieilles femmes, les puces, les cousins, les insectes innombrables dont le bourdonnement incommode nous réveille, et nous dit : « Tu meurs de faim ; mais il faut te lever » ? Pour habits, tu donnes des haillons ; pour lit, une litière de joncs pleine de punaises qui troublent le sommeil ; pour tapis, une natte pourrie ; pour oreiller, une grosse pierre ; au lieu de pain, des racines de mauve ; pour tout potage, de méchantes feuilles de rave ; pour siège, le couvercle d'une cruche brisée ; pour pétrin, une douve de tonneau ; encore est-elle fendue. N'est-ce pas là tous les biens que tu procures aux hommes[53] ?

[50] L'identité de Plutus n'est révélée aux autres personnages qu'au dénouement, variation notable par rapport à l'hypotexte.
[51] La réduction dépasse les sept huitièmes dans la séquence de la rencontre de Socrate et de l'initiation de Strepsiade, réduite à une seule scène dans l'hypertexte. Dans le cas d'une stricte traduction, comme celles de Fallex ou de Fleury, une correspondance approximative s'observe l'hexamètre iambique, mètre du dialogue récité, et l'alexandrin. Les autres mètres, ceux des chœurs et des *agônes*, plus brefs ou plus longs, s'équilibrent à peu près.
[52] Aristophane, *Nuées*, v. 694-722.
[53] Aristophane, *Plutus*, v. 535-547, traduction Artaud, *op. cit.*, p. 529 (cf. annexe, textes grecs, n°2).

Hippolyte Lucas

PLUTUS

Peux-tu bien te vanter, ô déesse incommode !
Tu donnes des habits dès long-temps hors de mode,
Mille insectes malsains, fléaux de l'homme, sont
Tes hôtes assidus ; pour s'appuyer le front,
Tes protégés (hélas ! leur front est bientôt chauve)
N'ont qu'une pierre, et puis des racines de mauve,
Voilà leur nourriture ; ils vont au feu des bains
Quand il fait froid, brûler et leurs pieds et leurs mains.
La musique qui plaît à ta méchante oreille,
C'est le cri des enfans, quand la faim les réveille ;
Ta voix rauque, sans cesse, empêchant le sommeil,
Dit : – Il faut se lever, bien avant le soleil.
Sur tes traces partout l'on gémit et l'on pleure,
Bacchus n'entre avec toi dans aucune demeure.
La figue desséchée avorte à ton figuier ;
Ton coffre est toujours vide ainsi que ton cellier.
Ta main en y touchant souille l'eau des fontaines,
Plus même que la peste on te fuit dans Athènes.
Flatte-toi donc encore, oui, flatte-toi des biens
Que dans ton équité tu procures aux tiens[54]…

À l'énumération aristophanienne, Lucas substitue un réquisitoire centré non sur la description d'une condition, mais sur la personnification de la Pauvreté, qui se retrouve le véritable sujet de la réplique, et dont la stature efface le prosaïsme des évocations de l'hypotexte. Les notations concrètes se raréfient, remplacées par le lexique pathétique de la douleur et de la souillure, avec un recours fréquent à l'adjectivation axiologique, précisément absente du texte aristophanien. La seule figure rhétorique marquante du texte original, la prosopopée des insectes bourdonnants, est édulcorée et remplacée par une prosopopée bien plus attendue et convenue. La scène du Juste et de l'Injuste subit le même traitement, à base de généralisations, d'euphémismes, de nivellement du lexique et de chevilles explicatives.

Mais, malgré la convergence globale de tous les effets vers le modèle de la grande comédie, l'adaptation des *Nuées* pose un véritable problème de cohérence. La première cause en est l'hétérogénéité persistante de certains éléments originels au regard de l'horizon d'attente du genre de référence. La réaction de Jules Janin à la scène de désignation des libertins est à cet égard particulièrement instructive. Le critique des *Débats* s'enthousiasme pour « l'admirable plaidoyer du *Juste* et de l'*Injuste* […] bien traduit par M. Hippolyte Lucas », et qui présente selon lui « le ton même de la plus haute comédie » : « Caton le censeur, et même le Misanthrope de Molière, ne parlaient pas, de leur vivant, un langage plus élevé, plus grave, plus austère, même dans sa joie,

[54] Hippolyte Lucas, *op. cit.*, acte II, sc. 2, p. 10.

et plus digne de la comédie sérieuse[55] ». Du coup le jeu de scène final lui paraît irrecevable : « voilà pourquoi », poursuit-il, « il faut proscrire absolument la belle invention de la traduction nouvelle quand l'acteur se met à désigner, du doigt, plus d'un personnage […], placé dans la salle pour être livré à ces avanies[56] ». Or c'est précisément un présupposé normatif de continuité stylistique qui justifie ce rejet : « dans toute autre scène […], cette bouffonnerie ne serait pas déplacée peut-être […] ; mais ici la situation est grave, le débat est important ». L'interruption de « ce duel solennel de la vérité et du mensonge, de la philosophie et du sophisme » par des « distractions malséantes[57] » est donc tout à fait indésirable. Juste après la condamnation, pour cause de fidélité à Aristophane, de l'insertion de la scène de la Pauvreté, le rejet et l'attribution à l'adaptateur d'une séquence authentiquement aristophanienne ont de quoi surprendre, de la part d'un critique prompt à l'étalage d'érudition, familier du comique antique et de ses ruptures stylistiques radicales, longuement présentées dans son feuilleton, dont une bonne part est consacré aux différences fondamentales entre la comédie ancienne et le théâtre contemporain. Cette méprise et cette condamnation sont sans doute la marque d'un conflit entre une culture livresque humaniste assez bien informée sur l'auteur antique, et les déterminations socio-culturelles d'un goût finalement assez académique. Elles pointent aussi, assez pertinemment, l'hiatus introduit par le rehaussement stylistique général entre la « déclamation[58] » noble et la scène dans la salle, qui apparaît dès lors comme une excroissance farcesque arbitraire, alors qu'elle constitue, dans l'hypotexte, l'acmè[59] d'un *agôn* où les éléments grotesques présentent une grande continuité.

Dans ses contradictions, la critique de Janin ne fait que pousser à l'extrême le paradoxe dans lequel semble prise la réception critique du spectacle. Malgré son succès relatif – *Les Nuées* tiennent l'affiche un bon mois et sont même reprises pour quelques représentations en 1846[60] –, la tentative d'Hippolyte Lucas est reçue comme une expérience louable mais impossible. Au-delà de l'enthousiasme de convenance que des porte-drapeaux romantiques comme Gautier ou Nerval se devaient d'afficher pour la continuation de l'expérience d'*Antigone*, elle témoigne de l'évidence des limites assignées à l'exercice d'une adaptation d'Aristophane. L'écart entre les normes dramaturgiques et les codes culturels antiques et modernes est rendu responsable de l'impossibilité d'une traduction du texte, légitimant *a priori* les interventions de l'adaptateur ; Gautier affirme ainsi que « les retranchements nécessités par la pruderie moderne ayant fait de grands vides dans les *Nuées*, le traducteur a été obligé de les

[55] Jules Janin, art. cit.
[56] *Ibid.*
[57] *Ibid.*
[58] *Ibid.*
[59] Il s'agit précisément, pour reprendre la terminologie en vigueur depuis Zielinski, de l'*antipnigos* (finale chanté d'une traite) conclusif.
[60] Cf. Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon*, *Histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second Théâtre Français*, *op. cit.*, t. 2, p. 261.

combler[61] ». Mais dans le même temps, celui-ci est accusé de dénaturer un texte qui perd, à force de coupures et de montage, sa force intrinsèque. On regrette, comme Nerval, les interpolations, tout en saluant le succès de la scène de la Pauvreté ; à moins que l'on ne s'insurge, plus directement, comme Sainte-Beuve, contre la « grossière et informe spéculation » d'un « *arrangeur* » dépourvu de « la prétention de savoir le grec », et qui laisse Aristophane « mutilé, tronqué et gâté », voire « massacré[62] ». Lucas se voit donc finalement reprocher ses concessions à l'horizon d'attente d'un public dont il se serait « trop méfié peut-être[63] », mais dont Gautier, dédouanant l'adaptateur, souligne l'aversion pour « la traduction exacte » comme pour « l'originalité pure », et le goût pour « des imitations lointaines, arrangées, modifiées, assagies, et s'il faut le dire, affaiblies[64] ».

C'est donc finalement l'écart irréductible entre l'horizon d'attente des spectateurs des années 1840 et la comédie ancienne qui ressort de l'essai d'Hippolyte Lucas. Passant en revue l'ensemble de la production aristophanienne, Janin y cherche en vain « une seule comédie à mettre en lumière », concluant qu'« il n'en est pas une seule qui puisse satisfaire le goût, les mœurs et les habitudes d'un peuple qui a été élevé avec la comédie de Molière[65] ». Et c'est un enterrement qui conclut son feuilleton : « il est à croire que cette tentative sur la comédie grecque sera la dernière et ne sera pas recommencée au théâtre[66] ». Quelques années plus tard, en 1848, la Comédie-Française admet à la lecture la traduction en vers du *Plutus* par Eugène Fallex, et envisage, moyennant quelques adaptations, sa représentation, mais la Révolution de Février fait tourner court le projet ; le texte d'Aristophane perd ainsi, comme le déplore quinze ans plus tard son traducteur, « une des rares occasions qu'il pourra jamais trouver d'être joué[67] ».

2. Du vaudeville à l'Opéra-Comique : tentatives de naturalisation

Si la traduction directe d'Aristophane pour la scène ou son adaptation au canon de la comédie de mœurs paraît donc, au milieu du XIXe siècle, une impasse, la voie d'une naturalisation par le biais des formes plus populaires du théâtre chanté, vaudeville ou opéra-comique, semble en revanche envisageable. Théophile Gautier en témoigne indirectement, en 1845, quand, se lamentant sur l'état de la comédie et sur l'impossibilité qu'il y aurait, pour un Aristophane ressuscité, de voir jouer ses œuvres à

[61] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique* […], *op. cit.*, t. III, p. 283-284 [feuilleton du 4 novembre 1844].
[62] Charles-Augustin Sainte-Beuve, Chroniques de *La Revue Suisse* des 2 et 5 novembre 1844, citées d'après *Chroniques parisiennes*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, p. 273, 278.
[63] Gérard de Nerval, art. cit., *op. cit.*, p. 873.
[64] Théophile Gautier, *op. cit.*, t. III, p. 285 [feuilleton du 11 novembre 1844].
[65] Jules Janin, art. cit.
[66] *Ibid.*
[67] Eugène Fallex, *Théâtre d'Aristophane. Scènes traduites en vers français*, *op. cit.*, p. 293.

Paris, il évoque une exception : « aucun de ses divins poèmes ne pourrait être joué dans cette cité », déplore le critique, « à moins d'être arrangé en vaudeville », ce qui, ajoute-t-il, « s'est vu plus d'une fois[68] ». De fait, depuis la *Lisistrata* d'Hoffman au théâtre Feydeau, en 1802 et *Les Comices d'Athènes* de Scribe au Vaudeville en 1817, jusqu'au *Plutus* de Lecoq, Millaud et Jollivet à l'Opéra-Comique en 1886, on observe quelques tentatives d'adaptation des œuvres de l'ancien comique grec à la comédie à couplets. Mais les liens entre Aristophane et le vaudeville ou l'opéra-comique tiennent bien moins à ces quelques imitations généralement peu couronnées de succès, qu'à une pratique assez lâche de l'emprunt thématique, portant principalement sur les pièces féminines de l'auteur antique. Dès 1840, Nerval rappelait, à propos d'une pièce de Théaulon, qu'Aristophane « a fourni bien des sujets à nos vaudevillistes parisiens[69] » ; quelque trente ans plus tard, Banville enchérit et assure « qu'on a fait une centaine de vaudevilles et d'opéras-comiques avec *Lysistrata* et avec *L'Assemblée des Femmes*[70] ». Les motifs, à l'œuvre dans les deux textes, de la révolte des femmes et de leur prise du pouvoir, celui de l'inversion des rôles masculins et féminins figurent en effet parmi les thèmes à succès du vaudeville et de l'opéra-comique, puis de l'opérette. Mais leur traitement introduit généralement une correction pragmatique majeure par rapport aux hypotextes aristophaniens : la perturbation de l'ordre social et sexuel autour de laquelle est construite la fable subit *in fine* un échec permettant le retour à l'ordre et assurant le triomphe de l'idéologie dominante. S'il est conforme à la lecture majoritairement antiféministe de l'auteur grec au XIXe siècle, un tel renversement entre en contradiction avec la structure des deux textes, fondés sur un triomphe utopique non démenti.

a) Comédies féminines et ordre masculin

Les deux premières adaptations d'Aristophane au vaudeville, la *Lisistrata*[71] de François-Benoît Hoffman et *Les Comices d'Athènes, ou Les Femmes orateurs*[72], de Scribe et Varner, ont en commun, outre leur piètre fortune[73], la mise en œuvre d'une

[68] Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France [...]*, *op. cit.*, t. IV, p. 114 [Feuilleton du 22 septembre 1845].

[69] Gérard de Nerval, « Théâtre du Gymnase, *l'Assemblée de créanciers*, par M. Théaulon », *La Presse*, 15 juin 1840, cité d'après les *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 569.

[70] Théodore de Banville, « Feuilleton du *National* […]. Revue dramatique et littéraire. […] Vaudeville : *Plutus*, comédie en deux actes, en vers, de M. Gaston Jollivet et Albert Millaud », *Le National*, 17 mars 1873.

[71] [François-Benoît Hoffman], *Lisistrata ou Les Athéniennes*, comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles, imitée d'Aristophane […], Paris, Huet et Charron, an X [Paris, Théâtre Feydeau, 25 nivôse an X].

[72] Eugène Scribe et [Antoine-François Varner], *Les Comices d'Athènes ou Les Femmes Orateurs*, comédie vaudeville en un acte. Traduit du grec (d'Aristophane), Paris, Ladvocat, 1817 [Vaudeville, 7 novembre 1817].

[73] Le vaudeville de Scribe, dont la première finit dans les sifflets, n'eut – à en croire le programme des spectacles du *Journal des Débats* (7 nov. et sq.) – que quatre représentations. La pièce d'Hoffman, malgré un certain succès, fut suspendue puis interdite après la première représentation pour cause d'immoralité. L'auteur refusa de la corriger et elle finit par disparaître de l'affiche (Cf. François-Benoît Hoffman,

transposition pragmatique aboutissant à la neutralisation du triomphe féminin sur lequel se fonde l'hypotexte. Loin de toute référence à la structure spécifique de la comédie ancienne, les deux pièces se conforment aux règles habituelles de composition du genre. Les fables originelles s'intègrent à une intrigue matrimoniale plus ou moins développée ; l'espace scénique est un espace domestique, celui de la maison de Lisistrata dans le cas d'Hoffman, ou le vestibule de celle du sénateur Philotime dans *Les Comices*[74]. La « comédie mêlée de vaudevilles » d'Hoffman, beaucoup plus proche de son modèle que celle de Scribe, procède, outre quelques additions caractéristiques, par amputation et par recentrage. Toute la partie politique de la fable aristophanienne, à savoir la prise de l'Acropole avec son trésor par les vieilles femmes et sa garde victorieuse sous l'égide de Lysistrata[75], disparaît, et avec elle les séquences d'affrontement entre les demi-chœurs masculin et féminin. Hoffman reprend en revanche les séquences centrées sur le sexe, qu'il s'agisse de la langueur des femmes privées de leurs époux, longuement développée dans sa *Lisistrata*, de leur difficulté à tenir leur serment d'abstinence ou de l'épisode de séduction interrompue de Cinésias par Myrrhine. Le corollaire de ce recentrage est une féminisation massive du personnel dramatique : le demi-chœur des vieillards, des personnages du Proboulos et des divers ambassadeurs disparaissent, tandis que figurent seize femmes, huit jeunes et huit vieilles, formant parfois chœur[76]. Des protagonistes, seul subsiste le personnage éponyme, au centre d'une configuration comique de trois couples : du côté masculin, le mari de Lisistrata, général des Athéniens, Mérion – figure de quasi-père –, le jeune premier, Darès, et le valet, l'esclave scythe Machaon. En face, outre la protagoniste, s'alignent sa nièce Carite, femme de Darès, et la femme de Machaon.

Le ressort central de la fable originelle – le refus des femmes de se livrer à leurs maris jusqu'à l'obtention de la paix – est maintenu, mais subit un complet renversement. Lisistrata convoque chez elles les femmes d'Athènes, jeunes et vieilles, afin de leur faire part, sous le sceau du secret, d'un plan pour mettre fin à la guerre contre Sparte et à la sempiternelle absence de leurs époux ; toutes impatientes que leur mari revienne, celles-ci n'hésitent guère à accepter sous serment le stratagème de Lisistrata, qui consiste à résister à leurs transports et à les lui envoyer, une fois désespérés : elle leur signifiera « qu'ils ne retrouveront des épouses tendres et obéissantes, que quand ils auront fait une paix solide et durable[77] ». La nièce de Lisistrata, Carite, mariée depuis deux ans mais quittée le lendemain de ses noces par son

Lisistrata, *op. cit.*, « Avertissement » ; programme du *Courrier des spectacles*, du 25 nivôse au 2 pluviôse an X).

[74] La didascalie liminaire précise cependant que l'on aperçoit au lointain quelques monuments d'Athènes, ce qui réintroduit un hors-scène public (Eugène Scribe et [Antoine-François Varner], *op. cit.*, p. 2.

[75] Tel est le thème de la *parodos* puis de l'*agôn* (Aristophane, *Lysistrata*, v. 254-705).

[76] Quoique les airs soient des vaudevilles et non des airs nouveaux, la pièce est assez proche d'un opéra-comique, en particulier par la densité des couplets par rapport au texte.

[77] François-Benoît Hoffman, *op. cit.*, sc. 4, p. 14.

époux partant en campagne[78], finit par accepter elle aussi. Poursuivie par Darès, qui veut à toute force obtenir un baiser, elle finit par lui laisser deviner le secret du serment des femmes. Darès informe alors le général du complot de Lisistrata. Celle-ci, réjouie que les hommes, « rebutés par leurs épouses, parcourent la ville comme des insensés[79] », imagine déjà un triomphe complet avec l'arrivée de son époux. Mais Mérion lui témoigne une froideur inattendue ; il prétend s'être engagé par serment, pour répondre à des accusations de capitulation, à ne goûter « aucun plaisir » et ne plus approcher « des objets qui [lui] sont les plus chers[80] » tant que Sparte ne sera pas détruite, et annonce qu'il est venu faire ses adieux. Lisistrata désemparée le supplie, en vain, de la gratifier d'un baiser et tombe à ses genoux. Au moment où Mérion consent, surviennent les Athéniennes, qui s'enflamment contre la trahison de leur meneuse. Le général annonce alors que la paix a été conclue, et que les femmes sont délivrées de leur serment. Un chant en l'honneur de la paix et des guerriers – qui ont rejoint leur chef – conclut alors le vaudeville.

L'intrigue est donc construite sur le strict renversement de la donnée aristophanienne, selon le principe de l'arroseur arrosé. Le processus d'empiègement simple mis en œuvre par Lysistrata dans la pièce antique est dupliqué et utilisé contre son instigatrice. Quant à la dynamique comique, elle repose largement sur une amplification de l'épisode entre Myrrhine et Cinésias : les deux scènes à effet, entre Carite et Darès, puis entre Lisistrata et Mérion[81], reposent sur le même principe de séduction asymétrique, à ceci près que la seconde est, là encore, le renversement de la première, puisque c'est Mérion qui se dérobe. Mais ce renversement est plus qu'un retour à l'équilibre dans l'opposition sexuelle. Car la maîtrise du jeu, dans les deux scènes d'Hoffman, revient à l'homme. Si dans la deuxième Mérion, comme Myrrhine dans l'hypotexte, joue explicitement un jeu – celui de la distance, Myrrhine jouant celui de la séduction qui se dérobe –, dans la première Carite essaie simplement de ne pas trahir son serment et finit tout de même par livrer le secret. Contrairement aux annonces de la protagoniste, l'enjeu effectif du texte consiste donc dans les limites de la résistance féminine au désir, en germe dans l'énoncé répété, dans la scène du serment, de la pénible attente de l'époux[82] : nouveau renversement par rapport à l'hypotexte, dans lequel les pulsions féminines sont réprimées par l'héroïne[83], et dont la fin est tout entière consacrée à la déréliction ithyphallique des hommes et à leur capitulation[84]. L'identité des situations finales, marquées par la conclusion de la paix, est donc

[78] *Ibid.*, sc. 2, p. 2.
[79] *Ibid.*, sc. 10, p. 33.
[80] *Ibid.*, sc. 14, p. 36.
[81] *Ibid*, sc. 8 et 14.
[82] Celle-ci s'exprime dans une série de couplets dont la chute est invariablement « que mon mari revienne » (*ibid.*, sc. 4, p. 11-14).
[83] Lysistrata fait face victorieusement à une tentative de fuite de la part de certaines femmes impatientes de retrouver leur mari (Aristophane, *Lysistrata*, v. 708-780).
[84] Aristophane, *Lysistrata*, v. 953-1215.

illusoire : l'aboutissement logique du piège tendu par les femmes est devenu un geste régalien et contingent de réconciliation, émanation du bon vouloir de l'homme qui sauve les rebelles d'un parjure inévitable :

> MÉRION
>
> Mesdames, remercions le ciel de ce qu'il ne vous a pas laissé le temps d'être parjures : mais ne jurez plus.
>
> TOUTES LES FEMMES
>
> Oh ! jamais ! jamais[85] !

La *Lisistrata* d'Hoffman se clôt ainsi par le retour à un ordre assuré par la domination masculine ; acceptant l'injonction de Mérion, les femmes avalisent la représentation sociale que l'état d'exception instauré par Lisistrata a un instant mis en cause, celle d'un sexe faible et instable. L'expérience de leur grève et de leur engagement collectif, malgré son issue, se révèle finalement non reproductible. La comédie-vaudeville de Scribe, en collaboration avec Varner, pousse plus loin encore la correction de son hypotexte, en l'occurrence *L'Assemblée des femmes*. Non seulement le plan ourdi par les Athéniennes est contré, comme dans *Lisistrata*, par une manipulation masculine des plus simple, mais c'est l'objet lui-même de leur quête qui subit une dévalorisation confinant au travestissement burlesque. La critique, féroce pour la pièce – « le vaudeville le plus glacial et le plus soporifique qu'on ait depuis longtemps représenté à la rue de Chartres », dit le chroniqueur des *Débats* –, ne s'y trompe d'ailleurs pas ; « c'étoit bien la peine », s'insurge encore le critique, « de mettre en scène les principales dames d'Athènes, et de les introduire dans le Sénat pour rendre un décret qui permît aux plus vieilles de porter des habits couleur de rose[86] ». Le principal emprunt du vaudeville au texte aristophanien est en effet l'introduction des femmes, travesties en hommes grâce au manteau de leurs maris, dans l'assemblée, et le vote d'une loi à leur instigation. Mais cette action est insérée dans une intrigue à rebondissements qui la déréalise et en ridiculise la portée.

La pièce s'ouvre sur une réunion de quelques Athéniennes – parmi lesquelles Proxagora [*sic*], reléguée au rang de comparse – autour de Théone, épouse du sénateur Philotime et présidente de leur association. Les femmes tentent d'écouter à la porte les discussions que tiennent, à huis clos, un certain nombre de sénateurs, qui leur ont caché « le sujet de leurs délibérations[87] » et qu'elles soupçonnent de préparer, pour l'assemblée du soir, un projet dirigé contre elles. Frustrées d'être tenues complètement à l'écart des affaires, elles rêvent d'y être associées : « pourquoi souffririons-nous plus

[85] François-Benoît Hoffman, *op. cit.*, sc. 16, p. 41.
[86] X, « Variétés. Nouvelles littéraires et théâtrales », *Journal des Débats*, 12 novembre 1817.
[87] Eugène Scribe et [Antoine-François Varner], *Les Comices d'Athènes ou Les Femmes orateurs*, *op. cit.*, sc. I, p. 4.

longtemps », s'insurge Théone, « que nos maris s'occupassent seuls du gouvernement ? Ne pourrions-nous pas, si nous le voulions, parler à la tribune aussi bien que leur orateurs[88] ? » La jeune nièce de Théone, qui a réussi à voir la réunion, confirme que le Président a renvoyé les sénateurs aux comices du soir en leur demandant le secret ; mais la naïve jeune première n'a vu dans le discours du bel archonte Polémon, consacré à l'union, qu'une allusion à son mariage avec elle et à sa tante. Alors que Théone ne réussit pas à extorquer à son ivrogne de mari, qui a dormi pendant l'assemblée, le secret du projet débattu, le nouvel esclave de Philotime, un borgne prénommé Argus, apporte à sa maîtresse des tablettes adressées par Polémon. Le beau jeune archonte lui demande une entrevue, en l'absence de son mari, pour une affaire importante. Espérant une révélation capitale, Théone accepte les risques d'un tel rendez-vous à la condition qu'Argus assistera à l'entretien. Elle lui fait préparer un souper. L'esclave, resté seul, se plaint de ne pouvoir se libérer pour écouter l'assemblée du peuple comme il aime à le faire. Il révèle à Philotime, survenu sur ces entrefaites et qu'il prend pour un affranchi, le rendez-vous de sa maîtresse ; Philotime, craignant quelque tromperie, lui propose alors de prendre sa place pour lui permettre d'aller à l'assemblée. Un bandeau sur l'œil, comme Argus, il accueille Polémon, qui, fâché de sa présence pendant l'entretien, le soudoie afin qu'il s'éclipse à un signal donné ; le mari déguisé ne s'exécute évidemment pas, mais quelques verres de vin ont vite fait de l'endormir. Polémon annonce alors la requête qui l'amène : il ne s'agit en fait pour Théone que d'appuyer sa demande en mariage avec Naïs. Théone, sautant sur l'occasion, lui promet sa nièce en échange de la révélation du sujet des comices du soir. Devant les Athéniennes, revenues discrètement, Polémon feint de s'exécuter, non sans s'être assuré du consentement de Naïs. Il révèle gravement que pour mettre fin à « l'abus du costume » et aux méprises résultant de la coquetterie des dames d'un certain âge, il est prévu de discuter d'un projet de loi selon lequel « passé dix-huit ans, il ne serait plus permis de porter des tuniques couleur de rose[89] ». Les femmes, restées seules, s'insurgent contre un décret si « attentatoire à la liberté des opinions, et bien plus, à celle des costumes[90] » et, conduites par Théone, décident de passer à l'action pour le salut général. Elles partent dérober les manteaux de leur maris occupés à un repas de corps, afin de siéger à leur place à l'assemblée. Les sénateurs, venus chercher Philotime après leur repas, sont arrêtés par Polémon, annonçant que toutes les places de l'assemblée sont prises, et qu'il a vu leurs doubles siéger à leur place accoutumée. Argus survient et fait – comme Chrémès à Blépyros dans l'hypotexte aristophanien[91] – le récit de la tumultueuse séance au cours de laquelle a été adopté le projet d'un Philotime à la « petite voix claire », à propos de « tuniques roses[92] ». Les Athéniennes entrent, vêtues desdites tuniques et portant des branches de

[88] *Ibid.*
[89] *Ibid.*, sc. XII, p. 25-26.
[90] *Ibid.*, sc. XIII, p. 27.
[91] Aristophane, *Assemblée des femmes*, v. 383-459.
[92] Eugène Scribe et [Antoine-François Varner], *op. cit.*, sc. 16, p. 32-33.

laurier ; elles chantent en chœur leur triomphe et l'adoption de la liberté de la tunique rose à tout âge. Polémon révèle alors que le projet de loi vestimentaire n'a jamais existé, et que les délibérations des sénateurs restent « [leur] secret et celui de l'État ». Théone, en représailles, retire son appui au mariage de Naïs, mais Philotime ayant déjà donné son agrément, sa menace reste lettre morte.

La fable aristophanienne se retrouve, on le voit, imbriquée dans une comédie d'intrigue assez grossière, multipliant les « préparations » arbitraires et les micro-péripéties accessoires. La correction pragmatique qu'elle subit va plus loin que le simple retournement, par les hommes, du plan d'action féminin : celui-ci fait l'objet d'une vaste manipulation. Les velléités politiques des Athéniennes, déjà fort limitées par rapport à celles de Praxagora – laquelle ne vise à rien moins, chez Aristophane, qu'au transfert intégral du pouvoir aux femmes, avant même l'application du communisme social et sexuel – n'embraient en effet sur un passage à l'acte qu'à propos d'un mobile non seulement dérisoire, mais aussi illusoire. La conclusion idéologique du vaudeville, explicitée une première fois dans le monologue d'Argus, qui aimerait défendre aux femmes « de se mêler de politique » sous prétexte que « ça ne les regarde point[93] », trouve son expression définitive dans la recommandation mi-parlée, mi-chantée de l'archonte Polémon, qui renvoie *in fine* la gent féminine à sa seule attribution légitime, la beauté et la séduction :

> Croyez-moi, laissez à nos sénateurs les assemblées, les comices. Donnez des lois sur nos modes, des décisions sur les fantaisies du jour ; rendez des décrets comme ceux d'aujourd'hui, chacun s'empressera d'y souscrire.
>
> Air de *la Sentinelle*
>
> Pour la patrie et pour la liberté,
> Songez-y donc, songez aux conséquences
> Si l'on osait permettre à la beauté
> De prendre part à toutes nos séances.
> Oui, la moitié du comité
> Bientôt de l'autre aurait fait la conquête,
> Et chacun, prêt à s'égarer,
> Quand il faudrait délibérer,
> N'aurait plus son cœur ni sa tête[94].

La morale de la pièce se trouve ainsi faire écho, par un jeu paratextuel discutable, à l'exergue bilingue du texte édité, présenté fallacieusement comme une citation d'Aristophane, et qui proclame : « O Athéniens, je laisse à vos Sénateurs le soin de la guerre et du gouvernement[95] ».

---

[93] *Ibid.*, sc. 7, p. 15.
[94] *Ibid.*, sc. dernière, p. 35.
[95] *Ibid.*, page de titre. Le texte grec est le suivant : ᾿Ω᾿Αθηναῖοι τοῖς γέρουσι λείπω πόλιν καὶ πόλεμον .

b) Du Royaume des femmes *à* Lysistrata *: monde à l'envers et guerre des sexes*

À côté de ces tentatives peu couronnées de succès, il arrive que le vaudeville, l'opéra-comique, voire le mélodrame, recyclent de manière plus lointaine un certain nombre de motifs pragmatiques ou thématiques de *L'Assemblée des femmes* ou de *Lysistrata*, dans des pièces dont l'univers spatio-temporel n'a plus rien à voir avec la Grèce antique. Ces transpositions diégétiques, la plupart du temps partielles, reposent sur des schémas d'opposition et d'inversion sexuelle que certains adaptations d'Aristophane exploitent en retour.

Quelques décalques aristophaniens

Comme le remarquent Nerval, Gautier ou Banville, le vaudeville et l'opéra-comique puisent parfois dans les pièces féminines d'Aristophane quelques motifs. Théaulon reprend par exemple, dans un vaudeville donné au Gymnase en 1840 et intitulé précisément *L'Assemblée de créanciers*, le canevas de l'intrusion, dans un conseil d'administration, de faux actionnaires, porteurs de fausses créances comme les Athéniennes portent de fausses barbes[96]. De Leuven et Brunswick transportent à Venise, dans un petit opéra-comique de 1842, une assemblée féminine travestie ; pour sauver leur honneur menacé par un jeune séducteur qui leur a subtilisé leur portrait, les femmes de deux sévères membres du Conseil des Dix, se déguisent et se masquent, avec leurs amies, en juges et prononcent l'exil du Casanova[97]. *Lysistrata* n'est pas en reste. En 1847, Scribe lui reprend le motif de l'épouse qui se refuse à son mari pour le forcer à la paix… du ménage ; c'est le mari, on s'en doute, qui triomphe[98]. Dix ans plus tôt, à la Porte Saint-Martin, c'est un mélodrame de Théaulon, Alboize et Harel, *La Guerre des servantes*[99], dont le deuxième acte s'inspirait de la conquête de l'Acropole par les compagnes de Lysistrata. Une légion de servantes s'introduit dans l'arsenal de Prague, y délivre des Saxons captifs, et défile en amazones dans la ville conquise[100]. Ce thème de la prise de pouvoir féminine avait du reste déjà été traité au Palais-Royal, dans un

[96] Emmanuel Théaulon et [Pierre Henri Martin, dit] Lubize, *L'Assemblée de créanciers*, tableau-vaudeville en un acte, Paris, Tresse, 1840. Nerval (art. cit., *op. cit.*, p. 568) voit dans la pièce un « vaudeville traité à la manière d'Aristophane ».

[97] [Adolphe de Ribbing, dit] de Leuven et [Léon Lhérie, dit] Brunswick, *Les Dix*, opéra-comique en un acte, musique de M. Girard [Opéra-Comique, 23 août 1842], Paris, Bureau de *La France musicale*, 1842, sc. X. Pour Théophile Gautier, l'ouvrage est « le travestissement des *Harangueuses* d'Aristophane » (*Histoire de l'art dramatique* […], *op. cit.*, t. II, p. 271).

[98] Eugène Scribe et Gustave Lemoine, *Une femme qui se jette par la fenêtre*, comédie-vaudeville en 1 acte, Lagny, impr. de Giroux et Vialat, s. d. [1847], [Gymnase, 19 avril 1847].

[99] Emmanuel Théaulon, Jules-Édouard Alboize [de Pujol] et François-Antoine Harel, *La Guerre des servantes*, drame en 5 actes et 7 tableaux, Paris, Barba, 1837 [Porte Saint-Martin, 26 août 1837].

[100] Cf. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique* […], *op. cit.*, t. 1, p. 30-31, qui fait justement le rapprochement avec *Lysistrata*.

vaudeville de Villeneuve et Charles, *La Révolte des femmes*[101], sorte de transposition diégétique partielle, dans une Écosse de fantaisie, d'une *Lysistrata* expurgée de sa dimension sexuelle. Des ouvrières, à l'instigation d'un saint-simonien venu de France prêcher l'égalité, se révoltent contre leurs maris en s'emparant des armes que ceux-ci fabriquent – ce sont des ouvriers-armuriers – et en se retranchant dans la campagne. Devant l'ambassadeur des hommes, elles déclinent leurs revendications : porter la culotte, se contenter de toucher les revenus pendant que les hommes vaquent aux tâches ménagères, battre leurs maris. Un simple renversement des rôles remplace ainsi les revendications pacifistes de Lysistrata ou la révolution communiste de Praxagora.

Cette inversion du masculin et du féminin – à l'œuvre, du reste, non seulement dans le travestissement initial des Athéniennes menées par Praxagora mais aussi dans l'*agôn* de *Lysistrata*, où l'héroïne et ses compagnes, assiégées dans l'Acropole, mettent en déroute les archers scythes chargés de les déloger, prennent en main l'administration des finances et de la guerre, avant d'imposer un travestissement féminin au représentant de l'autorité[102] – constituait de fait le ressort principal d'un grand succès des frères Cogniard et de Charles Desnoyers, créé moins d'un mois plus tôt à l'Ambigu-Comique, et dont *La Révolte des femmes* n'était rien d'autre qu'une démarcation intéressée. Mettant en jeu, dès le titre, le motif satirique du *mundus inversus*, *Le Royaume des femmes ou Le Monde à l'envers*[103] fournit une sorte de synthèse de ces lointaines transpositions diégétiques des pièces féminines d'Aristophane[104]. On y trouve mêlées, sans aucun emprunt direct à leurs fables et à leurs personnages, les thématiques de la prise de pouvoir par les femmes, de la guerre des sexes, et de l'inversion des rôles et des représentations sociales et sexuelles des genres, à l'intérieur d'une dystopie satirique que l'intervention masculine finit par remettre à l'endroit. Reprise partiellement dans la revue de 1842 des frères Cogniard, *1841 et 1941 ou Aujourd'hui et dans cent ans*, dont le deuxième acte futuriste comporte quelques scènes où les femmes sont « tambourre » « avocate », « sous préfète », « jugeresse » et les hommes « modiste » ou mari au foyer[105], la pièce, remaniée, poursuit sa carrière tout au long du siècle, avec un succès non démenti[106].

---

[101] [F. de Villeneuve, dit] Villeneuve et [Charles de Livry, dit] Charles, *La Révolte des femmes*, vaudeville en deux actes, Paris, Duvernois, 1833 [Palais-Royal, 30 décembre 1833].

[102] Aristophane, *Lysistrata*, v. 425-538.

[103] Charles Desnoyers, [Hippolyte et Théodore] Cogniard, *Le Royaume des femmes ou Le Monde à l'envers*, pièce fantastique en deux actes, mêlée de chants et de danses, [Ambigu-Comique, 5 décembre 1833], Paris, Marchant, « Magasin théâtral », 1834.

[104] L'affinité de sujets entre la pièces des frères Cogniard et *L'Assemblée des femmes* ou *Lysistrata* est notée aussi bien par Émile Deschanel (*Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 212) que par Émile Faguet (« Chronique théâtrale », *Le Soleil*, 9 juillet 1888) ou Auguste Germain (*Albert Brasseur*, *op. cit.*, p. 37).

[105] [Hippolyte et Théodore] Cogniard et Théodore Muret, *1841 et 1941 ou Aujourd'hui et dans cent ans*, revue fantastique en deux actes, à grand spectacle, *op. cit.*, acte II, sc. 3 à 7.

[106] Elle est remaniée une première fois en 1862 par Hippolyte Cogniard et Ernest Blum, et jouée aux Délassements-Comiques puis en 1866 aux Variétés, sous le titre de *La Reine Crinoline ou Le Royaume des femmes* (pièce fantastique en 5 actes et 6 tableaux, Paris, Michel Lévy frères, 1863) ; en 1889, Ernest

À mi-chemin entre la féerie, à laquelle elle emprunte le topos du voyage dans les « espaces imaginaires[107] » – c'est une promenade en ballon à la dérive qui a emporté les deux héros dans le royaume des femmes – et la folie, cette « pièce fantastique » se rattache explicitement et non sans quelque ironie à la double tradition gulliverienne et robinsonnienne du voyage utopique et satirique[108]. La fable est des plus simples ; elle repose sur une intrigue matrimoniale à trois fils dénouée par une péripétie politique, en l'occurrence une révolution. Le jeune peintre Rodolphe et le prestidigitateur Bernard se retrouvent à la cour d'un royaume fantastique où les femmes tiennent le rôle des hommes et inversement : « les hommes doivent soumission et obéissance à leurs femmes, et les femmes protection à leurs maris… […] elles ont leurs casernes, leurs bureaux, leurs conseils-d'État, leurs chambres des représentantes[109] ». La belle et jeune reine Nellora, à la tête du royaume, dédaigne les hommes de son sérail ; elle est sommée par ses ministresses de donner une héritière à la couronne. Elle jette son dévolu sur Rodolphe, venu implorer d'elle le pardon pour un autochtone, le jeune et efféminé Reyonsed, qu'a séduit et déshonoré Xéressa, la femme Premier ministre. La reine impose leur mariage. Au deuxième acte, Rodolphe et Reyonsed se retrouvent dans le sérail, bientôt rejoints par Bernard, qui a réussi à échapper des griffes de la grosse majore Trombollina. Rodolphe, qui s'insurge contre la sujétion masculine, refuse le mouchoir que lui a fait donner Nellora et prépare les hommes du sérail à la révolte. Malgré son attirance pour la reine, Rodolphe refuse d'être son favori et exige, pour céder à ses avances, d'être son époux ; dépitée, Nellora songe à le faire emprisonner lorsque les hommes en armes s'introduisent dans le palais ; la garde des femmes, succombant à leurs embrassades, est désarmée. Rodolphe est proclamé roi et fait adopter par le gouvernement des femmes l'abolition du sérail, l'égalité de l'homme et de la femme devant la loi, et le rétablissement de leurs rôles respectifs.

Le grand succès obtenu par la pièce tient sans doute à deux aspects principaux. La première est la dimension spectaculaire du travestissement, exploitée de manière symétrique : à l'armée des femmes fait pendant le sérail des hommes. La garde féminine entre sur un défilé militaire suivi de manœuvres[110] ; les hommes du sérail jouent au volant, font de la tapisserie, habillent des poupées ou arrangent un bouquet[111]. Le ballet final, dernier feu d'artifice de ces usages que les hommes viennent de renverser, mêle les deux groupes : les femmes font danser les hommes, les poursuivent et finissent par leur prendre leurs bouquets ou leurs rubans ; elles se livrent à des exercices de lances, et

---

Blum et Raoul Toché modernisent la pièce pour les Nouveautés, avec entre autres Albert Brasseur dans le rôle du jeune homme enlevé. Elle atteint les trois cents représentations (cf. Auguste Germain, *Albert Brasseur*, *op. cit.*, p. 39). Le texte de cette dernière reprise est inédit.

[107] Charles Desnoyers, [Hippolyte et Théodore] Cogniard, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 2.

[108] *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 2 ; sc. 4, p. 4 (« Décidément nous ajouterons un nouveau chapitre aux voyages de Gulliver », commente le protagoniste).

[109] *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 4.

[110] *Ibid.*, acte I, sc. 3.

[111] *Ibid.*, acte II, didascalie p. 10.

de combat au sabre et au bouclier ; pour finir Nellora remet son épée à Rodolphe, qu'on couronne[112]. La deuxième caractéristique marquante du texte est dramaturgique : elle tient à l'inversion des représentations socio-culturelles des traits et des comportements masculins et féminins, qui se traduit dans la caractérisation des personnages et dans l'écriture des scènes, qui repose du coup sur un principe parodique. La séquence de séduction, par exemple, est développée de trois manières différentes : à la hussarde, avec la grosse majore Trombollina qui se précipite sur Bernard et le fait enlever ; à la gentilhomme avec Nellora ; du point de vue de la victime avec le récit de Reyonsed rejeté par sa famille, déshonoré par la Présidente du conseil, qui a refusé de se battre en duel contre sa mère[113]. Éminemment comiques, ces scènes relèvent en quelque sorte du travestissement burlesque, reprenant presque littéralement des clichés vaudevillesques ou mélodramatiques[114], en inversant leurs locuteurs et leurs actants. Ainsi le récit de Reyonsed :

> Et tous les jours en se rendant à la chambre des représentantes, Xéressa passait devant moi ; elle me regardait avec une audace qui me faisait baisser les yeux, et je l'entendais dire à une femme de sa suite : Ventrebleu ! voilà une jolie personne !... c'était de moi qu'elle parlait[115].

Ou la réplique de Nellora à Rodolphe qui s'est imaginé en roi :

> Croyez-moi, aimable Rodolphe, occupez-vous de toilette, de chiffons, et laissez-nous les affaires les plus sérieuses. Je serai la plus heureuse des femmes si vous me permettez de venir quelques fois [sic] oublier près de vous tout ce qu'elles ont de triste et d'ennuyeux[116].

Du point de vue idéologique, le passage par l'inversion permet au bout du compte, comme le montre cette dernière citation, de rappeler et d'essentialiser les différences sexuelles, confirmées par le dénouement qui rétablit un ordre intangible, énoncé sous la forme positive d'une maxime ou d'une loi. Rodolphe affirme ainsi, dans le sérail, qu'« à l'homme seul appartiennent la force et l'énergie, et que lui seul doit commander[117] », avant que la nouvelle constitution ne stipule que « désormais les hommes feront la guerre, et les femmes… feront la soupe[118] ». Conclusion parfaitement en accord avec l'antiféminisme attribué à Aristophane, lequel, ne se fait-on pas faute de rappeler à propos du *Royaume des femmes* de 1889, « avait montré la prépondérance que pouvait acquérir la femme, et […] l'avait raillée[119] ».

---

[112] *Ibid.*, acte II, sc. 12, p. 16.
[113] *Ibid.*, acte I, sc. 11 et 12, acte II, sc. 7 et acte I, sc. 6.
[114] Reyonsed appartient « à une famille pauvre, mais honnête », « comme dans les romans et dans les mélodrames », précise Bernard (*ibid.*, acte I, sc. 6, p. 5).
[115] *Ibid.*, acte II, sc. 8, p. 13.
[116] *Ibid.*, acte I, sc. 6, p. 6.
[117] *Ibid.*, acte II, sc. 5, p. 12.
[118] *Ibid.*, acte II, sc. 12, p. 15.
[119] Auguste Germain, *op. cit.*, p. 37.

Aristophane et la guerre des femmes

Le schéma de la guerre des sexes et du monde à l'envers, florissant par ailleurs dans la fiction[120], peut donc à bon droit fournir, par effet-retour, un modèle d'adaptation pour les pièces féminines d'Aristophane. Il est ainsi mis en œuvre avec un certain succès[121], en 1877, à l'Opéra National Lyrique du square des Arts et métiers, dans une *Assemblée des femmes* arrangée par Gustave Bertrand pour une « matinée caractéristique[122] ». La pièce est un montage en trois actes de *L'Assemblée des femmes* et de *Lysistrata*, enchaînant les éléments principaux des fables des deux textes[123]. Les femmes d'Athènes, sous la conduite de Praxagora, se déguisent en hommes et s'introduisent dans l'assemblée du peuple. Fortes de leur nombre, elles font passer un décret qui dépouille les hommes du gouvernement, et elles établissent une constitution nouvelle fondée sur la suprématie du sexe féminin. Praxagora fait jurer aux femmes de l'Attique de s'interdire toute accointance avec leurs maris, jusqu'à ce que ceux-ci, occupés à la guerre du Péloponnèse, se soient engagés à conclure la paix et à faire toutes leurs volontés. Cette armée nouvelle s'empare de la citadelle d'Athènes. Si les hommes se trouvent dans une situation embarrassante, Praxagora ne maintient pas sans peine la discipline parmi les femmes. Après quelques pourparlers, un accommodement est trouvé ; la paix est conclue, les portes de la citadelle s'ouvrent, et chaque mari retrouve sa femme. La simple condensation des deux textes permet donc de mettre en scène l'institution légale d'un renversement des rôles et une illustration de cette inversion par une prise de pouvoir militaire.

Quelques années plus tard, c'est *Lysistrata* qui fait l'objet d'une adaptation – plus libre et certainement moins réussie – sur le modèle de la guerre des sexes. Le 15 janvier 1885 est représenté au théâtre de Lorient un opéra-comique en trois actes d'Eugène Feautrier, sur un livret tiré de la comédie d'Aristophane par Étienne Lettry[124]. Refusé par les théâtres parisiens[125], l'ouvrage, dû à la collaboration d'un jeune poète lorientais et du chef de musique du 62e de ligne, est monté plutôt honorablement par le théâtre

[120] Un bon exemple est donné par *La Grève des femmes*, publiée en 1877 par Georges Vautier (Paris, Auguste Ghio, 1877). Les femmes désertent la ville et se barricadent dans un campement jusqu'à ce que soient satisfaites leurs revendications d'égalité légale et sociale. On leur accorde une période d'essai de trois mois et une expérience burlesque de monde à l'envers se met en place, avant de tourner court.

[121] Auguste Vitu rapporte l'enchantement de l'auditoire (« Premières représentations. Matinées caractéristiques. – *Électre* ; *L'Assemblée des Femmes* […] », *Le Figaro*, 24 décembre 1877).

[122] Ces « matinées caractéristiques », organisées par la comédienne Marie Dumas, étaient une série de représentations uniques consacrées au répertoire des théâtres étrangers, et précédées par une conférence. On donne ainsi, entre autres, *Hamlet*, les *Don Juan* de Tirso de Molina et Pouchkine, et, le 23 décembre 1877, une matinée grecque ouverte par une conférence d'Henri de La Pommeraye, et enchaînant l'*Électre* de Sophocle, dans la traduction en vers de Léon Halévy créée à l'Odéon en 1863, et *L'Assemblée des femmes*, avec Marie Dumas dans le rôle de Praxagora et le vieil acteur Perrin dans celui de Blépyros.

[123] Le texte de Gustave Bertrand est inédit ; Edmond Stoullig donne un résumé détaillé de la fable (*Les Annales du théâtre et de la musique*, *1877*, Paris, Charpentier, 1878, p. 266).

[124] Étienne Lettry, *Lysistrata*, opéra-comique en trois actes, poème tiré de la comédie d'Aristophane, musique d'Eugène Feautrier, Lorient, E. Colignon, 1885.

[125] La pièce fut proposée sans succès aux Bouffes du Nord et au Château d'eau (Le Korrigan, « Le Monde où l'on s'amuse. *Lysistrata* », *Le Nouvelliste du Morbihan*, 24 janvier 1885).

breton, mais accuse des faiblesses irréparables, en particulier une partition trop décousue et empreinte de trop nombreuses réminiscences[126]. Il n'en présente pas moins l'intérêt de constituer une sorte de rencontre entre la pièce à spectacle antiféministe et les transformations pragmatiques neutralisantes des premières adaptations, dans une intrigue matrimoniale à – très gros –rebondissements de type vaudevillesque. Sur les trois actes, deux se situent dans un espace militarisé : le campement installé par les Grecs pour le siège de l'Acropole tenue par les femmes (acte II), et l'intérieur fortifié de l'Acropole, avec rempart et guérites (acte III)[127]. Outre l'occupation de l'Acropole, non plus par les vieilles – dont le chœur, de même que celui des vieillards, disparaît –, mais par les conjurées, le livret reprend les grands moments du texte aristophanien, dont certains épisodes, condensés et mis en vers, fournissent des numéros chantés : ainsi l'exposition, par Lysistrata, du plan d'abstinence pour aboutir à la paix, suivi du serment des femmes[128], le plaidoyer politique de Lysistrata face au Proboulos, transposé dans le camp des hommes[129], la déréliction des hommes, que leur chœur chante chastement à l'ouverture du deuxième acte[130], la reprise en main par Lysistrata des femmes qui cherchent tous les prétextes pour s'échapper auprès de leur mari[131], les différentes ambassades et la conclusion de la paix par les envoyés des cités grecques[132]. Quant à la scène de Cinésias et de Myrrhine, elle fait, comme dans la *Lisistrata* d'Hoffman, l'objet de deux variantes, toutes deux chantées. L'une suit à peu près le schéma de l'hypotexte : le chœur des femmes feint d'attiser le barbon Blépyrus, mari de Lysistrata, pour se dérober à lui[133]. L'autre, qui met au prises les mêmes personnages que la pièce d'Aristophane, le renverse totalement : Myrrhine ne résiste quasiment pas à son mari[134]. Mais dans le premier cas la maîtrise du désir, totale dans l'épisode aristophanien, n'échappe pas moins aux personnages féminins que dans le deuxième. C'est en effet parce qu'elles trouvent Blépyrus affreusement laid, que les femmes du

[126] Cf. Le Korrigan, « Le Monde où l'on s'amuse. *Lysistrata* », *Le Nouvelliste du Morbihan*, 17 janvier 1885. Le critique régional, plutôt indulgent pour le livret, est sans pitié pour le compositeur ; il ironise aussi sur les décors et les costumes, dont l'adaptation à l'antiquité laisse à désirer (les maisons du premier acte font trop moyen-âge, les espadrilles des choristes auraient pu être maquillées en cothurnes, et les souliers à la poulaine du personnage de Xanthippe détonnent).

[127] L'espace du premier acte représente une rue d'Athènes, avec les maisons de Cinésias et de Blépyrus. L'espace actuel de la pièce d'Aristophane, dans la mesure où le texte l'évoque, est situé devant l'entrée de l'Acropole, dont sont désignées les portes (v. 250-251, 265).

[128] Étienne Lettry, *op. cit.*, acte I, sc. 4.

[129] *Ibid.*, acte II, sc. 8.

[130] Étienne Lettry, *Lysistrata*, *op. cit.*, acte II, sc. 1, p. 45 :

Des plaisirs de l'amour
– Extrémité cruelle ! –
Nous nous passons depuis le jour
Qu'elles ont pris la citadelle !

Nous nous consumons.
Nous dépérissons,
Mais, de ces dragons,
Nous nous vengerons.

[131] *Ibid.*, acte III, sc. 1.

[132] *Ibid.*, acte II, *passim* et III, sc. 10.

[133] *Ibid.*, acte III, sc. 4

[134] *Ibid.*, acte I, sc. 8

chœur s'amusent à le titiller, par moquerie ; une vieille sentinelle, malgré l'interdit, jette à l'inverse son dévolu sur lui[135].

Ce dédoublement est en réalité emblématique du traitement idéologique et dramaturgique de l'hypotexte. La fable originelle est en effet intégrée à une intrigue double dont le volet politique entre en conflit avec le volet matrimonial. Cette intrigue est centrée sur deux couples, correspondant à des emplois bien définis de l'opéra-comique, et différenciés par leur rapport au désir. Aux jeunes premiers Cinésias et Myrrhine, définis par un désir actif, s'oppose le couple usé du laid barbon Blépyrus et de sa femme Lysistrata, insensible et dépourvue « d'entrailles[136] », et proche à certains égards du type de la mégère. Or si Lysistrata est le sujet principal de l'action politique reprise de l'hypotexte, elle devient, dans l'action matrimoniale, le principal opposant à la réunion de Myrrhine et de Cinésias. La *Lysistrata* de Lettry trouve sa dynamique dramatique et sa dialectique idéologique dans le conflit entre ces deux figures féminines. L'opéra-comique s'ouvre par un cortège nuptial, célébrant les noces de la samienne Myrrhine, qui vient de quitter son pays natal pour épouser le jeune Cinésias, le jour même où celui-ci est élu stratège et fait voter la poursuite de la guerre. Lysistrata, opposée à cette guerre, réunit des femmes venues de toute la Grèce et leur fait jurer de se refuser à leurs maris tant qu'elles n'auront pas la paix. Elle extorque ensuite à Myrrhine, encore ignorante des choses de l'amour, le serment qu'elle refusera les baisers de son époux. Mais la jeune fille ne résiste pas longtemps au charme du jeune stratège, et avoue vite la promesse qu'elle a faite. Lysistrata se voit contrainte de révéler publiquement sa manœuvre, à la grande colère des hommes, pour qui « les femmes n'ont pas à s'occuper de politique[137] ». Plusieurs femmes, se sentant trop faibles face à leurs époux, poussent Lysistrata à renoncer à son plan ; celle-ci leur propose alors de prendre la tête du cortège nuptial qui doit se rendre à l'Acropole, et de fermer les portes de la citadelle que son caractère sacré rendra inviolable. Les femmes pourront donc attendre en sécurité la capitulation des hommes. Le premier acte se termine donc par un deuxième chœur nuptial, celui de la procession vers l'Acropole.

L'acte suivant, qui multiplie les péripéties, relève du gros vaudeville d'intrigue. Tandis que les hommes languissent, et que l'on attend le message de l'ambassadeur venu d'Argos où la conspiration des femmes, comme dans le reste de la Grèce, fait aussi rage, Cinésias, trop malheureux d'être séparé de Myrrhine, décide, malgré le sacrilège, de conduire l'armée à l'assaut de la citadelle. Il tente de faire adopter cette résolution au peuple assemblé, lorsque Lysistrata vient, en parlementaire, annoncer que les femmes se sont emparées du trésor, refusent la guerre et se chargeront du salut de la cité. Indignés, les hommes interdisent par vote, aux femmes, sous peine d'emprisonnement, l'accès à

[135] *Ibid.*, acte III, sc. 4 à 6.
[136] *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 99.
[137] *Ibid.*, p. 34.

leur camp. Or Myrrhine, qui a réussi à s'infiltrer, retrouve Cinésias qui, pour la protéger, lui fait revêtir les habits de son esclave. Lysistrata, s'étant aperçue de sa fuite qui ruine ses projets, revient, déguisée en hoplite, pour reprendre la fugitive. Elle est vite reconnue par son mari, à qui elle fait croire qu'elle est venue pour le revoir, et qui lui promet le silence. Mais Myrrhine, cachée dans la tente de son mari, a tout entendu. Cinésias et l'archonte Méton évoquent l'attaque de l'Acropole, devant Lysistrata ; celle-ci, dénoncée par Myrrhine à son mari, se fait passer pour l'ambassadeur de Corinthe, porteur d'un message de paix, tandis que Myrrhine feint de lire sur les tablettes de l'ambassadeur d'Argos la poursuite de la guerre. Sur le point d'être découverte, Lysistrata convainc Méton de décréter que tout citoyen qui aurait reçu ou caché une femme avant la soumission générale serait exilé et dépouillé de ses biens. Elle réussit ainsi à s'échapper avec Myrrhine, qui préfère la suivre à la citadelle, plutôt que de causer la perte de Cinésias. Entre-temps les véritables ambassadeurs sont arrivés, et la supercherie de Lysistrata a été découverte ; les chefs et les guerriers crient vengeance, dans un chœur martial qui annonce l'assaut contre l'Acropole.

Le dernier acte se développe symétriquement au précédent. Après les lamentations des femmes et leurs tentatives de fuite vite déjouées par Lysistrata, un récit fait le point de la situation : l'attaque de la nuit a échoué ; Cinésias, malgré sa bravoure, a été fait prisonnier et est enfermé dans un pavillon à l'insu de Myrrhine. On amène un nouveau prisonnier, Blépyrus, découvert dans une grotte où il se dissimulait. Les femmes se moquent de lui en feignant de le séduire, mais une vieille sentinelle l'entraîne dans sa tente. Lysistrata, racontant la bataille de la nuit à Myrrhine, lui fait croire que Cinésias a fui comme les autres ; elle encourage la jeune épouse, qui se sent abandonnée, à rentrer chez son père. Restée seule, Myrrhine chante sa blessure amoureuse. Le chant de Cinésias, depuis sa prison, lui répond. La vieille sentinelle, pressée de pouvoir s'occuper de Blépyrus, libère le jeune homme. Myrrhine décide alors de soulever les femmes contre la tyrannie de Lysistrata, qui est faite prisonnière. Mais une députation des citoyens d'Athènes et d'autres villes annonce que les Grecs ont signé un traité de paix. Méton enrage mais Cinésias le calme en lui apprenant que les femmes ont fait leur soumission. Myrrhine pardonne à Lysistrata et un chant d'hyménée conclut l'opéra-comique.

Nul besoin d'insister sur la maladresse de l'intrigue, cousue de fil blanc, sur ses ficelles de vaudeville, quiproquos, feintes, travestissements, dissimulations dans des tentes qui font office de placards, sur les contrepoints burlesques vulgaires et attendus – Blépyrus –, sur la pauvreté d'un comique parfois troupier. Cette maladresse ne rend que plus apparentes les transformations à l'œuvre dans traitement de l'hypotexte. La première transformation est le développement du thème de la guerre des femmes, avec le travestissement de Lysistrata en hoplite, les sentinelles féminines et le camp retranché ; l'opposition sexuelle est transformée en véritable assaut, temporairement mis

en échec par l'armée féminine. Mais ce triomphe est lui-même mis en échec par une révolte interne – comme celle de Rodolphe dans *Le Royaume des femmes*. Deuxième transformation, de plus vaste ampleur, la construction d'une intrigue matrimoniale concurrente à celle de la fable, qui, selon les règles du genre de l'opéra-comique, sert de vecteur d'identification. À la guerre des femmes pour la paix se superpose, ou plutôt se substitue, la lutte du jeune couple pour sa réunion. Les deux luttes semblent s'annuler l'une l'autre, jusque dans le dénouement qui fusionne celui d'Aristophane avec celui des frères Cogniard. Mais le marquage idéologique du texte fait pencher ce pseudo-équilibre vers l'habituelle apologie de l'ordre masculin. Myrrhine est ainsi chargée, à plusieurs reprises, de rappeler certaines vérités premières, en particulier lorsque, déguisée, elle défend face à Lysistrata la poursuite de la guerre :

À l'homme la toute-puissance !
Il est le maître, il fait la loi !
La femme doit obéissance…
L'homme est roi[138] !

C'est d'ailleurs par l'invocation à Neptune de la parabase des *Chevaliers* qu'elle répond à la meneuse des femmes, qui, sous l'identité factice de l'ambassadeur de Corinthe, chante, en vers qui ne doivent rien à Aristophane, un couplet en faveur de la paix[139]. Myrrhine est ainsi, discrètement, constituée en porte-parole du comique, tandis que le discours politique de son ennemie subit une dévalorisation ironique. Ainsi la grande scène de confrontation entre Lysistrata et l'autorité masculine fait-elle l'objet d'un détournement et d'une condensation qui la vide de son sérieux. Alors que, dans l'hypotexte aristophanien, l'adversaire de l'héroïne – le Proboulos, incarnation du pouvoir – est un *alazon* grotesque, le discours de Lysistrata a lieu, dans l'opéra-comique, devant une assemblée d'hommes, constituée de citoyens et de représentants sérieux de l'autorité, archonte ou stratège. Absente de la *Lysistrata* d'Aristophane, en partie pour des raisons historiques[140], l'assemblée intervient ici plusieurs fois, vote des résolutions ; elle est ainsi clairement désignée comme l'instance légitime du pouvoir. Face à cette autorité légale, le discours de Lysistrata, amputé de ses arguments

[138] *Ibid.*, acte II, sc. 13, p. 81.
[139] *Ibid.*, p. 80 :

Fils de Saturne, dieu des coursiers hennissants,
Qui te plais à l'éclat de leur galop rapide ;
Dieu des vaisseaux légers, chargés de combattants,
Qui sillonnent la plaine humide ;
O toi qui régis les flots impuissants,
Neptune au trident redoutable,
D'une faiblesse inexcusable,
Détourne tes enfants !

Les quatre premiers vers récrivent les v. 551-553 des *Cavaliers* (trad. Poyard, *op. cit.*, p. 64).
[140] Après le désastre de Sicile, fut créée à Athènes une commission spéciale de dix membres, les *Probouloi*, chargés de prendre toutes les mesures nécessaires au redressement de la Cité. L'identification du Proboulos de *Lysistrata* est cela dit encore conjecturale dans les sources de Lettry : Poyard (*op. cit.*, p. 317) suppose qu'il s'agit d'un officier de police, de même que Deschanel (*Études sur Aristophane*, *op. cit.*, p. 80 sq.). La modification de Lettry est d'autant plus notable.

antimilitaristes, se résume à une apologie amusante du transfert du pouvoir aux femmes, qui culmine dans des couplets amplifiant le début de l'allégorie du tissage, développée comme une parabole chez Aristophane[141], et réduits à un leitmotiv chez Lettry :

LYSISTRATA

Quand la fileuse a filé sa quenouille,
Qu'elle dévide le fuseau,
Parfois s'embrouille
Son écheveau…
Que fait la femme ? on le devine…
Elle fait passer la bobine
De ci, de là,
Par ci, par là !
La bobine dans l'écheveau :
Tout se débrouille de nouveau !

LE CHŒUR, *avec ironie*

Tout se débrouille de nouveau !

LYSISTRATA

Eh ! pour débrouiller les affaires,
Nous enverrons de ci, de là
Par ci, par là,
Des ambassadeurs et voilà
Comment nous préviendrons les guerres !

LE CHŒUR, *avec ironie*

Comment vous préviendrez les guerres[142] !

Une deuxième série de couplets prolonge ce qui n'est ici qu'une traduction ironisante, reprenant le jeu sur les adverbes de lieu, et glosant sur les charmes des ambassadrices prétendument pacificatrices, précision totalement absente, faut-il le préciser, de l'hypotexte[143]. Le chœur continue pour sa part son jeu d'échos ironiques, achevant d'orienter la réception satirique des arguments lysistratiens. Ceux-ci, réduits à leur enveloppe comique, sont donc privés de leurs mots d'ordre les plus percutants – « la guerre sera l'affaire des femmes[144] » –, tandis que les arguments antiféministes, cités et réfutés dans l'hypotexte, s'étalent largement. À peine Lysistrata a-t-elle révélé

[141] Aristophane, *Lysistrata*, v. 567-570.
[142] Étienne Lettry, *op. cit.,* acte II, sc. 8, p. 57.
[143] Voici le texte correspondant dans la traduction Poyard, source évidente du livret de Lettry : « Quand nous dévidons du fil, et qu'il est emmêlé, nous faisons passer la bobine à travers l'écheveau et de ci et de là ; ainsi, pour mettre fin à la guerre, nous enverrons des ambassades et de ci et de là, qui débrouilleront les affaires. » (*op. cit.*, p. 323)
[Ὥσπερ κλωστῆρ', ὅταν ἡμῖν ᾖ τεταραγμένος, ὧδε λαβοῦσαι,
ὑπενεγκοῦσαι τοῖσιν ἀτράκτοις τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε,
οὕτως καὶ τὸν πόλεμον τοῦτον διαλύσομεν, ἤν τις ἐάσῃ,
διενεγκοῦσαι διὰ πρεσβειῶν τὸ μὲν ἐνταυθοῖ τὸ δ' ἐκεῖσε.]
[144] Aristophane, *Lysistrata*, v. 538, trad. Poyard, *op. cit.*, p. 322 [πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει].

son plan aux hommes assemblés que Blépyrus, qui s'oppose à ce que « les femmes changent de sexe[145] », y répond par un rondeau contre les *droits des femmes* :

> Le beau sexe – où donc allons-nous ! –
> Veut se mêler de politique :
> Avant peu, sens dessus dessous,
> Tout ira dans la République !
> Oui, demain, la femme prendra
> Nos goûts, nos habits et nos armes ;
> Au pugilat s'exercera,
> Aux combats trouvera des charmes ;
> À la tribune ergotera,
> Refusera leurs droits aux hommes ;
> […]
> Et puis, tiendra son pauvre époux
> Courbé sous un joug despotique !
> […]
> Le mari devra filer doux,
> Esclave au foyer domestique,
> Également il filera,
> Quenouille en main, le lin, la laine […][146].

L'opéra-comique rejoint ici la vulgate dramaturgique et spectaculaire du *Royaume des femmes*, autant que la dénonciation courante de la « Lysistrata moderne ». À Maupassant qui – on s'en souvient – s'y était livré récemment, « l'intelligence des citoyennes libre-penseuses », dans « toute sa bêtise originelle et triomphante », n'inspirait finalement rien d'autre qu'un scénario à la Cogniard ou à la Lettry : « Allons », concluait-il, « levez vos boucliers, guerrières : ça ne sera jamais qu'une levée de jupes[147] ! »

c) Entre vaudeville néo-grec et réactualisation aristophanesque : le **Plutus** *de Millaud et Jollivet*

À côté de la comédie d'intrigue vaudevillesque sur le thème de la guerre des sexes, l'adaptation d'Aristophane aux formes comiques dominantes tente, au début de la Troisième République, une nouvelle voie sous la plume des deux gazetiers légitimistes Albert Millaud et Gaston Jollivet, qui donnent au théâtre du Vaudeville, en 1873, leur *Plutus* en vers[148]. Sans abandonner la pratique de l'addition d'une intrigue matrimoniale aux développements plus ou moins schématiques, la pièce combine deux nouveaux modèles, celui de l'idylle grecque d'inspiration romantique puis fantaisiste, et celui d'une transposition anachronique de bon ton qui met en pratique le système allusif de la pièce aristophanesque. Cette recontextualisation politique est certainement à l'origine

[145] Étienne Lettry, *op. cit.*, acte I, sc. 10, p. 36.
[146] *Ibid.*, p. 35.
[147] Guy de Maupassant, « La Lysistrata moderne », *Le Gaulois*, 30 décembre 1880.
[148] *Op. cit.*

du succès du spectacle, qui tient plus de deux mois l'affiche du Vaudeville[149], et dans lequel Zola voit « un couplet final ajouté à *Rabagas*[150] » tout prêt à être fêté par le public réactionnaire et mondain de la pièce de Sardou. De fait, quelques années plus tard, élaguée de ses additions satiriques et transformée en livret d'opéra-comique pour la salle Favart, la pièce perd une grande part de son attrait. Réduite au chassé-croisé conventionnel d'une idylle romanesque et de son contrepoint grotesque dans une allégorie académique et moralisante, elle inspire à Charles Lecocq, le compositeur de *La Fille de Madame Angot*, une partition décevante et convenue qui n'assure guère la survie de l'ouvrage[151].

Une compilation orientée

Du point de vue de la construction dramatique, le *Plutus* de Millaud et Jollivet s'inscrit dans la continuité des expériences précédentes, que ce soit par l'insertion de la fable aristophanienne dans une intrigue matrimoniale additionnelle, par l'établissement de liens de causalité entre certains épisodes totalement disjoints chez Aristophane, et par la présence de transpositions pragmatiques affectant le discours idéologique global de l'hypotexte. Si quelques-unes des transformations procèdent par amplification de données aristophaniennes, la plupart trouvent leur origine – sans d'ailleurs que les auteurs signalent leurs emprunts, qui échappent aussi à la critique – dans des adaptations modernes. Le renversement moralisateur du dénouement, le caractère sentimental et édifiant des deux personnages de jeunes amoureux séparés par leurs conditions, la transformation de Carion en parasite jouisseur rappellent évidemment l'« étude antique » de George Sand, publiée dix ans plus tôt[152]. Mais la source principale des modifications comme des additions est un *Plutus* en trois actes et en vers joué au Théâtre Français en 1720 et dû au comédien du Roi Marc-Antoine Legrand[153]. On y trouve déjà un chassé-croisé d'amours jeunes et vieux que dénoue une inversion des situations de fortune entraînée par la guérison du dieu Plutus, la liaison à cette intrigue matrimoniale de deux séquences épisodiques de l'hypotexte aristophanien, et l'addition de scènes épisodiques liées au thème du rapport à l'argent.

L'intrigue amoureuse, exposée au début de la pièce, est centrée sur deux personnages ajoutés, Mirtil, fils de Crémile, et Crisis, son « amante[154] », tous deux si pauvres que leur mariage est impossible. Le jeune homme est obligé de se laisser entretenir par une

[149] La pièce est jouée du 14 mars au 8 mai 1873.
[150] Émile Zola, « Variétés. Causerie dramatique », *L'Avenir national*, 17 mars 1873.
[151] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, opéra-comique en trois actes. Musique de Charles Lecoq, Paris, Calmann Lévy, 1886. Créé le 31 mars 1886, le spectacle eut huit représentations (Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1886*, Paris, Ollendorff, 1887, p. 138). *Plutus* était le premier ouvrage donné par Lecocq à la salle Favart, alors dirigée, comme le Vaudeville en 1873, par Léon Carvalho.
[152] Cf. *supra*, chapitre 5.
[153] Marc-Antoine Legrand, *Plutus*, Paris, Vve Ribou, 1720 [Théâtre-Français, 1er février 1720].
[154] *Ibid.*, p. 1, table des personnages.

vieille femme, Perinice, qui lui offre « presens sur presens[155] », afin de soulager la misère de son élue ; celle-ci est poursuivie par Paronome, un esclave affranchi enrichi par la délation[156]. La situation initiale découle ainsi de la mise en intrigue de deux épisodes de l'hypotexte, celui, largement amplifié, de la vieille femme rejetée brutalement par le jeune amant qui jusque-là vivait de ses largesses[157], et celui du sycophante, d'ailleurs appelé Paranomus dans la traduction d'Anne Dacier, source assez évidente de Legrand[158]. Elle se noue avec la décision de la mère de Crisis d'imposer à sa fille d'épouser son riche poursuivant ; Mirtil envisage la fuite des deux amants, et Crisis résout de tenter de fléchir sa mère. C'est alors que Crémile, parti implorer Apollon de le tirer de la misère, revient de l'oracle de Delphes accompagné d'un vieillard aveugle qui se révèle être le dieu de la richesse. La fable aristophanienne va donc servir à dénouer l'obstacle matrimonial. La pièce suit alors *grosso modo*, mais en abrégé, le déroulement de l'hypotexte. Crémile et son valet Carion convainquent le dieu de se rendre au Temple d'Esculape pour y recouvrer la vue, afin de ne plus enrichir que les honnêtes gens. La Pauvreté tente en vain d'empêcher cette entreprise, défendant les bienfaits de la nécessité et du travail contre les vices de la richesse[159]. L'acte deux est celui de la levée des obstacles et des nouvelles menaces. Carion rapporte, en un long récit de facture quasi-tragique, la guérison miraculeuse du dieu. Crémile, qui approuve l'hymen de Mirtil et de Crisis doit, à la demande de Plutus, entendre les plaintes et les remerciements des nouveaux obligés et des nouvelles victimes de Plutus. Comme chez Aristophane, mais en ordre inversé, ce sont successivement Périnice, puis Paronome, qui ouvrent le défilé[160]. La première, rabrouée par Carion et répudiée par Mirtil, promet d'intenter une action en justice et d'aveugler à nouveau Plutus ; le délateur, ruiné, vient chercher le secours de Plutus. Crémile, craignant une alliance des deux amoureux éconduits, résout d'accélérer le mariage des jeunes gens.

Le dernier acte, qui se conclut de fait par l'annonce de cet hymen, sous les auspices du dieu, est constitué d'un enchaînement de scènes épisodiques purement forgées, qui tiennent la place de la visite du prêtre de Zeus et d'Hermès dans l'hypotexte[161], et dans lesquelles Millaud et Jollivet puiseront à loisir. Survient d'abord un fripon notoire, Zénophon, qui vient remercier le dieu de l'avoir enrichi. Prompt à se lancer dans une

---

[155] *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 2

[156] *Ibid.*, acte II, sc. 8, p. 25.

[157] Aristophane, *Ploutos*, v. 959-1096.

[158] Aristophane, *Ploutos*, v. 850-958 ; Anne Dacier, *Le Plutus et les Nuées*, *op. cit.*, p. 2 et p. 51-56. On trouve dans les vers de Legrand un certain nombre de réminiscences de la traduction française.

[159] Marc-Antoine Legrand, *Plutus*, *op. cit.*, acte I, sc. 4-6. Le texte suit le prologue (v. 56-243) et l'*agôn* (415-618) du *Ploutos*. La *parodos*, très abrégée, est condensée dans la première scène de l'acte II, tandis que la scène de Blepsidème disparaît.

[160] Dans *Ploutos*, la séquence du Juste et du Sycophante (v. 802-958) précède celle du Jeune homme et de la Vieille (v. 959-1096). Legrand n'en adapte qu'une partie – la déconfiture du Sycophante et la répudiation de la Vieille.

[161] Dans la pièce d'Aristophane, quatre séquences épisodiques suivent la réapparition du Dieu : celles du Juste et du Sycophante, de la Vieille et de son jeune amant, d'Hermès et enfin du Prêtre de Zeus.

justification philosophique pré-rousseauiste du vol, seule possibilité d'échapper à la pauvreté dans un monde entièrement régi par la loi de l'héritage, le nouveau nanti tient désormais, exactement comme le fera le Blepsidème du Vaudeville, à œuvrer pour empêcher la reproduction de son système. Paraît ensuite, empruntée à la fable ésopique revisitée par La Fontaine[162], la figure du savetier Birrenes, qui, rongé d'inquiétudes et d'insomnies à cause d'un argent qu'il ne sait dépenser et dont il craint le vol, veut rendre son bien à Plutus ; lui succède, par symétrie, le modeste Athénien Cistenes, gratifié de cent mille francs mais jaloux du voisin dix fois mieux servi, et à qui le dieu se voit contraint de donner le million qu'il réclame. Le défilé s'achève par une fillette demandant au dieu quelques années de plus, afin d'être en âge de se marier ; Plutus, se sentant déjà incapable de « répondre à tout[163] », avoue qu'il ne peut rien sur le Temps. Le dernier acte se présente ainsi comme une sorte de moralité, confrontant, par une série de scènes allégoriques, quelques options philosophiques élémentaires sur la question de la richesse[164].

La pièce de Millaud et Jollivet reprend un grand nombre des transformations du *Plutus* de Legrand, en resserrant davantage l'intrigue et son jeu de symétries, tout en collant davantage, dans les parties conservées de l'hypotexte, à l'original. L'histoire de Chrémyle et de Plutus est encadrée, exactement comme chez Legrand, par une intrigue matrimoniale impliquant les deux figures épisodiques de la vieille et du riche ruiné. Mais la symétrie opère différemment. La pièce est construite sur l'opposition entre deux couples. D'un côté le couple élégiaque des jeunes premiers, Xinthias, fils de Chrémyle, et Myrrha, qui l'aime mais que son père destine à l'opulent Xénon, un parvenu à la richesse mal acquise ; de l'autre, le couple burlesque formé par Carion, l'hédoniste esclave de Chrémyle, et la veuve Praxagora, qui l'entretient et court après ses faveurs. L'exposition commence par la douloureuse séparation de Xinthias et Myrrha, qui, par peur de la misère, refuse la suggestion de son jeune ami d'échapper au mariage de Xénon par la fuite. Xénon, lui faisant miroiter le luxe de la ville, emmène la jeune fille. C'est ensuite au tour de Carion de subir les assauts de Praxagora, prodigue en vin et en galettes[165]. La symétrie s'explicite lors de la scène suivante, où Carion et Xinthias alternent les plaintes :

XINTHIAS

Ah ! si j'avais de l'or, je l'aurais dans mes bras !…

[162] Jean de La Fontaine, « Le Savetier et le Financier », *in Fables choisies, mises en vers*, Paris, Thierry et Barbin, 1668, livre VIII.
[163] Marc-Antoine Legrand, *op. cit.*, acte III, sc. 8, p. 40.
[164] Le texte s'éloigne ainsi de la comédie de mœurs, se gardant bien de poser la question *hic et nunc*. Il évacue aussi la question de la concurrence entre religion et richesse, amputant les séquences du *Ploutos* consacrées à la déréliction des dieux et au ralliement d'Hermès.
[165] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, comédie en deux actes et en vers, *op. cit.*, acte I, sc. 4 et 5. Ces deux scènes développent, par transmodalisation, certains éléments rapportés par la Vieille dans le *Ploutos* (v. 967 sq.).

CARION

Ah ! si j'avais de l'or, moi, je ne l'aurais pas…

XINTHIAS

Car son cœur, c'est l'amour de l'or qui me l'arrache.

CARION

Moi, c'est l'amour de l'or qui sur ses pas m'attache[166]…

L'argent ainsi posé comme le nerf de l'intrigue, on retrouve alors l'hypotexte aristophanien. Chrémyle, parti, sur la foi d'un rêve, consulter l'oracle afin de régler ses problèmes d'argent, revient avec le vieillard aveugle qui, après un interrogatoire, décline son identité et l'histoire de sa cécité, se laisse convaincre par Chrémyle et Carion de l'universalité de son pouvoir, et accepte d'aller se faire guérir chez Esculape. Les laboureurs amis de Chrémyle, avertis, applaudissent au projet, et Blepsidème – addition dont nous avons parlé – surenchérit en présentant son système de mise en commun des biens. La Pauvreté s'interpose, et, malgré un débat victorieux face à Carion, se fait éconduire. Le premier acte s'achève par l'application du nouvel état de fait aux intrigues amoureuses : Praxagora, venue chercher son favori, et Myrrha, dégoûtée de Xénon mais que Xinthias croit revenue à cause de Plutus, se voient toutes deux rejetées. L'acte suivant conserve les grandes lignes de la pièce d'Aristophane revisitée par Legrand, toujours subordonnées au double fil d'intrigues amoureuses et resserrées autour des protagonistes. Pendant que Myrrha désespère de Xinthias, Carion fête la guérison de Plutus – narrée brièvement comme une simple intervention chirurgicale[167] – et l'abondance retrouvée. Plutus, assailli par les solliciteurs, doit faire face à l'angoisse de Chrémyle obsédé, « comme le savetier de la fable d'Esope[168] », par les voleurs, et à l'insatiabilité de Carion, reprise évidente du dyptique de Birrenes et Cistenes de Legrand. Xénon ruiné puis Blepsidème nanti du manteau et des richesses du parvenu déchu rejouent ensuite, dans l'ordre inverse, la séquence aristophanienne du Juste et du Sycophante, tandis que Praxagora se fait définitivement répudier par un Carion ivre de plaisirs et de richesses. Après le ralliement de Mercure, quittant Jupiter désargenté pour se mettre au service de Chrémyle, il reste à rapprocher les deux jeunes amants éplorés, Xinthias au désespoir et Myrrha prête à fuir d'avoir été crue intéressée. Chrémyle offre son or pour les raccommoder, mais Myrrha s'y refuse, craignant toujours le soupçon de vénalité. C'est un coup de théâtre final, véritable catastrophe, qui finit par réunir les amants.

La pièce met donc en avant un quatuor amoureux – sur lequel l'opéra-comique de 1886 se centrera presque exclusivement – qui réunit, sur un schéma de symétries

[166] *Ibid.*, acte I, sc. 6, p. 18.
[167] *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 61. Le récit de la guérison de Plutus, expurgé de tout élément merveilleux, emprunte quelques traits à celui de l'opération de Néoclidès, qui le précède dans le *Ploutos* (v. 714-723).
[168] *Ibid.*, acte II, sc. 4, p. 65.

vaudevillesques, deux tendances caractéristiques des « pièces à l'antique » des années 1840-1870, la tendance élégiaque, mise au goût du jour, en 1844, par *La Ciguë* d'Émile Augier, une comédie en vers créée à l'Odéon et transposant dans l'Antiquité une intrigue de boulevard à la mélancolie bien romantique[169], et la tendance grotesque, qu'illustre bien *Le Parasite* de Pailleron[170]. Les deux tendances, qu'on retrouve dans le *Plutus* de George Sand, se fondent du reste dans les pièces antiques d'inspiration fantaisiste du Second Empire, qui mêlent souvent, comme la *Diane au bois* de Banville[171], idylle et comique faunesque, ou, à défaut, bachique[172]. Le couple de Carion et Praxagora se situe dans la lignée grotesque. Considérablement développé par rapport à celui de l'esclave aristophanien, pour la plus grande gloire de Saint-Germain qui se taille un grand succès d'acteur[173], le rôle de Carion – augmenté, par rapport à l'hypotexte, de celui du Jeune homme, d'un grand nombre de répliques de Chrémyle, qui perd son statut de protagoniste, d'un prologue et d'une tirade finale au public – s'inscrit dans la lignée des viveurs bachiques qui, du débauché à l'esclave ivre ou au satyre, parsèment ce répertoire. Témoin cette réplique qu'il adresse, une fois riche, à la vieille répudiée :

> À moi les voluptés d'Asie !
> À moi, souple Laïs ! à moi, fauve Aspasie !
> Je veux que chacun crie au bord de l'Illyssus,
> C'est Crésus-Carion, c'est Carion-Crésus !
> Je veux toute la nuit, aux bras des hétaïres,
> Environné d'acteurs dansant au son des lyres,
> Inondé de parfums des talons aux cheveux,
> Buvant, mangeant, riant, chantant, aimant, je veux
> Sur les tapis, au bout du festin délectable,
> Rouler ivre de vin[174].

La version de 1886 développe davantage encore cet hymne à l'ivresse, plaçant la bouteille au centre du premier duo entre Carion et Praxagora[175], et allant jusqu'à mettre

[169] Émile Augier, *La Ciguë*, comédie en 2 actes et en vers, *op. cit.* L'aspect boulevardier de l'intrigue est bien noté par D. Giovacchini (D. Giovacchini et Jean-Marie Thomasseau, « Augier, Émile », *in* Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Paris, Larousse, 2001, t. 1, s. v.). Si le dénouement moralisant de la pièce se rattache à l'« école du bon sens », le personnage principal, Cléon, fait montre d'un nihilisme qui suscite des lectures romantiques. Paul de Saint-Victor tente ainsi de montrer, contre le reproche d'anachronisme souvent formulé à l'encontre d'Augier, l'existence de la mélancolie dans l'Antiquité (*Le Théâtre contemporain*. *Émile Augier*, *Alexandre Dumas fils*, *op. cit.*, p. 2-11).

[170] Édouard Pailleron, *Le Parasite*, comédie en 1 acte, en vers, Paris, Michel Lévy frères, 1860 [Odéon, 1er septembre 1860].

[171] Théodore de Banville, *Diane au bois*, comédie héroïque en 2 actes, en vers, Paris, Michel Lévy frères, 1864 [Odéon, 16 octobre 1863].

[172] Sur ce répertoire, cf. Howard Lee Nostrand, *Le Théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*, Paris, impr. Pierre André, 1934, p. 57-100.

[173] Il en ira de même pour le jeune baryton Soulacroix dans l'opéra-comique de 1886.

[174] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, *op. cit.*, acte II, sc. 8, p. 83.

[175] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, opéra-comique en trois actes, en vers, *op. cit.*, acte II, sc. 2, p. 11-12. Les photographies du spectacle par l'atelier Nadar témoignent de ce comique bachique néo-grec (cf. annexe iconographique, fig. 39).

des « couplets bachiques[176] » dans la bouche de Plutus qui chante, avec Carion et un chœur de « dîneurs, hétaïres, joueurs de flûtes[177] », un hymne au vin, lors du festin qui ouvre le troisième acte de l'opéra-comique, dans le palais de Chrémyle. Le lieu même de cette orgie, totalement absent des différents hypotextes et de la comédie de 1873, est la matérialisation de cet hédonisme décadent, opposé à l'idyllisme qui règne dans l'espace des deux premiers actes, champêtre et borné par un bois, puis par deux « cabanes » marquant les deux pôles de l'intrigue matrimoniale[178]. C'est dans ce décor conventionnel typique de l'idylle néo-grecque que s'inscrit la comédie de 1873, mettant face à face, devant un « temple », la « chaumière de Chrémyle » et « la maison du père de Myrrha », sur fond de « paysage grec[179] ». C'est dans cet espace bucolique, où ne manque ni banc, ni arbre auquel appuyer sa douleur[180], que se déploie, pour reprendre la flatteuse expression de Banville, l'« églogue amoureuse[181] » de Xinthias et de Myrrha, dont les scènes, tout « insipides[182] » qu'elles soient au demeurant, relèvent de la convention de l'idylle néo-grecque en usage depuis *La Ciguë*. Paul de Saint-Victor, peu avare d'hyperboles, évoque à leur endroit « le souffle d'André Chénier[183] » tout comme il le faisait quelques années plus tôt, lors de la reprise de la comédie d'Augier aux Français, à propos de la jeune et vertueuse esclave Hippolyte[184]. Épanchements, déchirements, scrupules moraux, désespoirs, quasi-fuites, constituent les étapes obligées de cette « idylle amoureuse[185] », version néo-grecque, quoique parfaitement anti-aristophanienne[186], de l'intrigue matrimoniale.

L'utilisation des thèmes et des effets d'écriture de la pièce néo-grecque sert ainsi, assez habilement, à re-helléniser les transformations dramaturgiques héritées de Legrand ; elle dissimule aussi la manipulation idéologique de l'hypotexte derrière l'évidence de comportements conventionnels. Les modifications apportées par Millaud et Jollivet au texte aristophanien, souvent inspirées par les versions précédentes, présentent une grande cohérence du point de vue politique, qui trouve son point

[176] Charles Lecoq, *Plutus*, opéra-comique en trois actes, poème de MM. Albert Millaud et Gaston Jollivet, partition chant et piano, Paris, Brandus et Cie, 1886, p. 202-212.
[177] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, opéra-comique […], *op. cit.*, acte III, sc. 1, p. 36.
[178] Le décor de l'acte I, tel que le notent les didascalies, est un « paysage grec » avec « dans le fond, un bois » (*op. cit.*, p. 1) ; celui de l'acte II est situé dans « une campagne aux environs d'Athènes », avec « à gauche, la cabane de Chrémyle » et « à droite, la cabane de Myrrha » (*op. cit.*, p. 8). Contrairement à l'opéra-comique, qui comporte trois décors, la comédie de 1873 se joue dans un lieu unique.
[179] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, *op. cit.*, 1873, p. 5.
[180] *Ibid.*, p. 59 (Myrrha, éplorée, est « accoudée contre un arbre »).
[181] Théodore de Banville, « Feuilleton du *National* […]. Revue dramatique et littéraire. […] Vaudeville : *Plutus*, comédie en deux actes, en vers, de M. Gaston Jollivet et Albert Millaud », art. cit.
[182] E. D. de Biéville, « Feuilleton du *Siècle* […]. Revue des théâtres », *Le Siècle*, 17 mars 1873.
[183] Paul de Saint-Victor, « Revue dramatique. Vaudeville : *Plutus*, comédie aristophanesque en deux actes, en vers, de MM. Albert Millaud et Gaston Jollivet […] », *Le Moniteur universel*, 17 mars 1873.
[184] Paul de Saint-Victor, *Le Théâtre contemporain*. *Émile Augier*, *Alexandre Dumas fils*, *op. cit.*, p. 2.
[185] Paul de Saint-Victor, art. cit.
[186] Saint-Victor et Banville ne manquent pas de faire remarquer, comme l'avait fait Emmanuel des Essarts à propos du *Plutus* de George Sand, l'absence totale du sentiment amoureux dans l'œuvre du comique antique.

d'achèvement dans le dénouement. Celui-ci présente une transposition pragmatique majeure constituant un double renversement par rapport à l'hypotexte aristophanien. La première correction, inspirée par George Sand, concerne Chrémyle et permet de dénouer l'idylle : perpétuellement inquiet à cause de son or, et comprenant que sa richesse fait le malheur de son fils, il finit par rendre son or à Plutus et à se vouer à la « naïve et sainte pauvreté[187] ». La différence des conditions n'est donc plus un obstacle entre les amants, qui peuvent enfin se réunir. La fable devient alors l'illustration d'un axiome moral banal, du type de « l'argent ne fait pas le bonheur », en parfaite cohérence avec les maximes moralisantes prêtées à la Pauvreté, selon lesquelles le besoin « rend les hommes meilleurs[188] » et fait les grands artistes ; la pièce s'achève donc par la victoire de la Pauvreté, qui, si elle n'est pas rappelée au sens propre comme dans l'adaptation de George Sand, l'est du moins métaphoriquement par Chrémyle. Mais cette conclusion est contredite par le discours final de Carion, héraut, tout le long de la pièce, d'un hédonisme sans scrupule, affirmant que, si l'or ne fait pas le bonheur, du moins « il y contribue[189] ». La correction décisive intervient en réalité juste après l'abandon de ses richesses par Chrémyle. Plutus, fatigué de voir « [les] spectacles navrants dont [son] or est la source[190] », se fait bander les yeux. Ce retour volontaire à la cécité du dieu, destiné à reprendre, « docile aux lois du sort », sa marche aléatoire, « la main ouverte à tout hasard[191] », constitue la réponse à la question centrale, mais non résolue, du texte aristophanien, portant non sur le bien-fondé de la richesse, mais sur l'équité de sa répartition. En faisant opter délibérément Plutus pour l'arbitraire, Millaud et Jollivet disqualifient définitivement la question de la justification des inégalités, disqualification déjà en germe, comme chez Legrand, dans la disparition du personnage du Juste récompensé, et dans son remplacement par un tenant de la redistribution intégrale, un épouvantail communiste mû, en réalité, par le seul appât du gain. Le détournement idéologique remonte jusqu'à la question initiale posée par Chrémyle à Apollon, qui ne porte plus, comme chez Aristophane puis chez Legrand, sur une question éthique – doit-on recourir à la malhonnêteté pour acquérir de la richesse[192] ? –, mais sur « le moyen d'acquérir de l'argent[193] ». Ce détournement de la problématique fondamentale de l'hypotexte se perpétue avec la substitution de Carion à Chrémyle dans le débat avec Pauvreté, qui dévalorise *de facto* les arguments opposés à l'apologie de l'indigence. Le discours global de la comédie consiste finalement dans l'apologie du

[187] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, *op. cit.*, acte II, sc. 12, p. 94.
[188] *Ibid.*, acte I, sc. 12, p. 55. L'argument du génie suscité par la pauvreté paraît exagéré même à un Saint-Victor. Il est d'autant plus déplacé que, sur un plan anecdotique, il était de notoriété publique que Millaud, fils d'un riche banquier et patron de presse, se trouvait plutôt du côté de Plutus…
[189] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *op. cit.*, acte II, sc. 12, p. 96.
[190] *Ibid.*, p. 96.
[191] *Ibid.*
[192] La question est posée pour le fils de Chrémyle chez Aristophane (v. 32-38), et pour lui-même chez Legrand (*op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 6).
[193] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *op. cit.*, acte I, sc. 6, p. 19. C'est Carion qui présente ainsi le rêve qu'a fait son maître, rêve qui l'engage à aller trouver à Delphes la réponse à sa misère cruelle. L'idée du rêve se trouve d'ailleurs déjà chez Legrand.

statu quo et de l'occultation de la dimension politique de la question de l'argent, renouant avec les récupérations antisocialistes de la Seconde République comme celle d'un Amédée Fleury[194].

Recontextualisation aristophanesque et parodie

C'est précisément dans la mise en œuvre d'une recontextualisation politique explicite de l'hypotexte aristophanien que réside la grande nouveauté du *Plutus* de Millaud et Jollivet. Après un certain nombre de réactivations politiques non destinées à la scène, à commencer par celle de George Sand, c'est la première fois, – en réalité depuis *Le Dîner des peuples* d'Alexandre Duval –, qu'une mise en scène d'Aristophane se présente comme une véritable comédie politique de portée contemporaine. Cette réactualisation n'est pas uniquement thématique et ne concerne pas la seule orientation idéologique – réactionnaire –, de l'hypotexte. Elle recourt aussi, formellement, au modèle générique en vigueur dans la comédie politique de l'époque, qui n'est autre, précisément, que le modèle aristophanesque.

Du point de vue contextuel, la pièce s'inscrit dans une série de comédies antirépublicaines dont le théâtre du Vaudeville semble s'être fait, en ce début de la Troisième République, une spécialité. Elle est créée quatre mois après *Rabagas* en remplacement de *L'Oncle Sam*[195] de Sardou, que la censure, qui avait interrompu les répétitions, laisse jouer finalement en novembre 1873, et un an avant *Le Candidat*[196]. Une certaine continuité s'établit donc entre ces différents spectacles, continuité repérable dans la polarisation de la réception journalistique, en général élogieuse dans la presse conservatrice et critique dans les journaux républicains[197]. *Plutus* s'insère ainsi, littéralement, dans une série de pièces aristophanesques auxquelles il emprunte non seulement leur orientation politique, mais aussi la pratique de l'allusion d'actualité, fût-ce dans des additions caractérisées. Édouard Fournier ne s'y trompe pas, qui note, après Zola, que « Rabagas, qui ne peut s'oublier ici, passe la tête en quelques scènes où Aristophane n'est pour rien, mais où il semble que son esprit reste pour une bonne part[198] ». À défaut d'un Cléon-Gambetta, c'est à un Blepsidème « partageux quand il

[194] Cf. *supra*, chapitre 5.
[195] Victorien Sardou, *L'Oncle Sam*, comédie en 4 actes, en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1875. La pièce comporte une satire du système électoral américain.
[196] La pièce de Sardou est créée le 6 novembre ; celle de Flaubert le 11 mars 1874.
[197] Outre *La République française*, gambettiste, les feuilletons de *L'Avenir National* (Zola, art. cit.) ou du *Siècle* (E. D. de Biéville, art. cit.) sont défavorables à la pièce, tandis que *Le Figaro* félicite les auteurs (Vitu, 14 mars) et fait la promotion du spectacle – Millaud est de la maison – et que le journal de centre droit *La Patrie* (Édouard Fournier, 17 mars) loue l'œuvre contre-révolutionnaire d'Aristophane et l'adaptation moderne. Banville, dans le *National*, et Saint-Victor, dans *Le Moniteur universel* (articles cités), évitent le terrain politique et dissimulent sous les éloges leurs réticences pour la faiblesse de l'ouvrage.
[198] Édouard Fournier, « Feuilleton de la *Patrie*. Revue dramatique. Vaudeville : *Plutus*, comédie en deux actes, en vers, par MM. Albert Millaud et Gaston Jollivet […] », *La Patrie*, 17 mars 1873.

n'a pas une obole, antipartageux forcené quand il possède[199] » que revient – on l'a dit – le rôle de personnifier la République, ou du moins les excès communards. La personnification devient du reste personnalité, Léon Ricquier, qui joue le rôle, s'étant fait la tête du député d'extrême gauche Édouard Lockroy[200]. Le grimage biographique ajoute ainsi une dimension spectaculaire à une série « d'allusions plus ou moins aristophanesques » assimilant par certains côtés le spectacle à une « revue[201] », à laquelle ne manque même pas, lorsqu'un soir une des cibles se trouve dans la salle, la scène de confrontation. L'amant malheureux de la demi-mondaine Cora Pearl, qui avait tenté de se suicider après que la courtisane, faute d'argent, l'eut abandonné, et à l'aventure duquel Carion fait allusion[202], fait l'objet, le soir où il assiste à la représentation, de l'attention du public et du courriériste du *Figaro*, qui rapporte l'affaire. Au moment où Saint-Germain en arrive au passage qui le concerne, « un grand nombre de spectateurs de l'orchestre » se tournent « vers la loge où [est] le héros de ces vers », lequel accepte « bravement[203] » l'allusion et se met à sourire.

Sur le plan dramaturgique comme sur le plan spectaculaire, la pièce applique donc le modèle aristophanesque à l'hypotexte aristophanien, ce qui suppose, paradoxalement, un écart. Contrairement au *Dîner des peuples* de Duval, qui relève de la transposition diégétique, transférant la fable des *Chevaliers* dans un contexte spatio-temporel contemporain, le *Plutus* de Millaud et Jollivet conserve en effet le cadre diégétique athénien antique, qu'il ne peut donc recontextualiser que par transposition anachronique. Comme le remarque Paul de Saint-Victor, « les masques du théâtre grec […], soulevés d'un doigt léger, par instants, découvrent la cocotte sous l'hétaïre et le radical de la Commune sous le démagogue de l'Agora[204] ». Cora Pearl et son amant remplacent Laïs et Philonide[205], Lockroy perce sous Blepsidème : l'adaptation procède par substitution de cibles, que la réception consiste à décoder. Pour reprendre une métaphore du futur auteur des *Deux Masques* qui illustre fort joliment ce fonctionnement, « les mots, ajustés sur l'arc athénien, se retournent, en route, d'un leste zigzag et vont frapper une cible moderne », tandis que « les applaudissements soulign[ent] chaque allusion au passage et mett[ent] aux noms grecs l'accent parisien[206] ». Certaines cibles contemporaines se voient ainsi réinsérées, par travestissement, dans la diégèse antique. La caractérisation du barbon Xénon, descendant, via le Paronome de Legrand, du sycophante aristophanien, en est un bon

[199] *Ibid.*
[200] Cf. Auriant, « Aristophane travesti », *Mercure de France*, 15 mars 1938, p. 547.
[201] René Delorme, « Théâtre du Vaudeville : […] *Plutus*, comédie en deux actes de MM. Albert Millaud et Gaston Jollivet. […] », *Revue et gazette des théâtres*, 16 mars 1873.
[202] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, *op. cit.*, acte I, sc. 8, p. 31.
[203] Jules Prével, « Courrier des théâtres », *Le Figaro*, 18 mars 1873.
[204] Paul de Saint-Victor, art. cit.
[205] Le récit allusif de l'anecdote contemporaine remplace le v. 179 du texte d'Aristophane : « [N'est-ce pas à cause de toi, Plutus] que Laïs est la maîtresse de Philonide ? » (« Ἑρᾷ δὲ Λαῖς οὐ διὰ σὲ Φιλωνίδου; », trad. Poyard, *op. cit.*, p. 491).
[206] Paul de Saint-Victor, art. cit.

exemple : le délateur professionnel est remplacé par un indélicat fournisseur aux armées, livrant des armes hors d'usage et des rations frelatées : allusion transparente au scandale des marchés publics frauduleux de l'administration de la guerre[207]. À côté de la substitution, Millaud et Jollivet pratiquent l'addition, la plupart du temps par contamination. Ainsi Blepsidème est-il constitué en cible politique par l'application de fragments de *L'Assemblée des femmes* à la matrice dramatique de la scène de Zénophon chez Legrand. De même la liste des solliciteurs du dieu de la richesse rendu à la vue est-elle renouvelée par rapport à celle de Legrand, initiateur du motif. Dans la pièce de 1720, Plutus, sitôt guéri, dépouille « quatre Sous Fermiers / Pour enrichir un Peintre, & deux sçavans Poëtes » et pour sauver *in extremis* « l'honneur pourchassé » de « deux sages Grisettes[208] ». Au Vaudeville, dans une logique non plus moraliste mais politique, ce sont les « systèmes » des « inventeurs » qui vident les sacoches du dieu. Les deux premiers relèvent de la satire du communisme, l'un « supprimant la faim », l'autre « la soif » ; les autres de l'invention utopique ridiculisée, qu'il s'agisse d'un élixir de jeunesse pour les femmes mûres, ou de celle, directement inspirée par le canon à très longue portée rêvé récemment au théâtre du Gymnase dans un drame de Dumas, d'un « javelot nouveau » que l'inventeur essaie sur sa femme[209].

La nouveauté du *Plutus* du Vaudeville réside donc dans l'application, à l'hypotexte antique et à ses avatars, du modèle aristophanesque, par l'intermédiaire du procédé parodique de l'anachronisme. Si celui-ci était déjà apparu sporadiquement[210], sa récurrence affecte ici la lecture globale de la pièce, régulièrement tirée vers les applications contemporaines, dans un va-et-vient entre le « siècle heureux de Périclès » et les « Athéniens de Paris[211] ». La source d'une telle extension du procédé est évidente : elle se trouve dans l'opérette parodique offenbachienne, qui, avec *Orphée aux enfers* en 1858 puis *La Belle Hélène* en 1864, désacralise définitivement l'antiquité en lui appliquant le principe du travestissement burlesque[212]. Apparue, à en croire tel

[207] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 7. Mis au jour en 1871 par le duc d'Audiffret-Pasquier, député indépendant d'inspiration orléaniste, la révélation de marchés fictifs passés par l'administration impériale fut la première grande attaque portée contre la corruption du Second-Empire.

[208] Marc-Antoine Legrand, *Plutus*, *op. cit.* acte II, sc. 3, p. 17.

[209] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *op. cit.*, p. 63 (acte II, sc. 3). Dans *La Femme de Claude*, créée le 16 janvier 1873 au Gymnase, le savant Claude Ruper, inventeur d'un canon surpuissant dont l'idée préfigure la théorie de la dissuasion, trompé par sa femme qui vit une véritable passion adultère avec le jeune orphelin qu'il a recueilli et qui est devenu son disciple, finit par l'assassiner (Alexandre Dumas fils, *La Femme de Claude*, pièce en 3 actes, précédée d'une préface, Paris, Michel Lévy, 1873).

[210] Les Athéniennes de Scribe imaginent par exemple des « tablettes périodiques » quotidiennes (Eugène Scribe et [Varner], *Les Comices d'Athènes ou Les Femmes orateurs*, *op. cit.*, sc. 1, p. 5).

[211] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *op. cit.*, Prologue, p. 1 et 3.

[212] Hector Crémieux, *Orphée aux enfers*, opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux, musique de Jacques Offenbach, Paris, Librairie théâtrale, 1858 [Bouffes-Parisiens, 21 octobre 1858] ; Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *La Belle Hélène*, opéra-bouffe en 3 actes, musique de M. Jacques Offenbach, Paris, Michel Lévy, 1865 [Variétés, 17 décembre 1864].

chroniqueur, à Hortense Schneider elle-même[213], la filiation n'échappe d'ailleurs pas à Émile Zola, qui note aussi ses limites. Comparant ce *Plutus* à « une *Belle Hélène* de chic littéraire », Zola observe que Millaud et Jollivet ont tenté d'« essuyer ces pauvres Grecs roulés dans le ruisseau » par Meilhac, Halévy et Offenbach, de « leur faire un bout de toilette et les conduire, non plus à la barrière, mais sur les boulevards ». La Grèce sort ainsi du « bastringue » offenbachien, et se retrouve accommodée « au goût des habitués de Tortoni et du café de la Paix[214] ». De fait, contrairement à *La Belle Hélène*, les personnages du *Plutus* ne sont pas soumis à la rhétorique générale de rabaissement qui prévaut sous le régime de la « blague » des Meilhac, Halévy, Crémieux et Offenbach ; la présence de l'idylle amoureuse « sérieuse » empêche la pièce de virer à la caricature généralisée, tout comme elle contribue à maintenir l'opéra-comique de Lecocq, au regret d'un critique musical comme Camille Bellaigue, dans un entre-deux bâtard entre « l'œuvre sérieuse » et « la parodie », « aussi inférieur à *Philémon et Baucis*, cette délicieuse copie, qu'à *la Belle Hélène* ou à *Orphée aux enfers*, ces joyeuses caricatures de l'antiquité grecque[215] ». Deuxième nuance à apporter à la comparaison, le texte de Millaud et Jollivet ne laisse qu'une place très limitée aux prochronismes flagrants[216] qui constituent le procédé principal de Meilhac et Halévy : à côté du *Moniteur* de Cythère, des bains de mers de Nauplie, de l'hymne de la Phocéenne ou de la charade proposée par Agamemnon[217], « la société des brouillards de l'Attique[218] » dans laquelle Chrémyle imagine un instant que Xinthias s'est ruiné ne pèse guère. L'allusion, qui vise les récents déboires financiers des actionnaires du Transcontinental Memphis[219], rejoint en réalité la série des anachronismes substitutifs par son caractère de satire d'actualité, loin de la gratuité apparente des prochronismes de *La Belle Hélène*.

Au bout du compte, c'est le principe de la réactualisation anachronique, et sa capacité à permettre les effets aristophanesques, qui constitue la véritable spécificité du *Plutus* de 1873. On peut certes y voir, comme le fait Zola, pour qui la comédie n'est guère qu'une « gazette rimée » mettant en œuvre le « rire facile du petit

---

[213] La créatrice du rôle d'Hélène, assistant à la première, aurait « souri en voyant le décor identiquement pareil à celui de la *Belle Hélène* », à en croire le soiriste de *L'Événement* – probablement Arnold Mortier – (Grelot, « Les Premières élégantes. *Plutus*, au Vaudeville », *L'Événement*, 16 mars 1873).
[214] Émile Zola, art. cit.
[215] Camille Bellaigue, « Revue musicale », *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1886, p. 207. *Philémon et Baucis*, opéra-comique en trois actes de Charles Gounod, livret de Jules Barbier et Michel Carré, créé au Théâtre-Lyrique le 18 février 1860 (Paris, Michel Lévy frères, 1860).
[216] Henri Morier (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4e édition, Paris, PUF, 1989, p. 102) distingue l'anachronisme progressif ou *prochronisme* (Christophe Colomb parlant dans un porte-voix) de l'anachronisme régressif ou *parachronisme* (Londres traversé en carrosse au XXe siècle).
[217] Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *La Belle Hélène*, *op. cit.*, acte sc. I, 1 et 11 ; acte III, cité d'après le *Théâtre* de Meilhac et Halévy, 8 vol., 1899-1902, t. I, 1899, p. 170, 252 sq., 200, 204. La solution de la charade est « locomotive », et Pâris se glorifie « d'avoir trouvé ça quatre mille ans avant l'invention des chemins de fer » (p. 204) : prochronisme caractérisé.
[218] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *op. cit.*, acte II, sc. 10, p. 90.
[219] Paul de Saint-Victor, art. cit., *Le Moniteur universel*, 17 mars 1873.

journalisme[220] », une limitation. Mais on peut aussi y saisir, à l'instar de Sarcey, une voie d'avenir pour l'adaptation d'Aristophane. C'est en effet dans les substitutions de cibles et les additions contemporaines – pas assez étendues à son goût – que le critique du *Temps* situe la réussite de la pièce. Derrière le projet des auteurs d'emprunter à Aristophane « quelques-uns de ses personnages, et de hasarder, sous leur couvert, la spirituelle satire des mœurs contemporaines », Sarcey voit s'ouvrir une nouvelle application du célèbre adage néo-grec de Chénier : « dans un cadre antique raillons des mœurs nouvelles[221] ». Tel est exactement le programme que met en application, dix-neuf ans plus tard, un jeune auteur, Maurice Donnay, ouvrant une nouvelle ère dans l'interprétation d'Aristophane en France.

B. ARISTOPHANE AU BOULEVARD OU *LYSISTRATA* CHEZ LES COURTISANES

À l'automne 1911, le Moulin-Rouge donnait un de ses spectacles musicaux à femmes dont le titre affriolant, *L'Amour libre*, ne présentait guère d'ambiguïté[222]. Aux côtés de figures de la variété maison comme Polin ou Pépa Bonafé, une pléiade de jolies femmes, danseuses ou actrices, n'y ménageaient pas en effet leurs charmes. Le sous-titre, en revanche, laisse un moment perplexe : l'œuvre d'Édouard Adenis mise en musique par Rodolphe Berger n'était qualifiée de rien moins que d'« opérette aristophanesque ». L'énigme se résout rapidement à lecture du livret, voire du programme : le texte consiste apparemment en une adaptation licencieuse et parfaitement dépolitisée de *L'Assemblée des femmes*, tout entière consacrée au volet érotique de la pièce. Mais, plutôt que de désigner une relation hypertextuelle, la catégorie mise en œuvre par le sous-titre semble renvoyer prioritairement à un contrat spectaculaire bien éloigné de la problématique de l'adaptation d'Aristophane : il « indique par avance » au spectateur, prévient en tout cas le critique de *Comœdia*, « que nous nous trouvons en Grèce, où on nous promène tantôt sur l'Agora, tantôt dans une maison où on montre beaucoup de… tolérance[223] ». Le terme « aristophanesque » serait ainsi lié, curieusement, à un type de référent spatial qui conduirait, dans le cadre d'une antiquité plus ou moins d'opérette, de l'espace public de la place à l'espace clos des maisons de courtisanes. Curieuse filiation en effet, tant le lieu et le métier tiennent une place marginale dans l'œuvre du dramaturge grec, laquelle, si elle cite ici ou là Aspasie,

[220] Émile Zola, art. cit.
[221] Francisque Sarcey, « Feuilleton du *Temps* du 17 mars 1873. Chronique théâtrale. *Nos maîtres*. – *Plutus*. – *Aux crochets d'un gendre* », *Le Temps*, 17 mars 1873.
[222] Édouard Adenis, *L'Amour libre,* opérette aristophanesque en 4 actes, musique de Rodolphe Berger, Paris, Digoudé-Diodet, 1912. Créée le 17 octobre, la pièce termine sa carrière le 18 décembre 1911.
[223] Fernand Rouvray, « Au Moulin-Rouge, *L'Amour libre*, opérette aristophanesque en quatre actes de M. Adenis, musique de M. Rodolphe Berger », *Comœdia*, 19 octobre 1911.

Laïs ou Cynna[224], voire des professionnelles anonymes[225], ne compte pas de courtisanes parmi ses personnages de premier plan[226], et encore moins de maison close dans ses espaces, sinon purement textuels[227]. L'évidence de l'association, pour le critique comme pour les auteurs, témoigne en réalité de la vogue d'un nouveau modèle de pièce grecque, dont la source et l'étalon incontestés, apparus voilà déjà presque vingt ans, se trouvent dans la *Lysistrata* de Maurice Donnay, récemment reprise, et dont le laudateur critique de *Comœdia* assure que *L'Amour libre* est « la digne pendante[228] ». Créée en 1892, au Grand-Théâtre, avec Réjane dans le rôle-titre, la pièce de Donnay constitue de fait la première pièce dérivée d'Aristophane – depuis *Les Plaideurs* – à s'imposer durablement. Plusieurs fois remaniée, elle signe l'entrée véritable, par la porte du boulevard licencieux, du comique grec dans le répertoire grand public français. Reprenant l'héritage des quelques expériences du XIXe siècle, *Lysistrata* s'inscrit dans la continuité d'un modèle offenbacchien assagi, où le travestissement s'infléchit en régime parodique atténué, multipliant les allers-retours entre Paris et Athènes ; l'antiféminisme des adaptations vaudevillesques antérieures s'y métamorphose en un érotisme fin-de-siècle à l'antique, masque culturel raffiné des obsessions sexuelles du boulevard Belle-Époque. L'esthétique éclectique de la reconstitution, empruntée à la mise en scène des tragiques, préside, dans chacune de ses réalisations, à l'exhibition spectaculaire d'aphrodisiaques tableaux de mœurs antiques, qui culmine dans la représentation du salon d'une hétaïre de haut vol. Fêtée, notamment en raison de ses qualités stylistiques, jusque dans les années 1920, sujette – y compris à l'étranger – à nombre de plagiats, de parodies ou d'imitations, entre opérette et boulevard, la « jolie fresque gréco-montmartroise[229] » de Maurice Donnay instaure une première tradition d'adaptation d'Aristophane à la française qui, de Sacha Guitry à Albert Husson, trouvera des émules tout au long du XXe siècle[230].

---

[224] Cf. par ex. *Acharniens*, v. 527, *Ploutos*, v. 179, *Paix*, v. 755.

[225] On trouve dans le corpus conservé une dizaine d'occurrences du mot πόρνη (prostituée), les plus significatives se trouvant dans les *Guêpes* (v. 500 et 737).

[226] On exceptera les deux figurantes de l'*exodos* des *Acharniens*, courtisanes d'après les scholies (v. 1200, 1214), ainsi que les joueuses de flûte de l'*exodos* des *Guêpes* ou des *Thesmophories*. Le personnage de la courtisane et du marchand de filles sont en revanche, on le sait, des types récurrents de la comédie nouvelle et de la *palliata* latine.

[227] Aristophane, *Grenouilles*, v. 113 ; *Guêpes*, v. 1283.

[228] Fernand Rouvray, art. cit.

[229] Antoine, « La semaine théâtrale. *Lysistrata* à la Comédie Marigny », *L'Information théâtrale*, 17 mars 1919.

[230] Albert Husson est l'auteur d'une *Lysistrata* créée par Robert Manuel à Lyon en 1971, reprise, sous le titre de *Le Plaisir conjugal*, au Théâtre de la Madeleine en 1972 et télédiffusée, en janvier 1973, dans le cadre de l'émission « Au théâtre ce soir », sur la 2e chaîne (le texte, inédit, est conservé à la Bibliothèque de la SACD sous la cote Ms 2085). Sur Sacha Guitry et son adaptation des *Nuées* (1906), cf. *infra*.

1. « Une idée exacte de l'auteur grec » : la *Lysistrata* de Maurice Donnay

a) Genèse et évolution d'un succès

Du Chat Noir au Grand-Théâtre

Vers la fin des années 1880, l'idée d'opérer pour la comédie grecque le mouvement qui s'esquisse pour la tragédie – dont le premier signe est l'intégration durable au répertoire de la Comédie-Française de l'*Œdipe-Roi* de Jules Lacroix où triomphe Mounet-Sully[231] – ne relève plus de l'impossible. La radicale spécificité de la comédie ancienne et son obscénité révoltante semblent, à la faveur d'une plus grande ouverture vers les dramaturgies étrangères et d'un certain relâchement du rigorisme moral, représenter un obstacle désormais franchissable. Après Étienne Lettry et sa *Lysistrata* lorientaise, ce sont les marionnettes du Petit Théâtre d'Henri Signoret qui s'emparent des *Oiseaux*, dans une version littérale qui fait grand bruit dans les cercles lettrés[232]. Peu de temps après, Émile Faguet, dans une chronique consacrée à une énième imitation du *Royaume des femmes*, suggère que le thème éculé de l'inversion du partage sexuel des rôles sociaux mériterait de revenir à ses sources antiques, en montrant les femmes « pleines d'incertitudes […] dans le rôle nouveau pour elles qu'elles s'efforcent de jouer, commettant à chaque instant des fautes et des impairs, ramenées à tout moment, malgré elles, à leur vraie nature[233] ». À l'auteur qui voudrait « tenter une fois de plus ce sujet qui paraît séduisant », Faguet recommande « une lecture attentive de la *Lysistrata* d'Aristophane », dont il considère qu'« il y a une charmante comédie, même très moderne, à en tirer ». Et d'appeler de ses vœux « une restauration du chef-d'œuvre du Rabelais antique » par un petit théâtre à-côté, comme celui de Signoret. Seule concession aux bienséances, Faguet reconnaît « la nécessité d'une petite *catharsis* » – « on expurgerait un peu, sans doute, oui, il faudrait expurger » –, éventuellement aussi d'un avertissement à destination du public, afin de dissuader les « mères de famille[234] » intéressées d'amener leur progéniture. On est bien loin des effarouchements d'un Paul de Saint-Victor[235].

La faveur dont jouit *Lysistrata* n'est pas un hasard. Quoique longtemps considérée comme irreprésentable, voire inracontable, la pièce apparaît comme une de celles qui s'approche le plus, par sa forme et par la thématique des rapports conjugaux qu'elle met

[231] Créée en 1858, la traduction en vers de Lacroix est remise en scène avec faste en 1881 aux Français et triomphalement reprise de 1883 à 1917. Cf. Sylvie Humbert-Mougin, thèse citée, I p. 143-155 et II p. 471. Les années 1890 marqueront un emballement dans la production de tragédies grecques.
[232] La première des *Oiseaux* eut lieu 28 mai 1888. Sur ce spectacle, cf. *infra*, chapitre VII.
[233] Émile Faguet, « Chronique théâtrale », *Le Soleil*, 9 juillet 1888. L'article est consacré à une comédie en trois actes de Vaquez, *L'Empire des femmes*, donnée au Cercle des Estourneaux.
[234] *Ibid.*
[235] Cf. *supra*, chapitre 2.

en œuvre, du théâtre moderne[236]. Charles Zévort, dans l'argument qui sert d'introduction à sa traduction du texte, remarque ainsi que déjà, dans cette pièce, « le comique vrai, celui qui se tire des situations, des sentiments, de la peinture des caractères, commence à se substituer aux plaidoyers politiques et aux scènes de l'Agora[237] ». Outre « la donnée » de la privation des rapports conjugaux, dont les développements entraînent des situations burlesques d'un comique « qu'on pourrait appeler excellent » n'était son inexcusable grossièreté, le texte présente, selon le traducteur, « quelques scènes de mœurs finement esquissées » : « la jacasserie des femmes, leurs allures à la tête de l'État, la fine critique qu'elles font du gouvernement des hommes, l'embarras et la gaucherie des maris en quête du lit conjugal », tous ces « détails charmants » annoncent déjà, pour Zévort, « la comédie de mœurs », tandis que la vivacité du dialogue, l'entrain et la simplicité de l'intrigue font de l'œuvre, plus généralement, « une véritable comédie[238] ». *Lysistrata* semble au bout du compte, parmi les pièces d'Aristophane, la moins éloignée des codes dramaturgiques contemporains.

C'est à Maurice Donnay, un jeune Centralien aux aspirations littéraires devenu un des auteurs-diseurs en vue du cabaret du Chat Noir, qu'il va être donné de réaliser les vœux d'Émile Faguet, lançant par la même occasion une carrière qui le mènera, dès 1907, à l'Académie Française. La genèse du projet, narrée dans le détail dans les souvenirs de l'auteur[239], situe d'emblée l'adaptation au croisement de plusieurs modèles aristophanesques possibles, dont le texte, et ses représentations, gardent la trace. Mis en vogue en 1891 par le succès de deux pièces d'ombres représentées dans le cabaret de la rue Victor Massé, une série de « scènes grecques » mi-poétiques, mi-blagueuses, *Phrynè*, évocation assez polissonne[240] de l'épisode célèbre de la vie de la belle hétaïre antique, et une « revue symboliste », *Ailleurs*, qui enchanta Jules Lemaitre[241], Donnay est approché par le vieux journaliste, vaudevilliste et librettiste Abraham Dreyfus, qui l'avait déjà remarqué à l'occasion d'une traduction de circonstance. Il lui propose de collaborer avec lui au livret d'une opérette tirée de *Lysistrata*, que voulait créer le jeune compositeur Amédée Dutacq. La collaboration n'avance guère, faute de production, et à cause d'un désaccord entre les librettistes. Dreyfus tient pour une opérette dans la lignée

[236] Il est à noter que Théophile Gautier, selon une assertion pour l'instant non vérifiée de Charles de Lovenjoul, eut en projet une *Lysistrata* destinée, en 1835, au *Monde dramatique* de Nerval (Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Les Lundis d'un Chercheur*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, p. 11, cité par Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972 p. 21).
[237] Charles Zévort, « Argument » de *Lysistrate*, *in Comédies de Aristophane*, *op. cit.*, p. 300.
[238] *Ibid.*
[239] Maurice Donnay, *Mes débuts à Paris*, Paris, Bernard Grasset, 1937, en particulier le dernier chapitre, « Vers *Lysistrata* ».
[240] Augustin Filon qualifie la pièce de « petite polissonnerie archaïque » (Augustin Filon, *De Dumas à Rostand*, *esquisse du mouvement dramatique contemporain,* Paris, Armand Colin, 1898, p. 234). Donnée de février à novembre 1891, elle ne fut éditée qu'en 1894 (Maurice Donnay, *Phrynè*, scènes grecques, Paris, Ollendorff, 1894).
[241] Maurice Donnay, *Ailleurs*, revue symbolique en 20 tableaux, Paris, Ollendorff, 1892 [Chat noir, 11 novembre 1891]. Texte réédité, avec *Phrynè*¸ dans Maurice Donnay, *Autour du Chat Noir*, Paris, Bernard Grasset, 1926. Le feuilleton de Lemaitre est cité dans *Mes débuts à Paris*, *op. cit.*, p. 225.

offenbachienne, imaginant par exemple de transposer l'exposition dans un salon de coiffure antique, où Lysistrata expliquerait son idée de grève des femmes à de jolies Athéniennes en train de se faire onduler comme elle ; Donnay, lui, a déjà l'idée qui distinguera sa *Lysistrata*, celle d'« une comédie avec de la musique de scène[242] ». Un nouvel enchaînement de circonstances va relancer le projet. Venu, avec sa femme Réjane, voir *Ailleurs*, qu'il apprécie, Porel, le directeur de l'Odéon, demande à Donnay d'écrire une revue en vers pour l'automne 1892 ; mais il quitte la direction du Second Théâtre Français pour se lancer dans l'exploitation de l'Éden-Théâtre, une salle consacrée au ballet à grand spectacle qui avait récemment fait faillite ; la quasi-totalité de sa troupe de l'Odéon le suit dans l'aventure. La revue privée de son cadre, Donnay propose alors *Lysistrata*, que Porel accepte, destinant le rôle-titre à Réjane. Le premier essai dramatique du jeune auteur de *Phrynè* va donc bénéficier du prestige de cette production, – des moyens, une distribution éclatante, dans laquelle Lucien Guitry rejoint Réjane comme premier rôle masculin, le talent d'un des meilleurs metteurs en scène du moment[243] – mais aussi de ses contraintes, comme la nécessité de la mise en vedette du rôle-titre, ou d'une écriture appropriée à la distribution pléthorique qu'implique l'espace scénique de vaste dimension constitué par le plateau de l'Éden[244]. Donnay consacre son été, aux côtés de Dutacq, à l'écriture ; terminée fin octobre, la pièce est lue aux acteurs début novembre, mise en répétitions[245] et créée le 22 décembre 1892.

Au-delà de l'anecdote, les aléas de la production ne sont certainement pas sans conséquence sur la genèse de *Lysistrata* et sur la spécificité de la première version de l'œuvre, qui revêt un caractère hétéroclite perceptible dans le texte, et largement relevé dans la réception du spectacle. Sarcey voit dans la pièce « une fantaisie du Chat Noir agrandie par un procédé photographique en quatre actes, pour faire figure de grande comédie sur une vaste scène », et résultant en « une pièce à spectacle, avec un faux nez grec[246] », Lemaitre salue « un vaudeville grec accommodé à la parisienne[247] », proche, à quelques couplets près, de l'opérette parodique façon *La Belle Hélène* ; pour le critique de *L'Ermitage*, le spectacle est « la plus belle [des] revues, à belles filles[248] », de cette fin d'année 1892. Quant au chroniqueur de *La Revue politique et littéraire*, ravi par la gaieté de la pièce en quoi il reconnaît une sorte de chef-d'œuvre fumiste, il y voit un

[242] Maurice Donnay, *Mes débuts à Paris*, *op. cit.*, p. 260.
[243] Antoine, dans ses divers livres de souvenirs, témoigne d'une considération appuyée et insistante envers la maîtrise scénique de son collègue et ami Porel.
[244] Cf. André Antoine, « Mes souvenirs sur Réjane », *La Force française*, juillet 1920, p. 6.
[245] Maurice Donnay, *Mes débuts à Paris*, *op. cit.*, p. 262-276.
[246] Francisque Sarcey, « Chronique théâtrale. […] Au Grand-Théâtre, *Lysistrata,* comédie en quatre actes, de M. Maurice Donnay », *Le Temps*, 26 décembre 1892.
[247] Jules Lemaitre, feuilleton du *Journal des Débats* du 3 janvier 1893, cité d'après *Impressions de théâtre*, 7e série, *op. cit.*, p. 4.
[248] Jacques des Gâchons, « Chroniques. Théâtres », *L'Ermitage*, janvier 1893, p. 75.

mélange de « comédie, revue, vaudeville, pièce à spectacle, farce, bouffonnerie », où domine la « parodie[249] ».

La première version : « une pièce à spectacle, avec un faux-nez grec »

La dimension spectaculaire, unanimement relevée, constitue le caractère le plus marquant de la *Lysistrata* du Grand-Théâtre. La performance scénique fait l'objet d'une appréciation générale, dont le souvenir perdure de longues années plus tard, par exemple chez Antoine qui évoque un « spectacle extraordinairement brillant qui fit sensation[250] », ou même « la perfection que réalisa jadis Porel[251] ». Le metteur en scène lui-même, quelques années plus tard, se rappelle « un spectacle rare et délicieux[252] » où se détachait la longue scène d'amour entre Réjane et Guitry, dont le final accompagné de harpe et baigné de clair de lune arracha à la salle entière de la première une acclamation. À côté d'une interprétation remarquable, somptuosité et raffinement constituent ses qualités premières : Jules Lemaitre loue son « goût parfait » et sa « richesse très harmonieuse[253] » et Edmond Stoullig note le « goût irréprochable[254] » du décor et des costumes. Même chez les commentateurs les plus sévères pour la pièce on s'accorde à trouver la pièce « bien montée[255] » et la mise en scène « somptueuse[256] ». La scénographie, les costumes, les effets d'éclairage, l'importante – et fort appréciée – partition musicale d'Amédée Dutacq, présente dans les entractes, dans les scènes de foule et dans certains duos, fusionnent heureusement dans une esthétique de la surprise et de l'effet harmonieux qui déploie tous ses charmes dans les scènes les plus érotisées. Le clou du spectacle, dans lequel figurent, si l'on en croit Sarcey, « les plus jolies actrices de Paris », est de ce point de vue le tableau de la maison des courtisanes, dans le troisième acte, dont la vision, toujours d'après le critique du *Temps*, arrache « un cri d'admiration à la salle[257] ». Couchées dans des attitudes lascives, en savants déshabillés à la grecque, autour d'une danseuse, les hétaïres offrent un « spectacle croustillant[258] » que les plus sévères trouvent « très joli […] mais très dangereux[259] », voire inconvenant.

---

[249] J. du Tillet, « Théâtres. Grand-Théâtre. *Lysistrata*, comédie en quatre actes, de M. Maurice Donnay […] », *Revue politique et littéraire*, 31 décembre 1892, p. 856.
[250] André Antoine, *Le Théâtre*, *op. cit.*, p. 279.
[251] Antoine, « La semaine théâtrale. *Lysistrata* à la Comédie Marigny », *L'Information théâtrale*, 17 mars 1919.
[252] Paul Porel, « Réjane racontée par elle-même », *in* Jules Huret, *Loges et coulisses*, Paris, éditions de la Revue blanche, 1901, p. 77.
[253] Jules Lemaitre, *op. cit.*, p. 12.
[254] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1892*, Paris, Charpentier, 1893, p. 291.
[255] Henri Fouquier, « Les Théâtres. Grand-Théâtre, *Lysistrata*, comédie en quatre actes et un prologue, par M. Maurice Donnay », *Le Figaro*, 22 décembre 1892.
[256] Camille Bellaigue, « Revue dramatique », *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1893, p. 225.
[257] Francisque Sarcey, art. cit.
[258] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], « La soirée théâtrale. *Lysistrata* », *Le Figaro*, 22 décembre 1892.
[259] Edmond Stoullig, *op. cit.*, p. 291.

Ce tableau de la maison des courtisanes, dont on trouve une préfiguration dans la *Phrynè* du Chat Noir[260], constitue l'innovation la plus visible de la version de Donnay. Présent dans le scénario préparatoire de la pièce[261], il fait partie d'un des clous spectaculaires prévus par le texte, qui suit, avec moins de musique et sans les couplets chantés, une trame habituelle de l'opéra-comique ou de l'opérette. Un chœur hors scène, de femmes priant dans le temple qui constitue l'arrière plan du décor, sert de fond à l'exposition ; les femmes font ensuite leur entrée, continuant l'exposé de la situation initiale, suivies par les courtisanes et par Lysistrata, qui prononce une harangue à l'assemblée des femmes. Celle-ci s'achève par un serment chanté, que suit, accompagnée par une marche, l'arrivée de l'armée athénienne. L'acte deux, à l'inverse, ne met en scène qu'une partie des personnages – les maris et deux femmes – ; il commence et s'achève par des duos, le dernier se terminant par des vers élégiaques soutenus par une musique nuptiale. On retrouve une ouverture spectaculaire dans le troisième acte, qui commence par un numéro de danse voluptueuse, suivi d'une chanson, dans un tableau de banquet sur le fond duquel se détachent une série de scènes de séduction. Le dernier acte, entamé par l'arrivée d'un petit groupe furtif, voit arriver progressivement tous les personnages et culmine dans un coup de théâtre amené par un clou : l'éclairage révèle une métamorphose du temple, qui s'avère causée par un *deus ex machina* ; une dernière harangue à la foule termine le spectacle[262].

Cette trame spectaculaire, qui, à l'exception du discours de Lysistrata dont le cadre est emprunté à deux autres pièces « féminines »[263], ne doit pas grand-chose à l'hypotexte aristophanien – dans lequel les deux demi-chœurs sont composés de vieillards et de vieilles femmes –, est justifiée par une intrigue qui, pour reprendre la pertinente expression de Camille Bellaigue, opère sur la donnée initiale d'Aristophane « des variations de vaudeville et d'opérette[264] ». Loin d'être originales, celles-ci reprennent un certain nombre des additions et des transpositions pragmatiques déjà pratiquées par les prédécesseurs de Donnay, Hoffman en tête, auxquelles s'ajoute une intrigue d'adultère à la Meilhac et Halévy, corsée d'une rivalité entre une femme mariée et une courtisane. Alors que les Athéniennes languissent en l'absence de leurs maris partis à la guerre, Lysistrata les convoque, avec les courtisanes de la ville, afin de trouver un moyen d'obtenir la paix et leur retour définitif. Elle les convainc de jurer de s'abstenir de rapports conjugaux. Le serment n'est pas obtenu sans peine, surtout de la part de Lampito, qui fait montre d'un tempérament excessif ; deux jeunes femmes du genre « garçonne » font moins de difficulté. La nièce de Lysistrata, restée vierge malgré

[260] Maurice Donnay, *Phrynè*, *op. cit.*, deuxième tableau, *in Autour du Chat Noir*, Paris, Bernard Grasset, 1926, p. 109-115.
[261] Maurice Donnay, « Scénario », *in Lysistrata*, comédie en quatre actes, [Grand-Théâtre, 22 décembre 1892], BNF, département des Arts du spectacle, coll. Rondel, Ms Rf1305.
[262] Maurice Donnay, *Lysistrata*, comédie en quatre actes en prose, précédée d'un prologue en vers, Paris, Ollendorff, 1893. Le « scénario » manuscrit comporte à peu près la même trame.
[263] Cf. *infra*.
[264] Camille Bellaigue, art. cit., p. 225.

son mariage, refuse obstinément et est enfermée dans le temple d'Artémis. L'arrivée, à la suite d'une trève, de l'armée, conduite par le général Agathos, fournit aussitôt l'occasion de mettre le plan en pratique (acte I). Rejetés l'un après l'autre par leurs femmes – sauf Lampito, qui court après Taraxion, son époux fatigué – les maris se retrouvent dans la rue et comprennent, furieux, qu'il s'agit d'un complot. Agathos les convainc d'aller trouver réconfort et vengeance dans la maison de la courtisane Salabaccha, sa maîtresse officielle, qui donne une fête. Resté seul, le beau général réussit à obtenir un entretien de Lysistrata, son amante secrète, et finit, en menaçant de rejoindre Salabaccha, par avoir raison de ses résistances : il lui promet la paix si elle s'offre à lui. Le temple s'impose comme le seul endroit où cacher leur amour ; Lysistrata libère donc sa nièce Callyce, qui rejoint son mari, promettant de revenir avant l'aube ; elle entre avec Agathos dans le temple (acte II). Dans la maison de Salabaccha, les habitués finissent le banquet avec les courtisanes, mais le lit d'Agathos reste vide, au grand désespoir de sa maîtresse, qui le soupçonne d'être avec Lysistrata. Elle accueille les maris des Athéniennes, et les laisse entre les mains de ses filles, qui les titillent mais se refusent. Rendue plus suspicieuse encore par Lycon, le mari de Lysistrata, qui a jeté son dévolu sur elle, Salabaccha avertit les hommes qu'une de leurs femmes les trompe à coup sûr avec Agathos. Chacun repart aussitôt chez lui pour se rassurer, sauf Lycon, qui affiche une certitude de cocu patenté. Salabaccha l'amène alors avec ses amis pour confondre Lysistrata la parjure (acte III). Trouvée seule chez elle, celle-ci se défend contre les accusations ; les maris reviennent, rassurés, avec leur femme, mais Agathos est toujours introuvable. Tout à coup, on s'aperçoit que le fronton du temple d'Artémis porte, au lieu de nénuphars, des roses, que la porte est ouverte, la statue d'Artémis renversée et brisée, et que Callyce, la jeune vierge, a disparu. La foule est consternée. Callyce revient alors, en retard, avec Nicostrate, et, pour ne pas trahir Lysistrata, raconte qu'à la suite de la prière qu'enfermée dans le temple elle a adressée à Cypris, la porte s'est entr'ouverte pour la laisser rejoindre son époux. Lysistrata interprète ce miracle comme l'expression de la volonté divine. Agathos vient alors annoncer qu'à son initiative, l'Assemblée va se réunir pour discuter d'une paix honorable à proposer aux Spartiates. On fête la paix et son instigatrice (acte IV).

Le caractère conventionnel de cette intrigue mi-vaudevillesque, mi-livret d'opérette, apparaît nettement dans le scénario primitif et en particulier dans la table des personnages, réduite aux actants principaux. Leurs noms n'ont pas encore subi le travail d'hellénisation auquel Donnay s'astreint dans le texte joué et publié, attribuant à chaque personnage un nom attesté dans le personnel dramatique ou dans l'*index nominum* de *Lysistrata*, d'autres pièces d'Aristophane ou encore des *Dialogues des courtisanes* de Lucien, auquel il emprunte les noms de son couple saphique, Hirondelle et Rosée[265],

[265] Ces deux personnages sont présents dès l'étape du scénario. Hirondelle et Rosée sont les protagonistes (non lesbiennes) du 10e *Dialogue* de Lucien. *La Belle Hélène* comportait déjà deux personnages

ainsi que la plupart des noms des pensionnaires de Salabaccha[266]. Les seuls personnages dont les noms proviennent de l'hypotexte sont Lysistrata, désignée comme épouse et comme amante, et Lampito, dans le rôle de la « femme au tempérament excessif » affublée d'un mari peu performant. On trouve aussi, dans l'avant texte, la jeune mariée, nièce de Lysistrata, nommée Calonice et non Callyce[267], qui cumule les rôles de la Carite d'Hoffman et de la Myrrhine de Lettry. Autour de Lysistrata, les trois autres membres du quatuor de l'intrigue d'adultère révèlent, à travers l'onomastique, l'hétérogénéité du projet initial. L'époux naïf et cocufié est désigné par le nom fantaisiste de Gobarès, pas encore par celui de Lycon[268]. La courtisane trompée n'est autre que l'historique Laïs, une des trois courtisanes antiques sans cesse citées au XIXe siècle avec Phrynè et Aspasie. Quant au stratège séducteur, Agathon, il renvoie à une construction hybride. Le manuscrit révèle en effet, en palimpseste, que le premier nom du personnage est Alcibiade[269]. La pièce se construit donc à l'origine autour du couple historique que le grand stratège athénien constitue avec la courtisane corinthienne, couple introduit au milieu de quelques personnages de *Lysistrata*. La fable aristophanienne servirait ainsi de point de départ à une intrigue vaudevillesque semblable à celle que Meilhac et Halévy font subir aux héros homériques, dans laquelle l'adultère de *Lysistrata* répondrait à celui d'Hélène, le cocufiage de Lycon à celui de Ménélas[270], et le syndrome général de l'infidélité infligé par Vénus deviendrait l'évocation permanente des « torturants désirs de Cypris[271] ». L'impiété d'Alcibiade rend par ailleurs vraisemblable le sacrilège du temple, qui fait écho aux manipulations du grand-prêtre Calchas dans *La Belle Hélène*. Impossible pour des raisons historiques – Alcibiade était en effet passé du côté de Sparte au moment où fut représentée *Lysistrata*[272] –, sa présence en filigrane se retrouve dans la version jouée et publiée, lorsque Agathos se prétend, au moment d'entrer dans le temple, « de l'école d'Alcibiade[273] ». C'est la composante réactualisée du personnage qui va déterminer sa

---

d'hétaïres dont les noms étaient empruntés au *Dialogue des courtisanes* de Lucien, Parthénis (*Dialogue* 15) et Léaena (*Dialogue* 5).

[266] Salabaccha, courtisane athénienne, selon le scholiaste, est citée dans *Les Cavaliers* (v. 765) et les *Thesmophories* (v. 805) ; Cynnah est aussi un personnage cité par Aristophane (*Cavaliers*, v. 765, *Guêpes*, v. 1032, *Paix*, v. 755). Mais les Phillina, Glycère, Myrtale et autres Rhodippe proviennent de Lucien.

[267] Les deux noms renvoient à des personnages de la *Lysistrata* d'Aristophane, la première à une des femmes athéniennes, l'autre à un membre du chœur des vieilles, cité v. 322. Donnay réattribue logiquement, dans la version jouée, le nom de Calonice à une des compagnes de serment de Lysistrata.

[268] Lycon apparaît dans le texte d'Aristophane au v. 270, comme époux de l'ennemie du chœur des vieillards. Poyard (*op. cit.*, p. 314) l'identifie au mari de Lysistrata.

[269] À partir de l'acte III et de l'attente de Laïs, le manuscrit porte systématiquement le nom d'Alcibiade, rayé et corrigé en « Agathon ».

[270] Un habitué de Salabaccha remarque précisément, dans la pièce jouée, que Lycon n'a « rien à envier à Ménélas, de mémoire cornue » (Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, p. 249).

[271] *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 3. Au troisième acte de *La Belle Hélène*, Vénus fâchée que Pâris n'ait pas la récompense promise – à savoir Hélène –, inflige ce fléau à aux couples grecs.

[272] Cet élément de la situation historique est du reste précisé, dès le scénario, dans l'exposition (Maurice Donnay, Scénario de *Lysistrata*, manuscrit cité, p. 5 ; *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, p. 9).

[273] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, acte III, sc. 7, p. 170.

nouvelle identité de général à femmes, dont la clé est donnée explicitement par le scénario : le « bel Agathon » n'est autre que « le Boulanger de l'époque[274] », le « brave général[275] » qui tire son nom grec d'un jeu de mots étymologique, encore plus accusé dans le texte joué[276].

La caractérisation du personnage d'Agathos relève donc à la fois de l'anachronisme parodique et du procédé aristophanesque – et même revuistique – de la personnalité. Le texte multiplie les allusions à Boulanger, dans la satire de ce général à femmes, « beau, dépensier » et habile rhéteur, qui « ne sait quoi inventer pour qu'on parle de lui » et « fait nettoyer ses tuniques à Corinthe, parce qu'il ne trouve pas qu'on dégraisse bien à Athènes[277] » ; un de ses admirateurs, ancien combattant, se fait même traiter « d'agathiste[278] ». Les deux mises en scène de Porel, celle de 1892 comme la reprise du Vaudeville de 1896, parachèvent la désignation de la cible par le recours au grimage biographique : Lucien Guitry, puis son remplaçant Dumény, se font l'un et l'autre la tête du général[279]. L'acte des courtisanes, qui, par son caractère de tableau à spectacle peu structuré où le dialogue relève généralement de la conversation, paraît le plus proche de la revue, comporte d'autres allusions. La danseuse asiatique porte un nom dont la traduction est « la vorace, la gloutonne, la goulue[280] » ; quant au philosophe Eironès, il constitue une caricature, jugée plus ou moins fine et spirituelle[281], d'Ernest Renan : auteur de *La Vie de Zeus*, il professe un élégant scepticisme religieux dans un long pastiche de la deuxième Préface de *La Vie de Jésus*[282], puis milite pour un culte platonique de la beauté, cependant qu'on célèbre son opportunisme théorique, sa formation initiale au « Collège des Prêtres » et sa « fumisterie onctueuse[283] ».

Ce jeu de personnalités pourrait participer d'une stratégie polémique cohérente, dans laquelle la substitution aristophanesque de cibles et de modèles anachroniques s'associerait aux aspects antimilitaristes de la harangue de Lysistrata et au présupposé

---

[274] Maurice Donnay, Scénario de *Lysistrata*, manuscrit cité, p. 7.
[275] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, acte II, sc. 4, p. 118.
[276] « Agathon » est de la même famille que l'adjectif « ἀγαθός », traduit par « bon, brave à la guerre », ainsi que le rappelle Henri Fouquier (art. cit.), dans *Le Jardin des racines grecques* (ouvrage d'apprentissage raisonné et comparé du vocabulaire grec et français dû à Claude Lancelot – Paris, Le Petit, 1657 –, maintes fois remanié et réédité, et toujours en usage dans les études secondaires). Le choix final de l'adjectif (Agathos) au lieu du nom s'explique par la confusion possible avec le personnage historique de l'auteur tragique Agathon, hôte du *Banquet* de Platon et poète efféminé raillé dans les *Thesmophories*.
[277] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, acte I, sc. 1, p. 11-12.
[278] *Ibid.*, p. 11.
[279] Le grimage de Guitry est noté par Henri Fouquier et par Émile Blavet (articles cités). Celui de Dumény apparaît nettement sur les clichés du spectacle du Vaudeville par l'atelier Nadar. Cf. annexe iconographique, fig. 40 et 41.
[280] Maurice Donnay, *op. cit.*, acte III, sc. 1, p. 182.
[281] Henri Fouquier (art. cit.) trouve le pastiche « charmant » au point d'évoquer *Les Nuées*, Lemaitre (*op. cit.*, p. 11) est plus circonspect.
[282] Maurice Donnay, *op. cit.*, acte III, sc.1, p. 202-203 ; Ernest Renan, Préface, *in La Vie de Jésus*, 13e édition, Paris, M. Lévy frères, 1867 (*Histoire des origines du Christianisme*, t. I).
[283] *Ibid.*, p. 205.

anticlérical induit par la profanation du temple et la manipulation religieuse des foules. Avec l'amoralisme érotique et amoureux professé *ad libitum*, il y aurait là les éléments d'un « anarchisme élégant[284] » en phase avec l'esprit du Chat Noir et les opinions probables du futur collaborateur de Lucien Descaves. Mais, contrairement à ce qui s'était passé pour le *Plutus* de Millaud et Jollivet, la pièce ne fait pas l'objet d'une réception politique. Les « personnalités » en question, mortes peu auparavant, appartiennent à la mémoire collective récente plus qu'à l'actualité immédiate, dominée par les scandales panamistes, par rapport auxquels elles auraient plutôt tendance à faire diversion[285]. Liée à l'inactualité de la thématique pacifiste, cette dépolitisation s'explique aussi par la prévalence de la thématique sexuelle, accréditée par la transposition pragmatique majeure que constitue le reniement de Lysistrata, mais tient tout autant à la présence généralisée, aux côtés d'anachronismes néo-offenbacchiens, de la dérision chatnoiresque. Jean Jullien note avec justesse que les personnages de *Lysistrata* sont « des Athéniens de Montmartre en lutte avec des Spartiates des Batignolles », et que « cette grève des femmes qu'Aristophane avait prise au sérieux, M. Donnay la prend à la blague[286] ». Le texte multiplie, à la suite de celui de Meilhac et Halévy, les transpositions anachroniques d'expressions argotiques contemporaines : « [changer] de généraux comme de chlamydes », « [filer] à la Perse », ou, plus sophistiqué, « monter une trirème » ou « mettre les accents sur les lettres[287] ». Il ose aussi des calembours translinguistiques, comme « il y a des Scythes pittoresques » ou « elle est exacte comme feu Clepsydre elle-même[288] », dans la lignée de l'inégalable « – Tiens ! vous parlez Argos ? [...] – Ce dialecte a de l'avenir[289] » de *La Belle Hélène*. *Lysistrata* se distingue par un emploi spécifiquement « fumiste[290] » de ces saillies, anachroniques ou non, consistant dans un décrochage massif et dérisoire à l'intérieur, ou à la chute, d'un discours sérieux. La chute du deuxième tableau de *Phrynè* en donne le meilleur exemple, sous la forme du commentaire de la courtisane après la poétique description de la séduction de Léda par Jupiter métamorphosé en cygne : « Vas-y, Léda, plume-le[291] ! ». De la même manière Lysistrata, dans la longue période qui constitue l'exorde de sa harangue aux femmes, écarte le recours à Apollon, expliquant que « malgré [leurs] prières, [il] ne se dérangera pas, d'abord parce qu'il est en pierre et

[284] Georges Pioch, « Les Générales. Théâtre Marigny : *Lysistrata*, comédie en 4 actes, de M. Maurice Donnay, d'après Aristophane », *La Vérité*, 6 mars 1919.
[285] Jean Jullien explique le choix par Donnay de la scabreuse *Lysistrata* par le fait que les autres textes d'Aristophane sont pour la plupart des pièces politiques, réservées en France au Palais-Bourbon, ce qui reviendrait à « faire jouer une pièce intitulée *Panama* » (Jean Jullien, *Le Théâtre vivant*, t. 2, *Théorie critique*, Paris, Tresse et Stock, 1896, p. 450).
[286] Jean Jullien, *ibid.*
[287] Maurice Donnay, *op. cit.*, p. 10, 268, 270, 286. Les expressions correspondantes sont, bien sûr, « changer de généraux comme de chemises », « filer à l'anglaise », « monter un bateau » et « mettre les points sur les i ».
[288] *Ibid.*, p. 6, 20.
[289] Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *La Belle Hélène*, *op. cit.*, p. 181.
[290] J. du Tillet (art. cit.) propose une analyse intéressante de la fumisterie chatnoiresque, dont Donnay est selon lui le meilleur représentant.
[291] Maurice Donnay, *Phrynè*, *op. cit.*, p. 115.

ensuite parce qu'il ne se dérange pas souvent pour les rhéteurs[292] » ; ou arrête le cours d'une évocation pathétique des méfaits de la guerre par une parodie d'un mot fameux de Gambetta : « Les arts ne sont plus cultivés, le militarisme règne en maître, et moi je dis : le militarisme, voilà l'ennemi[293]. »

Le caractère voyant de ces procédés, qui tendent à se substituer à une action jugée largement défaillante dans les deux derniers actes de la pièce, laisse une impression généralement défavorable à la critique ; la comparaison avec Meilhac et Halévy s'opère au détriment de Donnay, considéré à la fois comme suiviste et d'un esprit inférieur[294]. Si le principe d'un écart par rapport à l'obscène *Lysistrata* originale est admis comme inévitable[295], l'apport spécifique de l'adaptateur se résume trop à l'addition d'un « vaudeville de la dernière banalité[296] », de blagues anachroniques d'atelier, qui font passer au second plan les quelques passages poétiques – évocation chantée de la Naissance de Cypris qui paraît à Fouquier « une jolie épigramme d'anthologie[297] », final élégiaque versifié de l'acte II – où le poète du Chat Noir se laisse reconnaître. Seuls Lemaitre et Du Tillet louent le talent de Donnay à passer de manière fluide, comme il le fait dans la longue scène entre Lysistrata et Agathos, de l'ironie et de la blague à la poésie[298]. Certains pressentent au bout du compte, malgré les faiblesses indéniables du texte, la nouveauté de la tentative. Sarcey a beau réduire *Lysistrata* à une pièce à spectacle, il n'en reconnaît pas moins qu'elle est « d'un genre nouveau, d'un ragoût plus délicat[299] » ; Fouquier n'exclut pas qu'elle rencontre finalement le succès. Mais c'est Jean Jullien dont la perplexité rend le mieux compte du caractère hétéroclite d'un texte et d'un spectacle qui n'ont pas encore trouvé leur point d'équilibre. Avouant ne pas savoir « quelle place [...] assigner » à la transposition anachronique opérée par Donnay, le critique du *Paris* a recours à une typologie des spectacles à l'antique :

> Entre la tragédie noble comme *Œdipe* et la parodie invinciblement bouffe comme la *Belle Hélène*, Molière a placé *Amphitryon*, le type de la comédie tirée de la vieille Grèce sous la forme alerte du vers libre, et de Banville n'a pas dédaigné ce genre. Lysistrata [*sic*] a la pompe du spectacle tragique, les calembours échevelés de la parodie, une vague intrigue de comédie qu'une prose où trop peu de vers s'intercalent rend brutale, mais ce n'est rien de tout cela et rien autre ; l'auteur n'est pas parvenu à fondre un *tout* neuf[300].

[292] Maurice Donnay, *op. cit.*, acte I, sc. 3, p. 50.
[293] *Ibid.*, p. 56. L'expression de Gambetta, prononcée à la Chambre des députés le 4 mai 1877, est : « Le cléricalisme, voilà l'ennemi. »
[294] Léo Claretie va même jusqu'à comparer les Grecs de Donnay aux Romains de *Caracalla*, une parodie burlesque de Dumanoir et Clairville (Léo Claretie, « Littérature et Beaux-arts. Théâtre. Mouvement général : la Saison 1892-1893 », *Revue encyclopédique*, 15 octobre 1893, p. 1011).
[295] La plupart des recensions du spectacle comportent des remarques sur l'obscénité de la « priapée » aristophanienne, souvent accompagnées de considérations sur la relativité culturelle de la notion de pudeur.
[296] Henri Fouquier, art. cit.
[297] Henri Fouquier, art. cit.
[298] J. Du Tillet, art. cit., p. 856-857 ; Jules Lemaitre, *op. cit.*, p. 12.
[299] Francisque Sarcey, art. cit.
[300] Jean Jullien, *op. cit.*, p. 451.

D'une *Lysistrata* l'autre

Malgré l'accueil globalement défavorable de la critique, et le peu d'avenir qu'elle accorde généralement, en 1892, au texte de Donnay, *Lysistrata* connaît une carrière durable qui, de reprise en reprise, l'installe progressivement comme une sorte de classique et un modèle d'adaptation d'Aristophane à la scène française. Vingt ans après la création, on peut lire dans *Comœdia* que « *Lysistrata* est une pièce qui ne vieillit pas et qui ne saurait vieillir[301] ». Cette impression de pérennité s'accorde avec l'idée répandue que l'œuvre créée par Réjane constitue une rencontre insurpassable entre l'hypotexte grec et la scène et l'esprit français. Ainsi, le critique du *Petit Journal* affirme-t-il en 1909 que « si deux auteurs furent créés pour se comprendre, ce sont assurément Aristophane et Maurice Donnay », ajoutant que ce dernier « ne suit pas positivement Aristophane », mais « l'escorte avec un incomparable brio[302] ». À quoi fait écho, en 1924, le chroniqueur du *Gaulois*, félicitant Donnay « d'être parvenu à nous donner une idée exacte du talent de l'auteur grec[303] », avec moins de violence sans doute, mais autant d'esprit. Si la longévité de l'adaptation donnaysienne s'enracine profondément dans son adéquation, sur le plan dramaturgique, sociologique et scénique, avec le théâtre bourgeois de la Belle-Époque, elle comporte des causes plus immédiates, à commencer par le succès public initial du spectacle du Grand Théâtre ou la volonté, plus tard, de Cora Laparcerie de s'égaler à la créatrice du rôle principal. L'important nombre de reprises de la pièce – y compris au plan international – s'explique aussi, outre son intérêt commercial, par le travail de récriture auquel Donnay soumet son texte, gommant les défauts et les excès de la version originale et tentant d'affirmer sa littérarité.

Dès la fin 1892, le spectacle du Grand Théâtre, tout malmené qu'il est par la critique, obtient un grand succès auprès du public, et dépasse largement les deux mois d'exploitation[304]. Le succès du spectacle, et l'attachement de Réjane au rôle[305], amènent Porel, passé à la direction du Vaudeville depuis la faillite du Grand Théâtre, à une reprise en 1896. Encore plus « splendidement montée et brillamment jouée[306] » que lors de la création, la pièce triomphe une nouvelle fois, tenant l'affiche pendant soixante-

[301] Louis Handler, « Reprise de *Lysistrata* aux Bouffes-Parisiens », *Comœdia*, 28 janvier 1912.
[302] Georges Boyer, article du *Petit Journal*, cité par Gaston Sorbets, « *Lysistrata* aux Bouffes-Parisiens », *L'Illustration théâtrale*, 20 novembre 1909.
[303] Louis Schneider, « Les premières. Théâtre Cora-Laparcerie. – Reprise de *Lysistrata*, comédie à grand spectacle, en quatre actes, de M. Maurice Donnay, musique de scène de M. Dutacq », *Le Gaulois*, 20 avril 1924.
[304] D'après Albert Soubies (*Almanach des spectacles*, *1892*, *op. cit.*, p. 53-54 ; *1893*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1894, p. 73), puis Gaston Sorbets (« *Lysistrata* aux Bouffes-Parisiens », *L'Illustration théâtrale*, 20 novembre 1909), la pièce eut 70 représentations en 1892-1893, jusqu'à la fermeture du Grand-Théâtre. Porel et Donnay parlent l'un et l'autre, sans doute abusivement, de cent représentations (Jules Huret, *op. cit.*, p. 78 et 154).
[305] Marcel Fouquier, « Critique dramatique », *La Nouvelle Revue*, 15 mai 1896, p. 426.
[306] Catulle Mendès, *L'Art au théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 224.

quinze représentations[307], avant de quitter pour plus de dix ans l'affiche parisienne. Elle ne disparaît pas entièrement pour autant, reprise ou recréée dans des tournées en province ou à l'étranger[308]. La pièce de Donnay jouit déjà d'une réelle popularité, et certains de ses mots sont passés dans le langage courant[309]. En 1909, pour l'ouverture du théâtre des Bouffes-Parisiens dont elle vient de prendre la direction, une autre vedette du boulevard, Cora Laparcerie, reprend l'œuvre de jeunesse de Donnay, devenu entre-temps un des auteurs à succès de la scène parisienne. Confronté à une nouvelle génération de spectateurs – et de critiques – *Lysistrata* résiste parfaitement à l'épreuve[310] ; joué de la fin octobre jusqu'à la mi-février 1910, le spectacle totalise cent-vingt-quatre représentations. Lysistrata devient un des rôles fétiches de l'actrice, qui le reprend en 1912[311], puis en 1924 dans une production fastueuse qui, peinant à s'imposer à Paris[312], est emmenée en tournée en Corse, en Grèce, en Égypte et en Turquie[313]. Après la victoire, début 1919, Cora Laparcerie cherche à reprendre le spectacle de Donnay, mais l'auteur, destinant sa pièce à une autre production, la lui refuse. Jacques Richepin – fils de Jean Richepin et époux de l'actrice – lui fournit alors sa propre version, qui, sous le titre de *La Grève des femmes*[314], dépasse les cent représentations. Elle entre en concurrence directe avec la nouvelle *Lysistrata* de Donnay, mise en scène par Janvier au théâtre Marigny, avec Jeanne Provost dans le rôle principal, qui obtient elle aussi un grand succès d'estime[315]. La carrière française de *Lysistrata* s'arrête dans les années 1920, à l'exception probable et curieuse d'une mise en scène d'André Reybaz au Centre Dramatique National du Nord[316]. Elle continue en revanche à connaître une certaine fortune à l'étranger[317]. Traduite en anglais en 1919 puis en 1929,

---

[307] Albert Soubies, *Almanach des spectacles*, *1896*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1897, p. 41.

[308] Après Bruxelles en 1893 avec Mme Ugalde, Guitry reprend la pièce avec Réjane à Monte-Carlo en 1901. Une recréation a lieu à Lyon en 1907. En novembre 1923, *Lysistrata* est jouée au théâtre du Gymnase, à Marseille.

[309] Gaston de Pawlowski, « Théâtre des Bouffes-Parisiens. *Lysistrata*, pièce en quatre actes et un prologue, de M. Maurice Donnay, musique de M. Amédée Dutacq », *Comœdia illustré*, 15 novembre 1909, p. 95.

[310] Léon Blum, *Au théâtre*, *op. cit.*, t. II, 1910, p. 341.

[311] En février, pour 19 représentations aux Bouffes-Parisiens (Albert Soubies, *Almanach des spectacles*, *1912*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1913, p. 80).

[312] L'accueil critique est cette fois-ci mitigé. Le spectacle tient à peine plus d'un mois l'affiche du théâtre Cora-Laparcerie, rue Mogador, du 19 avril au 18 mai.

[313] Cf. Marina Kotzamani, *Lysistrata, Playgirl of the Western World : Aristophanes on the Early Modern Stage*, PHD cité, p. 62.

[314] La pièce est créée le 11 avril au théâtre de la Renaissance (Jacques Richepin, *La Grève des femmes*, comédie en trois actes et en trois tableaux, imitée d'Aristophane, Paris, Fasquelle, 1919).

[315] La première a lieu le 6 mars 1919 ; l'accueil du public est plus mitigé : la pièce n'obtient que 33 représentations (Marina Kotzamani, PHD cité, p. 54).

[316] Cette adaptation de *Lysistrata*, créée fin décembre 1960, semble reposer largement sur le texte de Donnay, même si le programme ne mentionne pas le nom de l'adaptateur : on y trouve les personnages de Saccas, Hirondelle, Rosée, Ghirino, Callyce, Salabaccha, Acestor ou Taraxion. Agathos a disparu, et la présence d'un Commissaire (c'est-à-dire le Proboulos) et d'un Spartiate laisse penser que Reybaz s'est rapproché de l'hypotexte. Cf. Programme de *Lysistrata* au Centre Dramatique National du Nord, BNF, Arts du spectacle, 4° SW 2020 (1).

[317] Cf. Marina Kotzamani, PHD cité, chapitre I, p. 62-63, et chapitre IV, 256-257. La thèse de Marina Kotzamani étudie la fortune théâtrale de la *Lysistrata* d'Aristophane en Occident de la Belle-Époque aux années 1930, en se concentrant sur quatre créations majeures : la *Lysistrata* de Donnay, celle de Max

elle suscite plusieurs projets non aboutis aux États-Unis avant d'inspirer Gilbert Seldes pour sa propre version de *Lysistrata*. Cette internationalisation ne fait qu'amplifier un mouvement entamé à la Belle-Époque, avec des traductions en hongrois[318] et en grec moderne. En 1910, Marina Kotopouli, la plus grande actrice grecque, avait en effet produit le spectacle à Athènes, et tenu le rôle-titre[319]. Le statut de modèle d'adaptation aristophanienne attribué au texte de Donnay dépasse ainsi largement l'espace francophone, et s'impose internationalement.

La fortune remarquable de *Lysistrata*, qui aurait paru bien improbable à la plupart des critiques de 1892, tient largement aux améliorations que Donnay apporte à son texte, corrigeant, dès 1896, ses défauts les plus évidents, et opérant à chaque reprise des remaniements de détail, voire, pour la version post-armistice, des modifications notables. Antoine remarque ainsi pertinemment, à l'occasion de la mise en scène du théâtre Marigny en 1919, qu'« à chaque reprise de ce très beau spectacle, M. Maurice Donnay rectifie quelque pli de tunique et suspend des guirlandes fraîches au portique de sa jolie fresque gréco-montmartroise[320] ». À s'en tenir aux variations les plus notables, *Lysistrata* comporte globalement trois versions : celle de 1892, celle de 1896[321] – reprise, à peu de chose près, en 1909 et en 1924[322] – et celle de 1919[323], qui, circonstances obligent, resserre la précédente dans un sens plus pacifiste et moins licencieux. La version de 1896 constitue donc la version standard sur laquelle repose très largement la fortune parisienne et étrangère de la pièce[324]. C'est avec elle que Donnay réussit le passage du vaudeville-opérette néo-grec hétéroclite à une œuvre qui accède à l'honorabilité littéraire. Encore disputé en 1896[325], ce statut lui est généralement acquis lors de la reprise de 1909, « fort bien accueillie par tous les

---

Reinhardt (1908), celle de Némirovitch-Datchenko au Théâtre d'Art de Moscou (1922) et celle de Gilbert Seldes (New-York, 1930).

[318] Maurice Donnay, *Komédia négy felvonásban forditotta Heltai Jeno*, Budapest, Az athenaeum irod. és Nyomdai R. T. Kiadasa, 1921.

[319] Cf. Gonda A. H. Van Steen, *Venom in verse. Aristophanes in modern Greece*, *op. cit.*, p. 110-111.

[320] André Antoine, « La semaine théâtrale. *Lysistrata* à la Comédie Marigny », *L'Information théâtrale*, 17 mars 1919.

[321] Maurice Donnay, *Lysistrata*, comédie en quatre actes, nouvelle version conforme à la représentation du Vaudeville, Paris, Ollendorff, 1896. Une réédition eut lieu en 1897.

[322] Maurice Donnay, *Lysistrata*, comédie en quatre actes et un prologue, *L'Illustration théâtrale*, 20 novembre 1909 ; *Lysistrata*, nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1924.

[323] Maurice Donnay, *Lysistrata*, comédie en quatre actes, version nouvelle représentée au théâtre Marigny le 6 mars 1919, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1919.

[324] Elle est d'ailleurs reprise, avec de très rares variantes insignifiantes, dans le premier tome du *Théâtre* de Maurice Donnay (Paris, Fasquelle, « Bibliothèque-Charpentier », 3 vol., 1908). C'est à cette dernière édition que nous nous réfèrerons pour la version de 1896, sauf cas exceptionnel de variante.

[325] Voir par exemple André Rivoire, « Maurice Donnay », *Revue d'art dramatique*, mai 1897, p. 467. La réception critique du spectacle de 1896 est très mince, les feuilletonistes ne s'étant guère déplacés pour la reprise, à l'exception notable de l'ami Jules Lemaitre et de Catulle Mendès, qui, malgré des réserves, admet les qualités prometteuses de Donnay (*L'Art au théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 224-225).

lettrés[326] », ainsi que le note le critique de *Comœdia illustré*, et Antoine parle de la pièce, en 1919, comme d'un « régal littéraire[327] ».

Tout se passe donc comme si les modifications apportées en 1896 permettaient à *Lysistrata* de réaliser la synthèse harmonieuse que Jean Jullien lui déniait en 1892. Malgré les dénégations de Donnay[328], elles répondent assez largement aux critiques énoncées à l'égard du texte en 1892. La première série de corrections touche d'abord à l'intrigue, à laquelle l'auteur tente d'ôter le « caractère de bas vaudeville » que sa volonté de «*faire une pièce*[329] » avait conféré à sa première œuvre dramatique. La rivalité entre Salabaccha et Lysistrata, les railleries envers le mari trompé disparaissent complètement. Les deux derniers actes s'en trouvent modifiés. L'acte trois, débarrassé de l'attente et des soupçons de Salabaccha, se recentre sur l'accueil des maris, leur excitation et la résistance qui lui est opposée. Les premières scènes de l'acte quatre, consacrées au guet-apens tendu à Lysistrata, disparaissent pour laisser la place à une rationalisation du motif du miracle, qui devient une manipulation orchestrée par Lysistrata et Agathos, à partir de leur destruction involontaire de la statue d'Artémis. Le caractère immotivé, dans la version originale, de la transformation des nénuphars en roses – événement supprimé et transformé en vision[330] – est ainsi corrigé, et avec lui l'invraisemblance de ce *deux ex machina*. L'intrigue s'éloigne d'autant, se félicitera Edmond Stoullig, de la « combinaison vaudevillesque », tout en gagnant en mouvement : « tout est plus au point, plus 'théâtre'[331] ». Ainsi l'opposition trop systématique entre certaines Athéniennes, dans l'acte I, se voit gommée : Myrrhine et Rhodippe ne sont plus caractérisées comme la fine coquette opposée à la grosse gourmande, et se fondent davantage dans une scène davantage orientée sur la montée du désir que sur la succession de portraits constrastés[332]. Le dialogue se voit quant à lui allégé d'un certain nombre de traits qui le faisaient tomber trop nettement du côté de la revue ou de la conversation fumiste. Les allusions d'actualité sont estompées : La Goulue disparaît, l'identification du « brave général » se fait plus discrète, certaines références trop précises à Renan disparaissent. Le philosophe porte désormais le nom quasi platonicien de Phidon, et s'il énonce toujours un long pastiche renanien, – dont certaines parties sont désormais partagées avec Clysthène –, celui-ci n'est plus le résumé d'une *Vie de Zeus*. Les plaisanteries les plus lourdes sont supprimées, en particulier certaines allusions sexuelles appuyées et – disons-le – vulgaires, pour la

[326] Gaston de Pawlowski, art. cit.
[327] André Antoine, « La semaine théâtrale. *Lysistrata* à la Comédie Marigny », art. cit.
[328] Maurice Donnay, « La nouvelle *Lysistrata* », *in* Jules Huret, *Loges et coulisses*, Paris, éditions de la Revue blanche, 1901, p. 154. Il s'agit d'une interview publiée le jour de la première et reprise en volume.
[329] *Ibid.* (nous soulignons).
[330] C'est Clysthène qui a l'impression de voir des roses au fronton du temple (Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], acte IV, sc. 3, *op. cit.*, 1908, p. 128).
[331] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1909*, Paris, Ollendorff, 1910, p. 402.
[332] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1896, acte I, sc. 3 ; *op. cit.*, 1893, même scène.

plupart censurées à la représentation mais conservées dans l'édition publiée[333]. Quant aux plaisanteries anachroniques dont la saturation avait agacé, elles sont réduites aux plus efficaces. Ainsi s'opère une atténuation des disparates de la version originale.

Cette atténuation se double d'une réduction de la dimension parodique au profit de la composante poétique, qui relève soit du pastiche antiquisant, soit de la traduction de passages lyriques grecs, qu'il s'agisse de textes aristophaniens, ou de poèmes érotiques ou bucoliques. La fin de la pièce s'enrichit par exemple d'une célébration pacifique empruntée à *La Paix*, sorte de centon tiré de quelques passages lyriques, cités d'abord en prose puis dans une adaptation versifiée[334]. En écho à la prière à Artémis du premier acte (pur pastiche), Donnay insère aussi, au début du deuxième, une séquence censée reproduire le rituel des Adonies, les femmes, sur leurs terrasses, pleurant, en alternance avec Lysistrata, la mort d'Adonis en frappant sur des tambourins[335]. Il s'agit, certes, d'une nouvelle démarcation de *La Belle Hélène*, qui comporte un chœur de Pleureuses d'Adonis[336], mais qui peut aussi bien passer pour l'expansion transmodalisée d'un passage de la *Lysistrata* d'Aristophane[337], et à laquelle Donnay donne une légitimité supplémentaire en recourant au texte d'une idylle grecque. C'est donc par l'adaptation en vers du *Chant funèbre en l'honneur d'Adonis*[338] que débute l'acte II. Autre effet de re-poétisation et d'hellénisation, l'insertion, à la fin de la scène d'introduction d'Hirondelle et Rosée, d'une adaptation de la célèbre ode *L'Égal des dieux* de Sapho, arrangée pour se caler sur la biographie de la poétesse de Lesbos[339]. Cette augmentation concertée de « la partie poétique et lyrique[340] », a pour conséquence de rehausser la perception du texte dans la hiérarchie des genres. *Le Figaro*, qui reprochait, en 1892, au texte de Donnay d'avoir retranché la « partie lyrique admirable[341] » de l'hypotexte, compare, en 1909, les « suaves […] odelettes dont s'émaille *Lysistrata* », en leur

[333] Il s'agit d'allusions sexuelles jugées trop précises, du type « la nature a horreur du vide » (Maurice Donnay, *op. cit.*, 1893, p. 32), « tu as le creux chaud » (p. 33) ou « moi aussi je suis une femme d'intérieur, seulement ce n'est pas le même » (p. 22). Certains passages censurés, comme ceux concernant l'homosexualité d'Hirondelle et Rosée, ou le très aristophanien « les affaires sont dures » (p. 232), – exclamation à peine plus osée que les solutions adoptées par Poyard – sont cependant repris en 1896, sans entrave cette fois de la part des censeurs.

[334] Donnay enchaîne les v. 439-449, 1130-1153, 520, 530-534, 551-553 et 557 (Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], *op. cit.*, acte IV, sc. 3, p. 138-140).

[335] *Ibid.* acte II, sc. 1, p. 46-48.

[336] Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 173-174.

[337] Le Proboulos évoque en effet les Adonies et les femmes sur leurs terrasses (Aristophane, *Lysistrata*, v. 387-396).

[338] Ἐπιτάφιος Ἀδώνιδος, texte célèbre longtemps attribué à Bion. Le manuscrit de la représentation de 1896 conservé dans le Fonds Rondel (Maurice Donnay, *Lysistrata*, comédie en quatre actes, BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, Ms 1306) contient d'ailleurs une traduction en prose, que Donnay a manifestement retravaillée. Le chœur des pleureuses d'Adonis, supprimé en 1909, est rétabli en 1924 (*op. cit.*, p. 77-80).

[339] Sapho, fragment 2. Sur les différentes traductions françaises de ce texte célébrissime, cf. Sapho, *L'Égal des dieux*, cent versions d'un poème recueillies par Philippe Brunet, préface de Karen Haddad-Wotling, Paris, Allia, 1998.

[340] Maurice Donnay, « La nouvelle *Lysistrata* », *in* Jules Huret, *op. cit.*, p. 153.

[341] Henri Fouquier, art. cit.

« abandon savant », aux « chœurs d'une poésie étincelante et jamais laborieuse » qui chez Aristophane « surgissent soudain parmi les malices et les gaietés du dialogue[342] ». En 1924, on va jusqu'à trouver l'œuvre de Donnay « supérieure à celle du poète grec […] par ses envolées lyriques[343] ».

Parallèlement à cette poétisation, la version de 1896 se caractérise par un recours un plus important à l'hypotexte aristophanien, dont un certain nombre d'extraits viennent enrichir le dialogue, en particulier dans les deux derniers actes, presque entièrement dus à Donnay dans la première version. La dernière scène de l'acte trois, par exemple, reprend l'affrontement entre hommes et femmes de la *parodos*[344] ; le dernier grand discours aux Athéniens de Lysistrata s'inspire de la dernière séquence épisodique de l'hypotexte[345]. Cette tendance s'accentue en 1919, en toute cohérence avec la tendance antimilitariste prononcée de la nouvelle mouture de la pièce. Le texte, resserré, privé de prologue, expurgé de certaines de ses allusions grivoises – mais pas de l'acte chez Salabaccha – fait intervenir à nouveau, à la marge, un certain nombre d'éléments de la *Lysistrata* originelle supprimés jusqu'alors, comme la contrepartie spartiate du complot des femmes, organisé hors scène, chez Aristophane, par Lampito. Son rôle originel se voit confié au nouveau personnage de Gyrinno, chargé aussi de rapporter, au dernier acte, le message des ambassadeurs lacédémoniens, totalement absents des versions précédentes, et qui réintègrent la fable, sous forme de récit. Gyrinno récupère aussi le rôle muet de La Paix, amenée par Lysistrata et convoitée par les hommes lors de la dernière séquence épisodique de l'hypotexte[346].

Cette réactivation, en arrière-plan, du conflit entre Athènes et Sparte poursuit un but évident de réactualisation, rappelant la guerre qui vient de s'achever. Les emprunts à *La Paix* se voient amplifiés, en particulier dans la scène du serment, où Callyce se met à danser comme le chœur des paysans à l'approche de la délivrance[347], et dans le finale, où l'ultime hymne versifié est précédé d'une célébration générale de la paix, obtenue par collage de courts passages choraux et entrecoupée de brèves lamentations des profiteurs de guerre Dracès et Strymodore[348]. L'ensemble du troisième acte suit désormais *grosso modo* la trame événementielle du dénouement de la *Lysistrata* antique. Mais la modification essentielle de la *Lysistrata* de l'armistice consiste moins dans le rétablissement de l'hypotexte que dans une auto-correction. Au moment où

[342] Francis Chevassu, « Aux Bouffes-Parisiens : *Lysistrata*, pièce en quatre actes et un prologue, de M. Maurice Donnay », *Le Figaro*, 31 octobre 1909.
[343] Louis Schneider, « Les premières. Théâtre Cora-Laparcerie. – Reprise de *Lysistrata* […] », art. cit.
[344] Aristophane, *Lysistrata*, v. 319-349 ; Maurice Donnay, *Lysistrata* [1896], acte III, sc. 8, *op. cit.*, p. 119-121.
[345] Aristophane, *Lysistrata*, v. 1108-1171 ; Maurice Donnay, *ibid.*, acte IV, sc. 3, p. 131-133.
[346] Aristophane, *Lysistrata*, v. 1114 *sq.* ; Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1919, p. 123. Il s'agit du personnage de Diallagè, que Poyard (*op. cit.*, p. 338) traduit par « Paix ».
[347] Maurice Donnay, *op. cit.*, 1919, p. 23-24 (acte I, sc. 4) ; Aristophane, *Paix*, v. 325-335.
[348] Maurice Donnay, *op. cit.*, 1919, acte IV, scène unique, p. 124-125 ; Aristophane, *Paix*, v. 229-230, 999-1005, 974-76.

Lysistrata s'apprête à suivre Agathos dans le temple, une vision tragique la ramène à son serment, qu'elle décide finalement de tenir. Un hoplite blessé, portant les traits de son frère, lui barre le chemin du temple ; puis s'offrent à sa vue tous les proches qui sont morts, toutes les veuves et les mères, lui rappelant les horreurs de la guerre. L'acte deux s'achève ainsi sur des alexandrins grandiloquents et pathétiques, dans un style d'oraison funèbre académique de circonstance. La *Lysistrata* de 1919 réussit ainsi à gagner en respectabilité tout en résonnant habilement avec l'actualité ; la transformation est généralement du goût des spectateurs des versions précédentes, heureux de voir en Lysistrata, à la faveur d'un moment, « une contemporaine frémissante de la plus haute de [leurs] émotions[349] » ou de revivre, au dernier acte, « la journée triomphale de l'armistice[350] ».

b) Anatomie d'une adaptation modèle

Avec la version standard de *Lysistrata*, dont la formule est trouvée en 1896, Maurice Donnay réussit une adaptation quasiment parfaite du texte d'Aristophane au modèle de la pièce de boulevard à grand spectacle. L'hétérogénéité de la première version, mise en évidence par la pesanteur de l'intrigue vaudevillesque, laisse la place à une fusion plus équilibrée des différentes sources et des différents systèmes dramaturgiques et scéniques, dans une hybridité caractéristique de l'esthétique boulevardière[351]. Construit en fonction d'un certain nombre d'effets scéniques que les différentes réalisations actualiseront toutes de façon assez semblable, le texte obéit dans ses grandes lignes à la dramaturgie habituelle de la pièce de boulevard. *Lysistrata* propose ainsi la meilleure transposition possible de l'hypotexte aristophanien et de son contexte dans le langage du théâtre bourgeois de la Belle-Époque, auquel il emprunte quelques-uns de ses thèmes et de ses schémas structurels dominants. L'érotisation et la privatisation de la fable, l'individualisation des personnages y vont de pair avec un éclectisme culturel qui recycle les clichés d'un hellénisme alexandrin en vogue dans une esthétique de l'effet.

L'Éros privé ou les lois intemporelles du boulevard

À l'hypotexte aristophanien, Donnay emprunte un certain nombre de thèmes, de personnages et de situations, et une certaine quantité de texte, majoritairement issu de *Lysistrata*, mais aussi d'autres pièces, principalement *L'Assemblée des femmes*, et *Les Thesmophories*. Son travail est de ce point vue celui d'un adaptateur, et nullement celui d'un traducteur, l'ensemble des passages aristophaniens provenant, parfois avec

[349] André Antoine, art. cit.
[350] André Rivoire, « Premières représentations. Au théâtre-Marigny, – *Lysistrata*, comédie en 4 actes, de M. Maurice Donnay », *L'Écho de Paris*, 8 mars 1919.
[351] Michel Corvin, « Le Boulevard en question », *in* Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, [1983], *op. cit.*, p. 846.

quelques retouches de détail, de la traduction de Constant Poyard[352]. Mais, soit pour échapper à la problématique de la fidélité, soit pour se poser comme auteur à part entière, l'auteur de la nouvelle *Lysistrata* refuse de se situer dans la perspective de l'adaptation. Réagissant à certaines critiques de 1892, qui avaient évalué le texte joué au Grand Théâtre à l'aune de l'hypotexte antique, et, pour un certain nombre, désapprouvé les modifications principales, à commencer par l'ajout du personnage d'Agathos et du parjure de l'héroïne, Donnay revendique une posture totale d'autonomie par rapport à l'auteur antique, récusant toute revendication de filiation même adoptive[353]. Affirmant qu'« on ne peut pas adapter Aristophane », Donnay pose deux options possibles, la traduction, dans laquelle s'est illustré un Poyard, ou une inspiration procédant par des emprunts limités, solution qui définit son travail, pour parler en termes genettiens, comme une continuation analeptique. Donnay précise en effet avoir « emprunté au poète grec l'idée originale qui fait le fond même de sa pièce, c'est-à-dire les femmes s'engageant par serment à priver leurs maris des plaisirs conjugaux », et être abouti, sans jamais s'astreindre « à suivre Aristophane », au même but, « l'obtention de la paix, par des voies différentes[354] ». Or la présentation des deux différences principales met en évidence les grandes lignes d'un projet en phase avec les caractéristiques dominantes du boulevard Belle-Époque, à savoir la prédominance des thématiques érotiques et le primat du privé et du particulier sur le public et le politique[355].

Tel est, ouvertement revendiqué, le sens de la substitution pragmatique principale : « tandis qu'Aristophane imagine que les femmes âgées s'emparent de la citadelle de Cranaüs, j'ai imaginé », précise Donnay, « que Lysistrata prenait un amant[356] ». Cette transformation se justifie, sur le mode du « mot d'auteur », par un code comportemental implicite, qui renvoie au type de conflit prédominant dans le théâtre de boulevard, celui de « l'affrontement intime[357] » : « n'est-il pas plus logique, pour une femme, de prendre un amant qu'une citadelle[358] ? » Cette déviation de la fable de l'héroïque vers l'érotique est le corollaire d'un déplacement de l'intérêt thématique. Face à Aristophane qui « nous a montré l'oratrice, la femme jouant un rôle public », Donnay revendique le droit à « imaginer la vie privée de Lysistrata », et à définir « la femme intime » comme « une amoureuse dont les actes seraient en parfait désaccord avec les paroles qu'elle prononce à la tribune[359] ». La référence à une psychologie courante et universelle sert à justifier cette mise en conformité du personnage avec le type de la femme amoureuse si en

[352] Donnay le reconnaît d'ailleurs à mots couverts dans l'interview qu'il accorde à Jules Huret, précisant qu'il l'a « consulté plus d'une fois » (« La nouvelle *Lysistrata* », *in* Jules Huret, *op. cit.*, p. 155). Dans la version de 1919, les nouveaux passages provenant de la *Paix* sont empruntés, cette fois, à Charles Zévort.
[353] Donnay précise : « je n'ai jamais prétendu être le fils adoptif d'Aristophane » (*ibid.*, p. 155).
[354] Maurice Donnay, *in* Jules Huret, *op. cit.*, p. 155-156.
[355] Cf. Michel Corvin, art. cit., p. 846 et 866.
[356] Maurice Donnay, *in* Jules Huret, *op. cit.*, p. 156.
[357] Michel Corvin, art. cit., p. 866.
[358] Maurice Donnay, *in* Jules Huret, *op. cit.*, p. 156.
[359] *Ibid.*

vogue sur le boulevard, et dont Réjane venait de se faire, avec Porto-Riche, une spécialité[360] : « nous sommes témoins chaque jour », argumente Donnay, « de contradictions de ce genre, et c'est aussi athénien que parisien[361] ». Ainsi la légitimité de la *Lysistrata* nouvelle manière ne relève-t-elle plus de la problématique de la fidélité d'une adaptation d'un texte, mais de celle d'un code de vraisemblance censément transhistorique ; Donnay ne prétend avoir rien fait d'autre qu'« une série de scènes, *qui auraient pu* – tout est là ! – *se passer* en Grèce[362] ! ».

L'interview de Jules Huret explicite ainsi parfaitement un avertissement paratextuel inclus dans le texte émis en scène, et qui vise à mettre en œuvre un contrat spectaculaire de type réaliste, obéissant en réalité aux déterminations du boulevard érotique. Contrairement à celui du *Plutus* de Millaud et Jollivet, le prologue de *Lysistrata* n'obéit pas à une fonction plus ou moins apologétique de situation hypertextuelle[363], mais à une triple fonction de détermination générique, référentielle et thématique, dans laquelle Aristophane n'intervient qu'à titre de spécification et d'avertissement. À mi-chemin entre les deux pôles – et les deux écueils – de la représentation de l'antique, « Charybde Tragédie » et « Scylla Parodie », Prologos met en avant un projet de peinture réaliste des mœurs, aussitôt traduit en termes référentiels par un rejet des « héros » comme des « pîtres »[*sic*], au profit des simples « humains » :

> Vous allez voir des gens
> Contre l'ordinaire coutume
> Pareils à vous, sauf le costume[364].

Cette ressemblance fonctionne comme la justification d'un certain nombre de codes, à commencer par un dialogue marqué au coin du naturel (« Ils parleront comme vous-mêmes,/ Et dans leurs conversations/ Aux plus futiles questions/ Mêlant les plus graves problèmes »), et parsemé de « mots » au sel – comme il se doit – attique :

> Que voulez-vous ? L'auteur comprit
> Par leurs écrits que leur esprit
> De leur esprit était l'ancêtre :
> Les Grecs faisaient des à-peu-près,
> Par conséquent tenez-vous prêts
> Car vous en entendrez peut-être[365] !

---

[360] Réjane avait créé à l'Odéon, le 25 avril 1891, puis repris plusieurs fois son *Amoureuse* (Georges de Porto-Riche, *Amoureuse*, comédie en 3 actes, Paris, Ollendorff, 1894).
[361] Maurice Donnay, *in* Jules Huret, *op. cit.*, p. 157.
[362] *Ibid.*, p. 154. Les italiques sont dans le texte.
[363] Albert Millaud et Gaston Jollivet, *Plutus*, *op. cit.*, 1873, p. 1-3. Le prologue est une *captatio benevolentiae* pour les « deux auteurs, race profane », qui, rencontrant « le vieux *Plutus* d'Aristophane », ont « osé sur lui porter la main » (*ibid.*, p. 1).
[364] Maurice Donnay, *Lysistrata* [1896], Prologue, *op. cit.*, p. 6.
[365] *Ibid.*

Ces procédés habituels du boulevard vont donc côtoyer une religiosité païenne dont l'exotisme poétique et « radieux[366] » justifie l'introduction des Dieux dans la comédie. Le jeu des ressemblances et des différences entre Parisiens et Athéniens sert ainsi de prétexte à l'exposé d'un contrat générique, que la référence à Aristophane permet finalement de préciser. Car l'humanité universelle de « ces bons Grecs » comporte une dimension spécifique que la pièce se donne pour tache implicite, sous couvert de réalisme, d'explorer : « Que ce fût Phèdre ou bien Oreste,/ Ils avaient des pieds et des mains,/ Des cœurs, des cerveaux… et le reste[367] ». C'est précisément sur les modalités d'évocation de ce « reste » que la distinction entre Paris et Athènes s'avère la plus marquée, opposant le réalisme visuel et linguistique d'un peuple à qui « la pudeur était inconnue[368] » aux modernes voiles du costume et de l'expression. En guise d'avertissement pour les « oreilles prudes », Prologos rappelle donc que les nudités du gymnase s'étalaient aussi au théâtre :

De même que dans leurs combats
Du stade, ils exposaient leurs lignes,
Sans nulle intention maligne
Depuis le haut jusques en bas,
Ils approuvaient que la pensée
De tout voile débarrassée
Se montrât telle qu'elle était ;
Et leur poète Aristophane
N'était pas traité de profane
Quand sur la scène il transposait
Quelques actes d'après nature.
Lorsqu'il faisait une peinture
Très rigoureuse de leurs mœurs,
Il n'excitait pas de rumeurs.
Le corroyeur comme l'Archonte
Ne trouvait pas étrange, non,
Qu'on donnât aux choses leur nom,
Et chacun y trouvait son compte
Sans que jamais on empêchât
La rude franchise du maître,
Franchise qui peut vous paraître
Extrême, à vous qui nommez chat
Ce qui n'est pas du tout un chat[369].

Ainsi Aristophane est-il invoqué à double titre. Il sert d'abord de caution à un projet réaliste de peinture des mœurs, dans lequel il représente un stade ultime de la représentation de la nature, apportant ainsi toute son autorité à la focalisation sur la sexualité. Mais il fait aussi office, en quelque sorte par antiphrase, de rappel des codes linguistiques du boulevard, qui font la part belle, en matière de sexe, à l'allusion, au sous-entendu et à l'implicite. Glosant sur la transparence linguistique du « maître »,

[366] *Ibid.*, p. 7.
[367] *Ibid.*, p. 6.
[368] *Ibid.*, p. 7.
[369] *Ibid.*, p. 7-8.

Donnay multiplie à l'inverse les euphémismes, les poussant jusqu'à la limite de l'admissible, c'est-à-dire au calembour grivois. Tout se passe comme si la figure aristophanienne, une fois le destinataire rassuré sur le respect des règles stylistiques du genre, servait à rappeler le référent non nommé, mais omniprésent, de la comédie de mœurs annoncée. La dramatisation de la mise en garde n'est qu'une mise en appétit, une manière de constituer un public *averti* et consentant : « Je vois que personne ne sort, / Je vais dire que l'on commence[370] », achève Prologos.

L'essentiel des transpositions dramaturgiques effectuées par Donnay sur l'hypotexte aristophanien vont dans le sens de la boulevardisation annoncée par le prologue. La principale est bien entendu l'addition de l'intrigue amoureuse entre Lysistrata et Agathos. Cet ajout a d'abord l'intérêt de renouveler la transposition pragmatique imaginée un siècle plus tôt par Hoffman, en mettant en scène la capitulation de la femme devant l'homme – capitulation certes partielle, Agathos offrant la paix en échange de la trahison par Lysistrata de son serment. Mais il permet aussi, comme le remarque pertinemment Léon Blum en 1909, « d'insérer dans la grandiose fantaisie du vieux comique quelque chose comme un petit drame d'amour[371] ». Affrontement intime que couronne pour le critique de *Comœdia* la « longue scène balancée » de la fin du deuxième acte, « qui semble contenir en raccourci toute l'histoire d'une liaison, où la femme résiste par amour et cède par jalousie, où l'amant perd l'avantage par l'ardeur de son désir et le reprend par son indifférence calculée[372] ». L'autre addition de taille, l'introduction des personnages des courtisanes, dont le rôle actantiel – excitation puis retrait – n'est guère distinct de celui des « matrones » dans le conflit global entre les hommes bellicistes et les femmes pacifistes, ne relève pas seulement du réalisme sexuel pseudo-antique, mais introduit le fantasme d'un adultère collectif (les hommes ne se ruent chez les courtisanes que pour pallier le refus de leurs épouses) qui constitue une sorte de variation sur un motif courant du boulevard gai. La pièce raconte au bout du compte une sorte de crise de couple collective, poussée jusqu'à la menace de l'adultère, et résolue par une décision politique qui n'apparaît guère que comme un moyen.

Le traitement du personnel dramatique aristophanien est quant à lui caractérisé par un primat de l'individuation au détriment du collectif, de l'érotique au détriment du politique, et participe ainsi de la privatisation générale de la fable. Si la pièce repose sur l'opposition de plusieurs groupes, deux groupes féminins – « matrones » et courtisanes – et deux groupes masculins – soldats-maris et hôtes dévirilisés de Salabaccha –, Donnay s'emploie à individualiser la caractérisation de chaque personnage, dans une « variété » qui paraîtra un « grand mérite » à un commentateur admiratif de la « vérité psychologique » de la moderne *Lysistrata*, supérieure selon lui à

[370] *Ibid.*, p. 8.
[371] Léon Blum, *Au théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 343.
[372] *Ibid.*, p. 343-344.

l'indistinction du « troupeau » de femmes « uniformément casanières, coquettes, sensuelles et gourmandes[373] » de l'ancienne. C'est particulièrement le cas des femmes alliées de *Lysistrata*, parmi lesquelles se distinguent l'érotomane Lampito « au tempérament excessif[374] », qui s'effondre à la moindre évocation de l'acte d'amour, la jeune vierge curieuse « des mystères de Cypris », et les deux jeunes disciples de Sapho, Hirondelle et Rosée ; campées dès le début de l'acte I, elles n'auront de cesse, dans le déroulement de l'intrigue, d'actualiser les traits caractéristiques de leur définition initiale. Symétriquement, les pensionnaires de Salabaccha « aux cheveux noirs comme la nuit », font l'objet d'une caractérisation physique individuelle, depuis « Philinna aux yeux couleur de violettes » et « Cynnah aux bras blancs comme le lait » à « Glycère aux cuisses légères[375] ». Chacune d'entre elles bénéficie du reste d'une saynète autonome où elle s'exerce, avec un des maris, à un jeu de séduction-frustration. Les hôtes de la maison des courtisanes, quant à eux, représentent une galerie variée, du vieux débauché Sacas au philosophe néo-platonicien efféminé Clysthène, flanqué du renanien Phidon ; du côté des maris, la caractérisation est moins poussée, mais on y trouve l'étendue habituelle des emplois afférents, des jeunes naïfs Théorus et Dercyle, époux des inséparables Hirondelle et Rosée, au barbon Taraxion, en passant par le cocu Lycon. Cette diversité des personnages secondaires se retrouve, dans le cas des deux têtes d'affiche, à l'intérieur même de la définition du rôle. Lysistrata, la « femme supérieure », ajoute à l'intelligence politique la sensibilité de l'amoureuse et l'humour – montmartrois – ; « féministe, amante, enthousiaste et retorse, religieuse de cœur, impie malgré soi[376] », selon l'analyse d'Ernest La Jeunesse, le personnage offre la complexité psychologique nécessaire à l'expression de la virtuosité de la grande actrice. Quant au bel Agathos, préfiguration des rôles d'amant de Lucien Guitry[377], il relève à la fois du jeune premier avantageux, légèrement matamore, de l'amoureux tendre et du manipulateur voltairien.

Ce principe de la variété et de l'individuation a pour corollaire une dépolitisation et une érotisation, dont le traitement du personnel choral de l'hypotexte est un exemple particulièrement parlant. Du chœur originel, les vieilles femmes ont disparu, et ne

[373] Urbain-Victor Châtelain, « Aristophane en France », *L'Esprit français*, 10 avril 1933, p. 416.
[374] Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], *op. cit.*, *passim*. L'expression, leitmotiv du personnage, se retrouve dans toutes les versions. Cette dimension de Lampito n'est que l'expansion du v. 143 de l'hypotexte, inclus dans le texte même du personnage de Donnay (*op. cit.*, acte I, sc. 3, p. 19), mais dans la version édulcorée de Poyard (« il est dur de s'endormir sans une tendre caresse », p. 310 ; « tendre caresse » – explicité en note par le latin *mentula* –, traduit le dorien « ψωλά », gland). Chez la Lampito de Donnay, les autres traits distinctifs, à peine esquissés, du personnage aristophanien sont soit subordonnés à cette nymphomanie (c'est le cas de la vigueur athlétique du personnage, devenue l'exutoire d'une dépense physique), soit abandonnés (Lampito n'est plus une Spartiate, et surtout elle ne vient plus au secours de Lysistrata en acceptant, la première, le serment).
[375] Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], acte III, sc. 1, *op. cit.*, p. 91.
[376] Ernest La Jeunesse, *Des soirs, des gens, des choses… (1909-1911)*, Paris, Maurice de Brunoff, s. d. [1913], p. 94.
[377] Maurice Donnay, *Mes débuts à Paris*, *op. cit.*, p. 269.

subsistent que les deux vieillards Dracès et Strymodore[378], devenus d'anciens combattants profiteurs de guerre, dont le rôle est avant tout d'exposition[379]. La suppression du demi-chœur des vieilles femmes entraîne celle, notée par Donnay lui-même, du volet « militaire » et institutionnel de l'action conduite par l'héroïne, celle du contrôle des leviers du pouvoir[380]. Le rôle d'adjuvant du demi-chœur est significativement transféré aux courtisanes ; la séquence de bataille qui l'oppose, lors de la *parodos*, au demi-chœur des vieillards, venus avec des torches pour brûler les femmes et délivrer l'Acropole et accueillis par les cruches des vieilles qui les arrosent copieusement, est transposée à l'intérieur de la maison des courtisanes[381]. C'est l'irritation de Lycon, surexcité par Salabaccha, puis ridiculisé par ses amies qui le travestissent en l'affublant de leurs vêtements – traitement que, dans l'hypotexte, Lysistrata et ses compagnes réservent au Proboulos[382] –, qui conduit à l'affrontement général des hommes et des courtisanes. Le motif de l'opposition des éléments – eau contre feu – est ainsi ramené à sa seule connotation érotique, connotation amplifiée dès 1909 par la suppression de l'aspersion[383], remplacée par l'agression d'une courtisane[384].

La transformation des motifs choraux de l'hypotexte est ainsi emblématique de la modification globale de la fable, dont le moteur est de bout en bout érotique. L'insertion de la scène de bataille dans l'espace privé et érotisé de la maison des courtisanes n'est qu'un exemple de la subordination générale du motif politique au motif érotique. Dès le début du premier acte, l'objet du désir est identifié comme celui de la satisfaction de la libido féminine. Les solutions initiales, purement dérivatives, ne sont que temporaires. La prière à Artémis, qui ouvre l'acte, a pour objet l'apaisement des « rouges désirs vainqueurs » par quoi les « gorges sont embrasées[385] ». Apaisement fort limité, car si Myrrhine trouve que « cette petite prière [lui] a fait du bien », Lampito ne se sent protégée que « pour une heure ou deux[386] ». La solution du refoulement, pour laquelle ont opté les femmes en chassant « la déesse de volupté de tous ses temples » et en remplaçant sa statue par celle de « la déesse de la chasteté[387] », est vouée à l'échec, comme le proclame, à la fin de l'acte, la jeune Callyce, avertissant ses congénères de la

[378] Tous deux font l'objet d'une apostrophe dans la *parodos* de la *Lysistrata* d'Aristophane (v. 254 et 259).
[379] À la création, le rôle de Dracès était tenu par Lugné-Poe, engagé par Porel au Grand-Théâtre.
[380] Mentionnée en passant dans l'édition de 1896 (*op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 62), la mission des vieilles femmes (Aristophane, *Lysistrata*, v. 177-179) est aussitôt oubliée ; elle ne réapparaît pas dans les éditions ultérieures.
[381] Aristophane, *Lysistrata*, v. 254-486 ; Maurice Donnay, *op. cit.*, [1896], acte III, sc. 8, p. 119-121. Donnay ne cite que quelques vers (319 à 349 *passim*), auxquels il ajoute les menaces proférées, un peu plus loin, par le demi-chœur masculin (v. 661, 662, 686-687).
[382] Aristophane, *Lysistrata*, v. 531-538 ; Maurice Donnay, *ibid.*, p. 118-119.
[383] Ce sont les femmes désormais qui brandissent les torches contre les hommes.
[384] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1909, acte III, sc. 8, p. 31. La tentative de viol contre Cynnah est supprimée dans les versions de 1919 et 1924.
[385] Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], acte I, sc. 1, *op. cit.*, p. 9.
[386] *Ibid.*, acte I, sc. 3, p. 16.
[387] *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 10.

victoire finale d'Éros et de Cypris, au nom du principe selon lequel « il n'est pas permis aux mortels de remonter le courant des lois naturelles[388] ». Après plusieurs scènes uniquement centrées sur la frustration des femmes privées de leurs époux – avec le contrepoint d'Hirondelle et Rosée –, l'annonce par Lysistrata de son plan, quelque politique qu'en soit la teneur, apparaît nécessairement comme un moyen plus radical, et surtout durable de résoudre le problème. Les longues considérations pacifistes sont secondaires par rapport au résultat effectif escompté, comme Lysistrata ne manque pas de le faire observer aux femmes réticentes :

> […] songez aux bénéfices que vous retirerez de votre attitude énergique. Vous perdrez peut-être un jour ou deux, mais vous êtes en train de perdre vos jeunes années, tandis qu'en suivant mes conseils[389]…

Dans les versions suivantes, reprenant une gaillardise de celle de 1892, la phrase ne reste pas inachevée ; Lysistrata conclut : « vous êtes l'obstacle qui recule pour être mieux sauté[390] », explicitant du même coup l'objectif ultime de l'action. La décision des femmes de procéder au serment est finalement une question de gestion de l'attente. D'abord accepté sans discussion, le plan de Lysistrata est un temps remis en cause, faute de délai de préparation suffisant, dès que l'héroïne annonce l'arrivée imminente des guerriers ; la jeune Callyce, pour sa part, refuse au bout du compte de jurer sous prétexte qu'il y a « assez longtemps » qu'elle attend et qu'elle ne veut pas laisser son époux repartir sans « avoir éclairci les mystères de Cypris[391] ». Les actes suivants, une fois le serment prononcé, déplacent l'attente du côté des hommes, chassés par leurs femmes, attisés puis repoussés par les courtisanes, dans une sorte d'expansion, par répétition-variation, de l'épisode de Myrrhine et Cynésias chez Aristophane. Le contrepoint exercé par Lampito, qui court après son mari fatigué, sert cependant en filigrane à rappeler le problème initial, qui resurgit au dernier acte, lorsque les couples reconstitués se lamentent, hommes et femmes confondus, sur leur sort, et que Lampito, devant l'échec de la première proposition de réconciliation avec les Lacédémoniens suggérée par Lysistrata, demande à être enfermée dans le temple pour pouvoir tenir son serment[392]. La solution définitive ne passe pas au bout du compte, – contrairement à ce qui se produit dans l'hypotexte – par l'attente et le refus, mais par l'acceptation : seule l'exploitation du « miracle » de la libération de Callyce et de la substitution de la statue de Cypris à celle d'Artémis permet en effet de venir à bout du bellicisme masculin. Or ce « miracle » n'est que la conséquence, et la métaphore, d'un double accomplissement, hors scène, des mystères de Cypris, celui de Lysistrata, dans le temple même, et celui de Callyce libérée, et dont le retour permet le récit explicite d'un triomphe de Cypris sur Artémis. La rupture du serment de Lysistrata, arrachée à elle-même par la « force

[388] *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 42.
[389] *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 39-40.
[390] Maurice Donnay, *op. cit.*, 1909, p. 12, 1919, p. 31 , 1924, p. 65.
[391] Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], *op. cit.*, 1908, p. 37 (acte I, sc. 4).
[392] *Ibid.*, acte IV, sc. 3 (p. 130-131 et 134).

surnaturelle[393] » de la déesse de l'amour, contribue donc au triomphe de son plan, illustrant, comme elle l'énonce elle-même, « la prédiction » de Callyce, selon laquelle « on ne remonte pas impunément le courant des lois naturelles[394] ».

Ainsi le politique se trouve-t-il de part en part subordonné à l'érotique. Ceci explique d'ailleurs l'apparente plasticité idéologique du texte, qui supporte l'adjonction ou la suppression de discours politiques sans altération du sens global profond, lequel se limite en fait à la maxime de la jeune vierge[395]. Présente à la fois dans la construction de la fable et dans la temporalité dramatique, l'érotisation touche jusqu'à l'espace, tel qu'il est construit dans le texte[396]. L'espace apparemment public et ouvert des deux premiers actes – qui est aussi celui du dernier –, une place d'Athènes bordée de maisons et au fond de laquelle s'élève un petit temple, est en fait un espace de comédie dépolitisé, coupé de la proximité avec l'Acropole, espace hors-scène qui sert de fond permanent à la fable érotique dans l'hypotexte. L'arrière-plan athénien apparaît en revanche, et *a contrario*, dans l'espace clos et érotique de la salle de banquet de la maison des courtisanes, à l'acte III : la ville, « toute blanche sous un ciel de lune et d'étoiles », apparaît à l'arrière-plan, « par une large baie[397] ». À défaut du Parthénon, le temple qui fait le fond de l'espace principal est entièrement lié à la question purement privée du sexe. Fonctionnellement, il sert de lieu de dissimulation, de cachette érotique, version démesurée et antique du placard ou du pavillon secret ; une petite porte dérobée, ouvrant par une clé dont Lysistrata connaît la cachette[398], permet d'y entrer discrètement. La dimension érotique du lieu s'affirme davantage encore, on ne peut plus explicitement, sur le plan symbolique. À l'origine consacré à Cypris, l'édifice a, depuis le départ des époux pour l'interminable guerre, été consacré à Artémis, substitution qui accompagne le passage de la volupté à la chasteté ; utilisé comme prison, il sert de protection à la virginité de Callyce, avant d'abriter les amours de Lysistrata et Agathos, qui brisent dans leurs mouvements la statue de la déesse. Le sacrilège n'est en fait qu'apparent, l'entrée des amants dans le temple étant en quelque sorte suscitée par une épiphanie divine, sous la forme d'un rayon de lune faisant « jusqu'aux portes du temple, un chemin de lumière », accompagné par l'« hymne d'Artémis » à l'« harmonie discrètement nuptiale[399] ». La substitution de la statue de Cypris à celle d'Artémis, le récit de Callyce interprétant sa libération comme dictée par les divinités du désir, avec

[393] *Ibid.*, acte II, sc. 9, p. 85; l'héroïne ajoute que ce n'est pas elle, « la sage Lysistrata, qui [agit] en ce moment, mais une autre femme [qu'elle] ne recon[naît] pas ».
[394] *Ibid.*
[395] Cette plasticité va jusqu'à la possibilité du revirement de Lysistrata dans la version de 1919, qui n'empêche pas qu'elle ait d'abord cédé à Agathos, ni surtout que Callyce soit libérée et puisse accomplir les mystères de Cypris.
[396] L'espace scénique effectif des représentations diffère quelque peu, comme on va le voir, de celui des didascalies. Cette inflexion de l'espace du politique vers l'érotique a bien été notée par Marina Kotzami, PHD cité, p. 28-29.
[397] Maurice Donnay, *Lysistrata* [1896], *op. cit.*, p. 89 (didascalie initiale de l'acte III).
[398] *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 83.
[399] *Ibid.*, acte II, sc. 9, p. 86-87.

la bienveillance de la divinité chassée[400] achèvent de métaphoriser, dans une sorte de commentaire de l'action hors scène, le passage de l'abstinence à la consommation. Le temple, avec l'opposition de ses divinités tutélaires, volupté contre chasteté, constitue donc une allégorie évidente du sexe féminin. La majorité des versions de la pièce l'explicitent d'ailleurs littéralement par la bouche du vieux Strymodore, notant que les femmes « ont beau chasser Cypris de ses temples, car ce n'est pas dans quelques murs de froide pierre que la déesse est enfermée » : « chaque femme », ajoute le vieillard, « a son temple de Cypris, son temple intime, et, de là, on ne la chassera pas[401] ».

Un éclectisme pseudo-hellénistique

> Pays de convention, « Grèce de théâtre », diront peut-être les pédants. L'objection vaudrait […] surtout si l'antiquité ne nous avait légué, entre autres titres péremptoires, quelques scènes d'Aristophane, les dialogues de Lucien… et surtout les délicieuses et indiscutables *Chansons de Bilitis*.
>
> Francis Chevassu, *Le Figaro*, 18 mars 1910.

Ainsi promu au rang de moteur dramatique principal, cet Éros boulevardier se nimbe, du moins pour le goût contemporain, d'une aura poétique inspirée de l'hellénisme néo-alexandrin. Plus qu'aux chœurs aristophaniens, c'est en effet chez les auteurs érotiques grecs, et en particulier ceux de l'époque hellénistique, du moins dans la vulgate en vogue dans les années décadentes, que Donnay trouve la source de la majorité de ses insertions ou de ses pastiches poétiques. À cette poétique néo-alexandrine, dont Pierre Louÿs reste comme le plus éminent représentant, *Lysistrata* emprunte toute une thématique que résumera bien Pierre Brisson, évoquant cet « atticisme » fait d'« un goût, mêlé de littérature et de paysages, pour les libertés et les grâces païennes de l'amour : joueuses de flûte, bois de myrtes, nudités heureuses, courtisanes vêtues de cyclas légères[402] », sans compter la fascination pour les amours saphiques. Créée entre les *Poésies* de Méléagre, traduites du grec par Louÿs en 1893[403], *Les Chansons de Bilitis*[404], pure forgerie apocryphe, présentée comme la traduction de l'œuvre d'une jeune courtisane pamphilienne amie de Sapho, et *Aphrodite*[405], roman alexandrin

[400] Telle est l'interprétation que donne Salabaccha du récit de Callyce (*ibid.*, acte IV, sc. 3, p. 138).
[401] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, acte I sc. 1, p. 5. La phrase, coupée en 1908 mais conservée dans le texte de 1896 (p. 9), est reprise en 1909 (p. 5) et 1924 (p. 9).
[402] Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Théâtre Édouard-VII. *L'Assemblée des femmes*, comédie en trois actes et six tableaux de M. Maurice Donnay, d'après Aristophane », *Le Temps*, 24 novembre 1930.
[403] Pierre Louÿs, *Poésies de Méléagre*, rassemblées pour la première fois en français, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893.
[404] Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, traduites du grec pour la première fois, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1895.
[405] Pierre Louÿs, *Aphrodite. Mœurs antiques*, Paris, Mercure de France, 1896. Le texte avait paru en pré-originale, sous le titre *L'Esclavage*, dans le *Mercure de France* entre août 1895 et janvier 1896.

mettant en œuvre une véritable mystique érotique, *Lysistrata* nouvelle manière se présente, à l'instar du roman sus-cité de Louÿs, comme une étude de « mœurs antiques », au croisement de l'hypotexte aristophanien et d'une continuation des *Dialogues des courtisanes* de Lucien – traduits par Louÿs dès 1894[406] –, dialogues auxquels Donnay ne se contente pas d'emprunter les noms de certaines de ses courtisanes, mais qu'il pastiche également, dans quelques scènes du premier et du troisième acte[407]. Outre cette thématique, *Lysistrata* partage avec l'esthétique néo-alexandrine le goût pour la saynète et le fragment artiste : un Antoine y apprécie « les jolis morceaux délicatement ciselés, les petits couplets à la manière grecque, les évocations païennes [qui] se suivent comme les pierres rares d'un beau collier[408] ». La pièce de Donnay concourt d'ailleurs certainement à favoriser une lecture purement poétique, voire proto-alexandrine d'Aristophane lui-même. Après avoir vilipendé en privé l'auteur grec, Louÿs insère, dès 1898, quelques fragments lyriques ou prétendus tels à la série de ses « Lectures antiques[409] » ; douze ans plus tard, l'helléniste Paul Girard note qu'il y a en Aristophane, « déjà, de l'alexandrinisme[410] », que ce soit dans l'érudition et la préciosité du style, ou l'attachement à la vie modeste des petites gens, et aux objets quotidiens comme la lampe d'argile qu'évoque licencieusement Praxagora au début de *L'Assemblée des femmes* – texte traduit, précisément, par Louÿs[411].

Mais, loin de la recherche littéraire d'un symboliste comme Louÿs, la couleur alexandrine de l'écriture donnaysienne a une double fonction de prétexte culturel et de caution historique. En tant que caution historique, elle permet d'ancrer le tropisme érotique de la fiction dans un univers hellénique vraisemblable, même si quelques siècles le séparent de l'Athènes de *Lysistrata* ; en tant que prétexte culturel, elle justifie la thématique sexuelle en masquant sa dimension boulevardière derrière une fausse mystique érotique. L'alexandrinisme donnaysien n'est en fait qu'un des multiples aspects d'un éclectisme boulevardier qui n'hésite pas à empiler les références, les textes et les époques pour faire fonctionner des schémas parfaitement endogènes et prédéfinis. Il n'est qu'un élément parmi d'autres d'une écriture dont le fondement dramaturgique

[406] Lucien de Samosate, *Scènes de la vie des courtisanes*, traduit littéralement sur le texte de Karl Jacobitz par Pierre Louÿs, Paris, s. n., « Petite collection à la Sphinx. Série antique », 1894. La première édition séparée des *Dialogues des courtisanes* (traduction et notes par A.-J. Pons) était parue, avec des vignettes de Scott et Méaule, chez Quantin, en 1881.

[407] En particulier la scène d'Hirondelle et Rosée (acte I, sc. 2), et les duels en tête-à-tête entre les courtisanes et les maris (acte III, sc. 3 à 7). Henri Fouquier (art. cit., 1892), considère à ce propos que « l'esprit de Lucien apparaît très moderne sans effort » dans le tableau de la maison des courtisanes.

[408] André Antoine, « La semaine théâtrale. *Lysistrata* à la Comédie Marigny », art. cit.

[409] Pierre Louÿs, « Lectures antiques », art. cit. (*Mercure de France*, 1898 et 1899). Louÿs n'a pas toujours marqué d'intérêt pour le lyrisme d'Aristophane. En août 1892, dans une lettre à son frère Georges, il professe le plus grand mépris pour les « farces de foire » du comique, jugé « stupide » et « lugubre », et donné comme « le seul auteur grec dont [il avait] tout à fait horreur] » (cité par Jean-Paul Goujon, *Pierre Louÿs*, *une vie secrète 1870-1925*, Paris, Seghers, 1988, p. 90). On peut imaginer que la *Lysistrata* de Donnay a joué quelque rôle dans son revirement.

[410] Paul Girard, « À propos de *Chantecler*. Aristophane et la nature », *Revue de Paris*, 1er octobre 1910, p. 555.

[411] Pierre Louÿs, *Poésies de Méléagre suivies de Lectures antiques*, *op. cit.*, 1928, p. 227-228.

est l'érotisation généralisée de l'hypotexte aristophanien, et qui orchestre une partition spectaculaire à grands effets. Cet éclectisme au service de l'effet se manifeste aussi dans l'utilisation même de l'œuvre d'Aristophane, exploitée au gré des besoins pour des scènes de foule comme pour des séquences plus intimes, des moments choraux ou des conflits sexuels spécifiques. Lucien Dubech caractérise judicieusement cette pratique d'adaptation consistant à « recompos[er] une action pour emplir le cadre de nos pièces à plusieurs actes », et à greffer sur cette structure des citations aristophaniennes, en « découpant une phrase, un mot, un trait, et le replaçant, le recueillant dans sa propre intrigue » ; enchâssements que Donnay pratique, selon Dubech, « avec un discernement et un tact qui devraient être proposés en modèle aux adaptateurs[412] ». Le collage disparaît ainsi dans un continuum textuel apparemment homogène, tandis que l'hypotexte cité se voit décontextualisé et réinvesti dans une situation d'énonciation au rapport très variable, et parfois très éloigné, avec l'originale.

Quoique la plus proche du texte de la *Lysistrata* originelle, dont elle constitue l'expansion du prologue, la séquence de l'assemblée et du serment des femmes, au premier acte, donne un excellent exemple de ce travail de recomposition. La gestion du personnel dramatique et scénique diffère radicalement, modifiant dès l'abord le cadre d'énonciation. Dans le prologue aristophanien, Lysistrata est en scène, seule, dès le début ; elle est rejointe d'abord par une femme, avec laquelle elle évoque brièvement l'objectif de la réunion – le salut de la Grèce – et les moyens du succès – le charme féminin. Les autres femmes arrivent ensuite, de rapides présentations se font, puis Lysistrata passe à l'annonce du projet, en commençant par évoquer les inconvénients de l'absence des hommes, puis en demandant aux femmes de jurer l'abstinence. Un premier refus est balayé, avec l'aide de Lampitô, par la démonstration de l'efficacité du moyen, et les femmes se livrent alors à un serment, répétant, sous la forme d'une stichomythie, les formules de Lysistrata[413]. Chez Donnay, les femmes, sortant du temple d'Artémis, sont déjà en scène pour une bonne part et le demeurent en attendant que Lysistrata les rejoigne, conformément à sa convocation. Cette attente est remplie par un dialogue uniquement centré sur la frustration des femmes, que ponctuent, çà et là, telle évocation angoissée de frayeurs nocturnes variant sur un passage ultérieur de l'hypotexte où elles ne sont qu'un prétexte[414], ou telle énumération d'activités ménagères présentée non plus comme une excuse pour le retard des femmes, mais comme un dérivatif au désir inassouvi[415]. Les rares citations aristophaniennes sont ainsi toutes détournées dans un sens érotique. Préparée par cette exposition d'une situation de

[412] Lucien Dubech, « Chronique dramatique. Marigny : *Lysistrata*, de M. M. Donnay. […] », *L'Action française*, 8 mars 1919.
[413] Aristophane, *Lysistrata*, v. 1-239.
[414] Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], acte I, sc. 3, *op. cit.*, p. 16-17 ; Aristophane, *Lysistrata*, v. 760-762 (la peur inspirée par bruit des chouettes est ici un des prétextes que les femmes opposent à Lysistrata pour quitter l'Acropole et rejoindre leur mari).
[415] *Ibid.*, p. 16 ; le texte cite quelques expressions aristophaniennes (*Lysistrata*, v. 16-18 et v. 567-568 ; *Assemblée des femmes*, v. 215 et 223).

crise, l'entrée en vedette de l'héroïne peut alors intervenir. À l'arrivée de Lysistrata, se rejoue le début du prologue d'Aristophane, amplifié en une scène de masse. Saluées par l'héroïne, de nouvelles femmes arrivent, et en particulier la troupe des courtisanes menées par Salabaccha ; circulant au milieu des groupes, Lysistrata admoneste les « matrones » afin qu'elles se mêlent aux courtisanes. La « fraternisation » opérée, la présentation du projet aux femmes assemblées commence par un long discours de Lysistrata, traité comme une harangue. L'annonce du moyen et les résistances à sa mise en œuvre font ensuite l'objet d'un certain nombre de variations, toutes centrées sur la thématique sexuelle. Présenté sur le mode de la circonlocution, de la réticence et du sous-entendu[416], le moyen suscite d'abord l'approbation générale, jusqu'à ce que Lysistrata annonce l'arrivée imminente des hommes, laquelle déclenche des résistances au projet de grève beaucoup plus développées que dans l'hypotexte. À côté de celle, totalement apocryphe, de Callyce, la plupart proviennent de l'insertion d'un épisode postérieur de l'hypotexte, qui voit les femmes en rut tenter de fuir l'Acropole[417]. Les récalcitrantes sont finalement remises, comme chez Aristophane, dans le droit chemin, mais avec l'aide principale de Salabaccha. Quant au serment final, il est traité comme une cérémonie religieuse à grand spectacle, avec défilé de la prêtresse d'Artémis accompagnée de joueuses de flûte ; la stichomythie dans laquelle Lysistrata prononce des formules répétées par les femmes est remplacée par des couplets plus édulcorés mais plus évocateurs[418], en octosyllabes, chantés alternativement par l'ensemble des femmes et par trois figures de premier plan, Calonice, Salabaccha et Lysistrata. Son caractère parodique disparaît donc au profit d'une spectacularisation érotique.

Par rapport au prologue, s'établit donc un double mouvement d'amplification spectaculaire et dramatique, et de transmotivation par mise en avant de la problématique sexuelle. C'est avec l'exposé des motifs de Lysistrata que le caractère éclectique de la démarche apparaît le plus nettement. Loin des quelques vers qu'y consacre Aristophane, il consiste en un long et solennel discours de tribune, extrêmement structuré et probablement censé relever, au même titre que le serment, d'une reconstitution historique vraisemblable. Après une longue prière propitiatoire destinée à attirer sur

---

[416] Le vers 124 (« ἀφεκτέα τοίνυν ἐστὶν ἡμῖν τοῦ πέους »), que Poyard traduit par « Il faut nous abstenir des plaisirs conjugaux » (cf. *supra*, chapitre II), est glosé de la manière suivante :

> LYSISTRATA. – À la prochaine trêve, lorsque vos maris reviendront, la première chose qu'ils feront, comme toujours, ce sera de vous demander… n'est-ce pas ?
> LAMPITO. – Nous le leur offrirons même.
> LYSISTRATA. – O Lampito, femme au tempérament excessif, c'est justement ce qu'il ne faut pas faire… il faut leur refuser, au contraire, il faut les repousser.
> MYRRHINE. – Comment cela ?
> LYSISTRATA. – Mais oui… quand ils voudront vous… parfaitement, il faut poser vos conditions et ne vous livrer que s'ils vous promettent la paix. (Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], *op. cit.*, p. 33).

[417] Aristophane, *Lysistrata*, v. 708-780.

[418] Les deux strophes centrales évoquent les artifices de séduction que les femmes mettront en œuvre, alors qu'il est aussi question, dans le serment aristophanien, d'éviter les poses lascives (Maurice Donnay, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 43-44 ; Aristophane, *Lysistrata*, v. 149-152, 220-232).

l'assemblée les faveurs des dieux et des déesses, Lysistrata monte à la tribune, et prononce un exorde en forme de *captatio benevolentiae*. Puis s'enchaînent narration et démonstration, portant sur la décomposition du système politique, l'iniquité de la guerre actuelle, distinguée d'une guerre juste, les inconvénients de l'absence des hommes et les limites du prestige de l'uniforme. Après ces dernières considérations proches de la blague, une brève péroraison rappelle les horreurs de la guerre. Ce long discours, structuré selon les règles de la rhétorique, constitue une sorte de pastiche sérieux de harangue politique, composé pour une bonne part de fragments de textes d'Aristophane, – toujours dans la version de Poyard –, qui se trouvent ainsi recontextualisés. Seules quelques lignes, disséminées dans l'exorde et la démonstration, proviennent de *Lysistrata* elle-même[419] ; le texte structurant consiste dans la condensation de la parodie d'assemblée féminine des *Thesmophories*, à quoi s'ajoutent quelques passages à teneur politique des *Acharniens,* de *La Paix* et de l'*Assemblée des femmes*, tous fragments réunis sans considération de leur statut et de leur fonction dans leurs hypotextes respectifs. L'annonce de l'assemblée par le héraut comme la série des prières propitiatoires est la citation, quelque peu condensée, de la *parodos* des *Thesmophories*, dans laquelle la coryphée, faisant office de héraut et de prêtresse, ouvre l'Assemblée qui doit statuer sur le sort d'Euripide, l'ennemi des femmes, et invite le chœur, qui répond par des prières chantées, à adresser des invocations aux dieux[420]. Donnay apporte quelques modifications à la liste des divinités, y insérant en particulier – dans la bouche de Salabaccha ! – une prière à la vierge Artémis ; l'ordre du jour de l'assemblée est évidemment modifié aussi, et ne concerne plus Euripide, mais « un moyen de faire cesser la guerre qui, depuis vingt ans, prend à la Grèce le meilleur et le plus pur de son sang[421] ». Lysistrata demande et prend alors la parole, toujours d'après le texte des *Thesmophories*. La suite du discours mêle indistinctement citations textuelles d'Aristophane, énoncés hybrides composés d'inspirations et d'expressions aristophaniennes, citations proverbiales relevant de la vulgate d'Histoire grecque[422] et, pour finir, passages purement donnaysiens, que seuls quelques décrochements blagueurs signalent comme tels. Un distinguo philosophique entre guerre juste et guerre d'intérêts privés précède le récit fantaisiste de l'origine de la guerre du Péloponnèse, qui reprend celui que Dicéopolis, déguisé en Télèphe, fait au chœur des charbonniers dans *Les Acharniens*[423] ; la tirade se poursuit par l'évocation nostalgique des « Dionisiaques » [*sic*] et des « flûtes champêtres[424] » – souvenir probable de *La Paix* –, et se clôt par la parodie du mot de Gambetta sur le cléricalisme, à quoi fait écho, un peu plus tard, une

[419] En l'occurrence, et dans l'ordre, les v. 1123-1127, 555-564, 99-103 et 111-123 (Maurice Donnay, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 28, 31).
[420] Aristophane, *Thesmophories*, v. 295-380, *passim* (traduction Poyard, *op. cit.*, p. 359-360).
[421] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 27.
[422] Donnay affirme avoir consulté celle de Duruy (*Mes débuts à Paris*, *op. cit.*, p. 264).
[423] Aristophane, *Acharniens*, v. 524 sq.
[424] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 30. Cf. Aristophane, *La Paix*, v. 530-531.

citation archi-célèbre de Périclès[425]. L'hybridité textuelle est ainsi à son comble, au service d'une pseudo-reconstitution elle-même insérée dans une dramaturgie de boulevard érotisant.

c) *Débauches d'esprit, débauches de chair : mise en scène de* Lysistrata

> […] les éclatantes débauches d'esprit et de chair de cette triomphale *Lysistrata* […].
>
> Ernest La Jeunesse, *Des soirs, des gens, des choses…*, 1910.

Cet éclectisme orienté vers l'effet, que celui-ci soit dramatique, spectaculaire ou érotique, trouve sa parfaite réalisation dans la représentation, qui se situe dans une continuité absolue avec l'écriture, selon le principe de redondance en usage dans la mise en scène pseudo-naturaliste de l'époque, et en particulier dans le boulevard à grand spectacle. La réalisation se conçoit comme mise en acte des virtualités scéniques prévues par le texte, qui s'organise lui-même en fonction de ces effets scéniques[426]. Malgré les variations dues aux changements d'interprètes et aux divers remaniements du texte et de la partition, les différentes mises en scène de *Lysistrata*, de 1892 à 1924, semblent, à distance, offrir une stabilité remarquable. S'inscrivant à l'origine dans l'esthétique éclectique de la reconstitution à l'antique, avec toutes ses ambiguïtés, le spectacle construit une série d'effets érotisants qui prennent cependant, au fur et à mesure des reprises, de plus en plus d'importance, jusqu'à jouer avec les limites du music-hall grivois. La tenue et l'esthétisme de la mise en scène, la qualité de l'interprétation, maintiennent malgré tout le spectacle dans le système d'un boulevard certes osé, mais toujours élégant[427].

Entre reconstitution et suggestion

Le réalisme invoqué par le prologue de *Lysistrata* se retrouve dans la scénographie du spectacle du Grand-Théâtre, et dans les décors de toutes les mises en scène jusqu'en 1924, qui perpétuent, avec moins de monumentalisme et parfois plus de sensualité, ses grandes lignes. Enchérissant sur les notations spatiales assez succinctes de Donnay, le décor de Marcel Jambon participe, comme le texte, d'une volonté affichée de « reconstitution rendue plus vivante encore » – c'est le soiriste du *Figaro* qui parle –

[425] Il s'agit d'une phrase citée dans la *Rhétorique* d'Aristote (I, 7, 34) et souvent reprise : « notre jeunesse a péri dans les combats, l'année a perdu son printemps » (Maurice Donnay, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 32).
[426] Patrice Pavis l'a bien montré à propos de *Cyrano de Bergerac* (*in* Jacqueline de Jomaron, *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, t. 2, p. 848).
[427] C'est sur ce « système » que nous centrons notre analyse, considérant que la permanence des traits marquants de ce « spectacle » – c'est Antoine qui qualifie ainsi, en 1919, la pièce de Donnay dans ses différentes reprises –, justifie, malgré la difficulté théorique d'une telle proposition, une présentation synthétique plutôt que chronologique. Il va de soi que nous ferons la part des évolutions.

« par l'exactitude des milieux[428] ». Ce n'est pas une « Athènes de fantaisie », mais l'Athènes « entrevue dans nos rêves d'écoliers, la grande aïeule de notre Paris, la Mecque des lettrés[429] », qui apparaît aux spectateurs du Grand-Théâtre. « Reconstitution », « milieux », ces termes à connotation naturaliste renvoient en réalité au vérisme décoratif néo-positiviste en usage dans le deuxième moitié du XIXe siècle, dont Denis Bablet a tracé les grandes lignes[430] ; dans le cas particulier du répertoire antique, ce vérisme se présente comme un processus, au demeurant fallacieux, de « reconstitution[431] », visant à une représentation censément réaliste du cadre de l'action. Il repose sur un travail de documentation historique et archéologique, proposant un théâtre-musée permettant de « contrôler la valeur d'une certaine érudition mondaine[432] ». Cet archéologisme se révèle au demeurant souvent superficiel, autorisant tous les anachronismes à l'intérieur d'une antiquité grecque qui va du mycénien à l'époque alexandrine, et un éclectisme parfois mal contrôlé qui n'hésite pas, comme le fait Jambon pour *Antigone* à la Comédie-Française en 1893, à placer à Thèbes la porte des Lions de Mycènes[433]. Le décor qu'il crée pour *Lysistrata* s'inscrit sans aucun doute dans cette lignée, jusque dans sa profusion fastueuse conforme au goût du public[434]. Le premier décor – celui des actes I, II et IV – représente une place publique. Il comporte à cour et à jardin deux maisons grecques, aux terrasses praticables, et, au centre et au fond, la façade monumentale d'un temple à quatre colonnes ioniennes, décoré de nénuphars puis de roses[435]. À ces éléments fonctionnels requis par le texte, Jambon ajoute trois éléments à couleur historique, plus ou moins en liaison avec le texte. Côté jardin, en perspective derrière la maison, et à la place du « portique[436] » mentionné dans le texte de Donnay, un arc de triomphe – plus romain que grec ! – qui sert à l'entrée de l'armée conduite par Agathos. En arrière-plan, en hauteur, la toile représente l'Acropole, avec un souci de précision archéologique bien noté par Blavet, heureux d'y retrouver « ses rampes monumentales dont on ne retrouve plus de fragments que… dans les musées d'Angleterre[437] ». Quant à la tribune d'où Lysistrata doit s'adresser à ses compagnes, ce n'est rien moins que la restitution hypothétique de la « tribune aux harangues[438] » du haut de laquelle les orateurs, sur la Pnyx, s'adressaient au peuple. La continuité est là encore parfaite avec le texte de Donnay, la scénographie offrant le versant visuel de la construction textuelle effectuée dans le discours de Lysistrata ; le

[428] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], « La soirée théâtrale. *Lysistrata* », *Le Figaro*, 22 décembre 1892.
[429] *Ibid.*
[430] Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965, chapitre 1.
[431] Sylvie Humbert-Mougin, thèse citée, t. I, p. 156 sq.
[432] Denis Bablet, *op. cit.*, p. 20.
[433] Sylvie Humbert-Mougin, thèse citée, p. 159
[434] Denis Bablet, *op. cit.*, p. 20.
[435] Cf. annexe iconographique, fig. 42 et 43.
[436] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, p. 1.
[437] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], art. cit.
[438] *Ibid.*

soiriste se croit d'ailleurs « sur l'agora » – confondu, dans les souvenirs d'écolier, avec la Pnyx –, « avec sa tribune aux harangues d'où sont tombées tant de paroles éloquentes, et du haut de laquelle Mme Réjane va prêcher […] l'abstinence aux matrones[439] ». Aux actes suivants, la tribune disparaît, et, dans le dernier, les nénuphars sont remplacés par des roses ; l'éclairage contribue davantage encore à différencier le décor, qui apparaît en pleine lumière, puis, au deuxième acte, baigné dans l'ombre nocturne, et, au dernier, dans les premiers feux de l'aurore[440].

L'inspiration archéologique se tourne davantage vers l'iconographie dans le décor de l'acte III, qui laisse une grande part aux accessoires et à la décoration picturale. Le fond dessine, comme les deux premiers actes, un cercle autour de l'espace scénique praticable, et représente un intérieur monumental aux hautes colonnes soutenant des frises murales. Le mobilier et les accessoires, « lits de repos, drapés de molles étoffes », vases, fleurs, « cassolettes fumantes[441] », participent à la fois d'un érotisme luxueux et de la reconstitution minutieuse. Les lourds éventails de plume, les motifs géométriques ornant les lits constituent des motifs iconographiques grecs répertoriés – en particulier dans les vases – dont l'ornementation inspire jusqu'à des fresques décorant les montants[442]. Parmi les motifs peints sur les parois de cette « luxueuse salle des fêtes », un arrière-plan paysagiste se dessine sur les côtés, où de longs voiles laissent entrevoir des échappées sur « des jardins embaumés de rose[443] », note de sensualité idyllique dans un univers jusque-là architectural et intérieur.

Ces deux décors ne subissent, au cours de la longue carrière de la pièce, que peu de changements. À la reprise de 1919, par exemple, on retrouve, au premier acte, sur la scène de Marigny, les deux maisons sur les côtés, le temple – un peu décentré et moins imposant – dans le fond, et une reconstitution minutieuse de la colline de l'Acropole avec le sentier menant à son sommet[444]. La dimension verticale – qui tenait pour beaucoup à la grande ouverture de la scène de l'Éden – est moins affirmée, et le style architectural, plus en lignes droites que celui de la création, est légèrement plus dépouillé, plus dorique mais aussi plus « Art déco », tendance confirmée dans le décor de 1924 au théâtre de la Renaissance. Mais ces variations sont minimes à côté des permanences, comme celle de la tribune aux harangues, qui se maintient jusqu'en 1924, où elle est remplacée – dans la veine archaïsante signalée plus haut – par un char, sur lequel Lysistrata fait aussi son entrée[445]. On retrouve la tribune aux Bouffes-Parisiens, en 1909, dans le décor de Jusseaume, qui se signale par l'inflexion bucolique qu'il

[439] *Ibid.*
[440] *Ibid.*
[441] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], art. cit.
[442] Cf. annexe iconographique, fig. 44 et 45. Le décor de ces clichés de l'atelier Nadar, pris à l'occasion de la reprise de 1896, semble le même que celui de 1892.
[443] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], art. cit. Cf. annexe iconographique, fig. 43 et 46.
[444] Cf. annexe iconographique, fig. 47.
[445] Armory, « La soirée », *Comœdia*, 19 avril 1924.

donne à l'arrière-plan, non plus strictement urbain comme dans les premières toiles de Jambon, mais planté d'arbres et bordé de frondaisons, avec quelques cyprès se devinant au lointain sur un fond de ville et de temple[446]. Cette modulation idyllique, amorcée dès la reprise du spectacle de Porel au Vaudeville en 1896[447], semble la marque des productions de Cora Laparcerie. Elle est annoncée par le rideau de scène des Bouffes, qui représente un lac bordé d'arbres[448] ; quant au décor de 1924, qui décentre le temple à cour, il est occupé au centre et à jardin par quatre grands cyprès dont la masse prend le dessus sur l'architecture[449] ; la reconstitution archéologique semblant laisser le pas à la fantaisie et à un imaginaire érotique plus « naturiste ». Cette tendance est confirmée par l'insertion à l'intérieur même de la maison des courtisanes – conformément au dessein primitif de Donnay – de la vue sur Athènes au clair de lune, avec l'Acropole et le Parthénon[450]. Ce décor, dû à Amable, ne présente que des différences de détail avec celui de Jambon, en particulier dans l'accumulation ornementale, sous forme picturale – frises et fresques – et sous forme d'accessoires à effet « suggestif[451] », guirlande de lauriers-roses, lits, coussins, tapis, peaux de bêtes[452]… Plus rectiligne, celui de 1924 joue, par la bichromie, et par l'ouverture sur le même paysage de cyprès que celui du premier décor, sur une sensualité plus rude, tandis que celui de la version « patriotique » de Marigny, en 1919, moins chargé, semble le plus épuré de tous[453].

Le principe d'éclectisme décoratif archéologique et érotisant à l'œuvre dans la scénographie, toutes mises en scène confondues, se retrouve dans la plupart des autres systèmes scéniques. Il se manifeste en particulier dans la partition de Dutacq qui, tout au long de la carrière de la pièce, rencontre une appréciation unanime[454]. S'inspirant des divers modes de l'ancienne musique grecque, elle fait un usage assez fréquent d'intervalles archaïsants comme la seconde augmentée ou le tétracorde greffé sur la quarte augmentée[455]. L'orchestration, « remontant », selon le critique musical du *Gil Blas*, « aux origines patriarcales de la musique[456] », fait la part belle aux vents, hautbois,

---

[446] Cf. annexe iconographique, fig. 48.
[447] Les clichés de l'atelier Nadar, pris devant un fragment de toile, laissent apparaître un cyprès au premier plan et dans le fond, tous éléments absents du décor initial (cf. annexe iconographique, fig. 49).
[448] Louis Schneider, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, 31 octobre 1909. Le critique note, sans ironie, que ce lac n'est autre que celui, idéalisé et stylisé, du bois de Boulogne.
[449] Cf. annexe iconographique, fig. 50.
[450] Cf. annexe iconographique, fig. 51.
[451] Louis Schneider, art. cit.
[452] Cf. annexe iconographique, fig. 52.
[453] Cf. annexe iconographique, fig. 53.
[454] Elle est jugée à ce point intéressante qu'en 1896 et en 1909, les critiques musicaux de *Gil Blas*, puis de *Comœdia* se déplacent spécialement et lui consacrent un article. Elle fait d'ailleurs l'objet, ce qui est rare pour une musique de scène, d'une édition piano-chant (Amédée Dutacq, *Lysistrata*, comédie en quatre actes, en prose, précédée d'un prologue en vers de Maurice Donnay, partition piano et chant, Paris, Choudens et fils, 1893) ; *Le Figaro* du 1er février 1893 en publie un extrait, la « Marche athénienne » de la fin du 1er acte.
[455] Gaston Salvayre, « Musique. Théâtre du Vaudeville. – La musique de *Lysistrata*, par M. A. Dutacq », *Gil Blas*, 17 mai 1896.
[456] *Ibid.*

cor, flûte, et à la clarinette qui prolonge au second entracte l'idylle de Lysistrata et Agathos ; et à la harpe, soutenant le chœur de femmes initial ou le poème néo-alexandrin de « La Naissance de Vénus », parfumé – c'est Willy qui parle – de « presciences debussystes avec de délectables septièmes sans préparation[457] ». Cet archaïsme hellénisant, qui relève cependant – la comparaison avec Debussy le montre bien – davantage de l'emprunt interculturel maîtrisé que de l'exotisme déchaîné, fait bon ménage avec les nécessités traditionnelles d'une musique de scène à la fois suggestive et spectaculaire. Capable d'épouser les méandres du sentiment – ah, « la clarinette nocturne et amoureuse du second entracte[458] » ! –, elle use aussi de la pompe de la marche militaire – forme assez peu grecque –, pompe atténuée au demeurant par un accompagnement *staccato* quasi-offenbachien, qui s'éloigne cependant de l'opérette-bouffe par quelques dissonances archaïsantes[459]. La partition musicale, avec ses dehors hellénisants, se situe ainsi dans la même posture éclectique que la scénographie.

C'est évidemment aussi le cas des costumes, qui complètent l'aspect visuel de la mise en scène. Théoriquement conçus selon les principes d'exactitude documentaire du costume historique à l'antique[460], ils obéissent aussi à des fonctions de caractérisation, d'ornementation et, bien entendu, de suggestion, tout en respectant la règle de variété et de différenciation inhérente à l'esthétique du boulevard. Les costumes masculins, qu'ils jouent ou non sur le harnachement militaire – c'est le cas dans les deux versions Porel[461] – se distinguent tous par une série de détails[462]. Quant aux costumes féminins, outre les différences individuelles, ils opèrent généralement une séparation marquée entre les honnêtes femmes et les courtisanes, surtout dans l'exercice de leurs fonctions. Dans la version Porel – très clairement en ce qui concerne le spectacle du Vaudeville – les « matrones » sont vêtues de tuniques blanches à la grecque, simples quoique vaporeuses, à commencer par celle que porte Lysistrata, tandis que les courtisanes portent des robes plus décolletées, à lourds tissus, pour lesquelles l'archéologisme hellénique le cède à l'exotisme asiatique. Dans la production de 1892, – costumées par Thomas –, Réjane est en blanc et Teissandier, qui joue Salabaccha, porte une « robe haut fendue, rougie de la pourpre des fabriques milésiennes[463] », tandis que celle de Suzanne Munte – Cynnah – se double d'une étoffe fleurie au goût asiatique. En 1896, à

[457] [Henri Gauthier-Villars, dit] Willy, « La musique de scène de *Lysistrata* », *Comœdia*, 31 octobre 1909.
[458] [Henri Gauthier-Villars, dit] Willy, art. cit.
[459] Amédée Dutacq, « *Lysistrata*, comédie en quatre actes, par M. Maurice Donnay, représentée au Grand Théâtre. Marche athénienne », *Le Figaro*, 1er février 1893.
[460] Principes tout aussi ambigus que ceux appliqués au décor (cf. Sylvie Humbert-Mougin, t. I, p. 158-159). La solution couramment préconisée pour les costumes tragiques est « d'adopter le costume conventionnel mais décoratif des statues antiques » (H.-G. Ibels, « Le costume historique. Comment habiller la tragédie ? » *Comœdia*, 30 janvier 1912).
[461] Cf. le costume de Dumény, semblable à celui de Guitry (annexe iconographique, fig. 40 et 42).
[462] C'est particulièrement le cas dans la mise en scène des Bouffes-Parisiens. Cf. annexe iconographique, fig. 54.
[463] Henri Fouquier, « Les Théâtres. Grand-Théâtre, *Lysistrata*, comédie en quatre actes et un prologue, par M. Maurice Donnay », art. cit., 1892.

côté des robes blanches de Réjane[464], Suzanne Avril (Myrrhine) et Suzanne Carlix (Callyce), les deux vedettes de la maison des courtisanes, Rosa Bruck (Salabaccha) et Cécile Sorel (Phillina) portent des tuniques fort décolletées – à demi-recouvertes de manteaux lors de leur apparition à l'acte I[465] – et rivalisent de lourds bijoux et accessoires, dont d'évocatrices plaques de poitrine, plus exotiques qu'antiques[466]. La distinction – érotisme plus marqué pour les courtisanes – se maintient en 1909, quoique Cora Laparcerie, pour le deuxième acte, arbore un très osé simple peignoir de mousseline rose retenu aux épaules par un collier de perles, enveloppé d'une écharpe en voile bleu[467]. Félyne, qui joue Salabaccha, renchérit dans le sculptural avec une robe très près du corps agrafée par des bijoux, dans un style asiatisant qui s'applique à l'ensemble des courtisanes[468]… L'érotisation se double d'une tendance à suivre les dernières évolutions de la mode, apte à satisfaire le public mondain des Bouffes-Parisiens ; Laparcerie a fait appel au couturier Redfern, le bustier porté par Félyne se trouve dans une bonne maison de Paris, pour laquelle *Comœdia* fait la réclame[469]. En 1919 comme en 1924 les courtisanes sont coiffées à la garçonne, souvent avec des bandeaux dans les cheveux, les robes à la grecque se raccourcissent. Dans la mise en scène de 1924, la plus érotisante de toutes, Hirondelle et Rosée, les cheveux courts, sont nu-pieds et portent des tuniques très relevées, les costumes des courtisanes – des tuniques multicolores – laissent voir « des bras nus », entrevoir des jambes et s'avancer des « gorges », se préoccupant moins « d'être exacts que de plaire aux yeux[470] »… La prétendue exactitude historique laisse donc de plus en plus la place à une fantasmagorie érotique dans laquelle l'hellénisme n'est qu'un prétexte.

Le principe érotique

Le travail du désir semble en effet, plus encore que la reconstitution historique, constituer le fil directeur de la mise en scène, et ce dès la création au Grand-Théâtre. À chaque mise en scène, *Lysistrata* fait appel à un effectif de plus en plus nombreux, en figurantes davantage qu'en figurants. Si, pour la création, le chiffre de « cent jolies filles du Paris de 1892[471] » semble nettement exagéré, en 1909, la petite scène des Bouffes-Parisiens ne porte « pas moins de trente belles Athéniennes[472] » – tandis que l'orchestre et le chœur comportent cinquante exécutants[473]. L'effectif culmine à 120

[464] Cf. annexe iconographique, fig. 55.
[465] Cf. annexe iconographique, fig. 56.
[466] Cf. annexe iconographique, fig. 44 et 57.
[467] Ghenia, « La mode au théâtre. *Lysistrata* aux Bouffes-Parisiens. », *Comœdia*, 31 octobre 1909.
[468] Cf. annexe iconographique, fig. 58.
[469] Ghenia, art. cit.
[470] Gabriel Boissy, « Théâtre Cora-Laparcerie. *Lysistrata*, comédie en quatre actes de M. Maurice Donnay, de l'Académie française », *Comœdia*, 19 avril 1924. Cf. annexe iconographique, fig. 59.
[471] Gaston de Pawlowski, art. cit., *Comœdia illustré*, 15 novembre 1909.
[472] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1909*, Paris, Ollendorff, 1910, p. 402.
[473] Programme de *Lysistrata* aux Bouffes-Parisiens (BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, Rf57025 I).

artistes – avec trois cent cinquante costumes – pour la dernière reprise de 1924[474]. Cet effectif pléthorique donne toute leur dimension aux scènes à grand spectacle que comporte la pièce, depuis la harangue à l'Assemblée des femmes jusqu'au miracle, en passant bien sûr par la séquence de la maison des courtisanes, ou la scène de liesse du retour à la paix de 1919. Mais leur mise en scène ne se contente pas de jouer sur la seule rhétorique du nombre et de l'effet ; dès 1892, les passages à grand spectacle semblent reliés par la présence souterraine d'un érotisme latent – quand il n'est pas patent ! Porel fait ainsi de la séquence sans texte du « retour de l'armée[475] », à la fin de l'acte I – séquence pour laquelle Dutacq a écrit la « marche athénienne » –, une scène magistrale, où s'exprime toute la maîtrise des différents systèmes scéniques qu'on lui reconnaît généralement. La séquence a la pompe d'un défilé antique – la « petite armée d'Agathos » apparaît « dans le cliquetis des armures et le scintillement des casques flambant au soleil » – et le brio naturaliste d'une scène de « foule hurlante[476] » qui évoque pour Émile Blavet une scène de jour de grand départ à la Gare de Lyon ! Mais derrière la scène de retrouvailles sourd un enjeu sexuel dont le critique de *Gil Blas* saisit bien les différentes manifestations :

> Ils arrivent par petits groupes, pleins de confiance et de force ; l'œil allumé, le sourire gourmand, ils sont beaux sous leurs chlamydes, et dans leur maintien infatué, on sent la certitude de l'homme qui va enfin réaliser d'un seul coup tous les rêves de son ardeur exaspérée par l'absence. Les femmes les accueillent avec un empressement cynique et perfide, tandis qu'au loin le gros de l'armée s'avance, annoncé par la longue et stridente fanfare des trompettes. Peu à peu, les sons de la marche guerrière se rapprochent, s'enfilent, éclatent, soutenus délicieusement par le doux et amoureux accompagnement des violons. Le tableau s'agrandit, s'élargit démesurément dans le soleil qui embrase d'une lueur d'apothéose le temple d'Arthémise [*sic*]. C'est vraiment un superbe spectacle et d'où jaillit et se répand à flots une vie harmonieuse et libre[477].

La description à la fois précise et métaphorique de Bernard-Derosne permet de bien saisir l'intrication des différents systèmes sémiotiques à l'œuvre dans la séquence, et leur vectorisation érotique. Mimique et gestuelle obéissant à un code physionomique parfaitement lisible, rhétorique musicale opposant trompettes viriles et violons féminins, déplacements de plus en plus massifs, symbolique du jaillissement de la lumière solaire, c'est un choc fondamentalement sexuel qui semble s'orchestrer, éclatant dans une acmè finale proprement libératoire. L'hybridité du texte et de la fiction – figures de soldats-bellâtres fanfarons, hellénisme de pacotille, mythologie approximative –, l'éclectisme de la réalisation trouvent dans cette thématique, ou plutôt dans cette pragmatique scénique, leur point de synthèse. C'est encore, et même davantage le cas à chacune des

[474] Annonce publicitaire du 18 mai 1924, publication non identifiée, BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, Rf57025 III.
[475] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, p. 85.
[476] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], art. cit.
[477] Léon Bernard-Derosne, « Premières représentations. Grand-Théâtre : *Lysistrata*, comédie en quatre actes par M. Maurice Donnay, musique de M. Dutacq », *Gil Blas*, 22 décembre 1892.

différentes reprises. En 1896, Mendès est sensible à la synesthésie des sons et des costumes, dans un éloge de la musique de Dutacq, qui « fait tressaillir les transparences roses des chlamydes et des tuniques pareilles à des vêtements de déesses[478] ». Le critique du *Journal*, Ernest La Jeunesse, en 1909, évoque « une débauche d'harmonie, de rythmes, de fantaisie, de réalisme ironique et lyrique », de laquelle émergent « une forêt de gestes – et des danses, et des chants, et du désir », entre « les mines et les attitudes des pauvres mâles en non-activité par retrait d'emploi » et les « nudités vaporeuses dans la vapeur du soir idéal de la cité de Platon[479] ». Antoine, en 1919, parle d'un spectacle aux « joies un peu physiques[480] » ; et, en 1924, constate, sans la trouver déplaisante, la sensualité « orgiaque[481] » de la reprise au théâtre Cora-Laparcerie.

C'est bien évidemment dans l'acte des courtisanes que s'exprime le plus la sensualité de la mise en scène, du point de vue visuel comme du point de vue performantiel. Point focal de *Lysistrata* – à la reprise de 1896 Donnay avait d'ailleurs commencé par l'avancer au deuxième acte[482] –, le Programme du Vaudeville, en 1896, n'hésite pas à le présenter comme « le plus scabreux de la pièce », et le qualifie de « prétexte […] à exhibition des plus jolies femmes[483] ». Le terme d'exhibition situe précisément le spectacle à la limite entre la performance composée et l'étalage purement physique. Si, en 1892, Sarcey ou Bauer se réfugient dans l'esthétique du tableau, admirant les « groupements de belles créatures richement costumées ou déshabillées avec art[484] », ou « le superbe tableau vivant » formé par « le groupe des courtisanes […], dans le plus bel appareil de la draperie, de l'attitude et du geste[485] », Émile Blavet se montre beaucoup plus sensible à la pure apparence extérieure des actrices, qu'il distingue par des critères purement physiques : « Philinna-Montcharmot, aux dents de perle, […], Glycère-Martial aux fossettes prometteuses, puis Cynnah-Munte aux allures de sphinx fatigué, Myrtale-Dufrène, au sourire de vierge perverse[486] ». Quatre ans plus tard, Stoullig avoue que l'acte trois, « celui où l'exhibition de la chair fraîche devient des plus excitantes » est « en son genre, une pure merveille », avec sa « légion de jolies femmes […] aussi savamment déshabillées que possible[487] » ; en 1909 il exaltera l'« entêtement

[478] Catulle Mendès, *L'Art au théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 224.
[479] Ernest La Jeunesse, *op. cit.*, p. 94.
[480] André Antoine, « La semaine théâtrale. *Lysistrata* à la Comédie Marigny », art. cit.
[481] André Antoine, « La semaine théâtrale », *L'Information*, 21 avril 1924.
[482] L'acte chez Salabaccha est le deuxième du manuscrit de 1896 (manuscrit cité). L'effet de ce déplacement ayant été plutôt négatif lors de la générale, il reprit sa place initiale dès la deuxième (Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1896*, *op. cit.*, p. 195).
[483] Le Photo-programme – Revue artistique illustrée. Théâtre du Vaudeville. *Lysistrata* [1896], BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, Rf57025 I.
[484] Francisque Sarcey, art. cit.
[485] Henri Bauer, « Premières représentations. Grand-Théâtre : *Lysistrata*, pièce en quatre actes et en prose, précédée d'un prologue en vers, par M. Maurice Donnay, musique de M. Dutacq », *L'Écho de Paris*, 22 décembre 1892.
[486] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], art. cit.
[487] Edmond Stoullig, *op. cit.*, p. 197.

délicieux » avec lequel « les chairs s'échappent des chlamydes transparentes[488] ». La dernière version remporte encore la palme avec ses femmes « tous charmes au vent », ses « flots de chair rose[489] » et son « orgie » chez Salabaccha, « triomphe de mise en chair[490] ». La provocation concertée des actrices, dont la « troublante séduction », théoriquement destinée aux maris Athéniens, dépasse « de beaucoup […] la rampe[491] », qu'il s'agisse du « pas lascif de la belle Sorel[492] » en 1896, du jeu « pour la salle et avec la salle » de Félyne, qui ne cesse de lui « faire de l'œil[493] », ou de la suggestive entrée des courtisanes descendant une rampe sur la scène du théâtre Cora-Laparcerie[494]. Le spectacle se rapproche ainsi de la performance érotisante des « revues à belles filles[495] » et la critique ne manque pas de faire le rapprochement, à l'instar d'Edmond Stoullig qui s'étonne, en 1896, devant une telle exhibition, qu'on « cherche noise aux cafés-concerts[496] », ou d'André Antoine remarquant la parenté des effets suggestifs de la mise en scène de 1924 avec celle du music-hall[497].

Cette parenté se manifeste particulièrement dans le numéro de danse asiatique inséré, sous le prétexte diégétique de la fête chez Salabaccha, dans l'acte trois[498]. Assez précisément décrit dans les didascalies qui en notent en quelque sorte la chorégraphie, il est explicitement qualifié, dans le dialogue, de numéro de danse à la fois étrangère et « éminemment suggestive[499] » : sur un accompagnement rythmique de tambourin, aux sons du hautbois, de la flûte et de la clarinette[500], exécutée « d'abord avec les bras, puis avec les hanches », la danse, lente d'abord, s'anime, le mouvement tournoyant « s'accélère[501] » et s'achève par une chute. Or ce numéro n'est rien d'autre qu'une adaptation vaguement antiquisante de l'« intermède orientaliste » de danse du ventre répandu dès 1889 dans les music-halls, Moulin-Rouge en tête, et prétexte avant tout à une exhibition licencieuse et érotique liée à l'imaginaire du harem[502], imaginaire auquel la maison des courtisanes se rattache ainsi explicitement. Le spectacle de *Lysistrata* intègre ainsi, dès l'origine, un de ces numéros de « danse exotique » en vogue dans les soirées privées et les cafés-concerts dès la fin des années 1880, et dont la popularité

[488] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1909*, *op. cit.*, p. 402.
[489] Gabriel Boissy, art. cit.
[490] Armory, « La soirée », *Comœdia*, 19 avril 1924.
[491] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], art. cit.
[492] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1896*, *op. cit.*, p. 197.
[493] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1909*, *op. cit.*, p. 403.
[494] Gabriel Boissy, art. cit.
[495] Jacques des Gâchons, art. cit., janvier 1893.
[496] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1896*, *op. cit.*, p. 197.
[497] André Antoine, art. cit., 1924.
[498] Il en constitue l'ouverture en 1892, avant d'être déplacé en 1896 et dans les versions suivantes.
[499] Maurice Donnay, *Lysistrata*, *op. cit.*, 1893, acte III, sc. 1, p. 183 ; [1896], acte III, sc. 2, *op. cit.*, p. 105 ; 1909, acte III, sc. 2, p. p. 28 ; 1919, acte III, sc. 2, p. 97 ; 1924, acte III, sc. 2, p. 182.
[500] Gaston Salvayre, art. cit.
[501] Maurice Donnay, *op. cit.*, 1893, p. 181 ; [1896], p. 105 ; 1909, p. 28 ; 1919, p. 97 ; 1924, p. 182.
[502] Cf. Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France*, *1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004, p. 124-128.

s'amplifiera au vingtième siècle[503]. Confié à la création à une danseuse russe, Mlle Labrowskaya – dont Fouquier loue « la beauté troublante et [les] formes opulentes[504] » et que Blavet compare audacieusement à Loïe Fuller[505] –, le numéro est repris en 1896 par Mlle Chasles – « exquise ballerine » de l'Opéra aux « charmeresses pâmoisons[506] » – ; il revient en 1909 à une autre « danseuse asiate[507] », Mlle Napierkowska, dont le numéro, qualifié par Stoullig de « bizarre et hystérique[508] », incarne pour La Jeunesse « le délire, l'impossible, le martyre et la volupté[509] ». La présence de cette élève de Mariquita[510], la célèbre danseuse exotique des Folies-Bergère[511], est significative de l'évolution du numéro vers l'intermède de music-hall pur et simple. Cette évolution culmine en 1924 dans le numéro de la « belle Nadja et du danseur Ikar[512] » : la danseuse « au torse impeccable, à la croupe épanouie, […], aux yeux chargés [d'] angoisse voluptueuse[513] », un « loup de dentelle noire sur les seins[514] », et son partenaire « aux jambes de statue grecque », font « le traditionnel numéro des orgies », éclairés, dans la note de la négromanie des années folles, par des « noirs, porteurs de torches[515] ».

Malgré la dérive progressive de certains passages vers la revue érotisante, le spectacle de Donnay, à part sans doute la dernière version, réussit, pour la plupart des observateurs, à conserver une tenue et une distinction irréprochables[516]. De l'ensemble de la réalisation émane, note le critique du *Figaro* en 1909, « un je ne sais quoi » qui sauve les personnages « de la brutalité et les laisse, en même temps que poétiques, extrêmement naturels[517] ». Outre le raffinement des décors et des costumes, la finesse de la partition et la distinction de l'écriture, l'interprétation, notamment celle des premiers rôles, se caractérise par le sens du goût, de l'esprit et de la finesse qui caractérisent le boulevard élégant. Réjane, « exquise » avec son « parfum de parisianisme[518] », selon le programme du Vaudeville, « détaille avec un charme exquis et une spirituelle finesse », remarque Edmond Stoullig, « les mots à triple entente qui émaillent ses répliques[519] » ; elle est même, à en croire Mendès, « délicieusement

[503] *Ibid.*, chapitre 3, p. 109-169.
[504] Henri Fouquier, art. cit.
[505] Un Monsieur de l'orchestre [Émile Blavet], art. cit.
[506] Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 224. Cf. annexe iconographique, fig. 46.
[507] Ernest La Jeunesse, *op. cit.*, p. 94.
[508] Edmond Stoullig, *op. cit.*, *1909*, p. 403.
[509] Ernest La Jeunesse, *op. cit.*, p. 94. Cf. annexe iconographique, fig. 60.
[510] Edmond Stoullig, *op. cit.*, p. 403.
[511] Sur Mariquita, cf. Anne Décoret-Ahiha, *op. cit.*, p. 152.
[512] Programme de *Lysistrata* au théâtre Cora-Laparcerie, cité par Gabriel Boissy, art. cit.
[513] Armory, art. cit.
[514] Gabriel Boissy, art. cit.
[515] Armory, art. cit. Sur la négromanie, cf. Anne Décoret-Ahiha, *op. cit.*, p. 157 sq.
[516] Antoine note en 1919 que le spectacle n'est « pas mufle », loin de « la grossière licence de certaines œuvres récentes » (art. cit.).
[517] Francis Chevassu, art. cit.
[518] Le Photo-programme – Revue artistique illustrée. Théâtre du Vaudeville. *Lysistrata* [1896], programme cité.
[519] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1892*, *op. cit.*, p. 291.

spirituelle », mais « pas assez farce[520] ». Lucien Guitry est, en 1892, « un Agathos de belle prestance et de beaucoup d'esprit[521] ». Cora Laparcerie apparaît de son côté, en 1909, comme « une Lysistrata élégante[522] ». Mais élégance et esprit ne constituent en fait qu'un satisfecit apporté au style des performances d'acteur, dont la qualité consiste surtout dans la maîtrise d'une certaine palette expressive. C'est évidemment le rôle de Lysistrata qui donne à l'interprète la meilleure occasion de manifester l'ampleur et la variété de ses moyens. Laparcerie satisfait à l'exercice, montrant, selon La Jeunesse, « toute l'hésitation, toute la conviction, toute la résistance, toute la passion, l'autorité et l'abandon, la faiblesse et la rouerie de son personnage éternel[523] ». Déjà Réjane y réussissait la fusion des contraires, au souvenir d'Henri Bidou, qui, à la mort de la grande actrice, se rappelle « ce sérieux convaincu et léger, cette blague mêlée à la tendresse, cette raillerie qu'interrompt la défaillance d'un cœur sensible, cette impétuosité maîtresse de soi, cette colère, cette adresse, cette promptitude, cette vivacité dans le sang-froid, cette sincérité dans le mensonge, cet emballement et cette ironie[524] ». Inoubliable[525], elle marque de son empreinte l'histoire du rôle et suscite, à son avantage, les comparaisons. La créatrice de Lysistrata joue semble-t-il davantage sur l'ironie et l'anachronisme que ses suivantes. Avec « sa capiteuse ultra-modernité[526] », elle apparaît généralement aux spectateurs « la plus parisienne des Athéniennes[527] », voire, dans sa « gentillesse hardie » et sa malice de « gamin d'Athènes[528] », un peu trop « gavroche[529] » pour la couleur locale. Avec Cora Laparcerie, le rôle est tiré vers une composition plus sculpturale[530] – donc plus « athénienne » –, mais en même temps plus sensuelle, dimension plus affirmée encore en 1924, où la « gouaille ensorceleuse » de l'actrice, « avec sa voix qui traîne des écharpes de tentations » et son « heureux rire », composent « la magnifique, la sympathique, l'entraînante Lysistrata[531] ». Enfin Jeanne Provost, transfuge du Français qui endosse le rôle modifié de la version de 1919, marque par son autorité et sa détermination ; capable de se hisser à une émotion tragique dans les alexandrins patriotiques de la fin du deuxième acte, elle n'en manque pas pour autant de sensibilité dans la grande scène d'amour[532]. Mais la « finesse un peu

[520] Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 224.
[521] Léon Bernard-Derosne, art. cit.
[522] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1909*, *op. cit.*, p. 402.
[523] Ernest La Jeunesse, *op. cit.*, p. 94.
[524] Henri Bidou, « Réjane », cité dans Camillo Antona-Traversi, *Réjane,* Paris, Le Calame, 1931, p. 342-343 (*Journal des Débats*, juin 1920).
[525] *Ibid.*
[526] Intérim, « Les Premières. Grand-Théâtre : *Lysistrata*, comédie en quatre actes, par M. Maurice Donnay », journal non identifié, Fonds Rondel, recueil factice Rj4192, 1892, p. 226.
[527] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1892*, *op. cit.*, p. 291.
[528] Marcel Fouquier, « Critique dramatique », *La Nouvelle Revue*, 15 mai 1896, p. 426.
[529] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1896*, *op. cit.*, p. 197.
[530] Cf. Adolphe Aderer, « Théâtre des Bouffes-Parisiens. Lysistrata », *Le Théâtre*, n° 265, janvier 1910, p. 24.
[531] Gabriel Boissy, art. cit.
[532] André Antoine, art. cit., 1919.

froide[533] » de l'interprète la fait apparaître comme manquant de « fantaisie, d'abatage[534] » en comparaison avec « le déclic de Mme Réjane » ou « l'esprit de joueuse tempête qui animait Mme Cora Lapercerie[535] » ; sa sobriété, alliée à l'académisme respectable de la version de 1919, contribue au relatif insuccès du spectacle de Marigny, privé de quelques-unes des plus sûres tentations de *Lysistrata*. C'est sa concurrente et sa démarcation directes, la nettement plus grivoise *Grève des femmes*, montée chez Laparcerie en avril, qui s'avère le succès aristophanien de l'année[536].

2. *Lysistrata* et l'adaptation boulevardière d'Aristophane

> Toutes les élégances athéniennes s'étaient donné rendez-vous au pari mutuel. Reconnu Lysistrata, avec une fourrure d'Étolie. Demain, toutes les femmes chic porteront l'étole. Aperçu Xantho, Chrysis en tulle Chantilly…
>
> Albert Willemetz et Fabien Sollar, *Phi-Phi*, opérette légère, 1918.

Tout au long de sa carrière, la popularité de *Lysistrata* inspire en effet un certain nombre de productions dérivées, qui prennent la pièce de Donnay pour hypotexte, et reprennent ses caractéristiques spectaculaires principales. À côté des parodies, accompagnement habituel des succès théâtraux, *Lysistrata* suscite plusieurs imitations, souvent proches du plagiat, dont certaines contribuent en retour au succès de l'œuvre et à son statut d'adaptation modèle d'Aristophane. Oscillant entre l'opérette-bouffe et la pièce en vers à tenue littéraire revendiquée, ces productions secondaires parcourent tout le spectre générique – de la fantaisie érotique à l'opérette néo-burlesque – que le modèle donnaysien, dans sa version standard, réussit à fondre dans son esthétique boulevardière. De *L'Amour libre* d'Adenis à *La Grève des femmes* de Jacques Richepin, le modèle de *Lysistrata* s'impose comme une sorte de norme dramaturgique et spectaculaire pour la mise en scène d'Aristophane. Au-delà même de sa dimension érotique, qui influe durablement sur la réception de *Lysistrata*, le système d'adaptation mis en place par Donnay repose sur un traitement parodique de la référence culturelle à l'antiquité que d'autres réalisations, comme celles de Sacha Guitry ou de Paul Gavault, mettent aussi en œuvre.

[533] Henri Bidou, « La semaine dramatique », *Journal des Débats*, 10 mars 1919.
[534] Edmond Sée, publication non identifiée, 9 mars 1919, recueil factice sur *Lysistrata*, BNF, Arts du spectacle, coll. Rondel, Rf57025 II.
[535] Henri Bidou, art. cit.
[536] Le spectacle est exploité deux mois, soit un de plus que la *Lysistrata* de Marigny.

a) Des parodies aux imitations : la fortune de Lysistrata *au théâtre*

La production de parodies de *Lysistrata* débute dès la première version de la pièce, au Grand-Théâtre, et accompagne un certain nombre de ses reprises. Elle se manifeste tout d'abord, banalement, dans les revues de cafés-concert, dès mars 1893 et tout particulièrement en 1919, lorsque la concurrence entre Marigny et La Renaissance amène certains revuistes à « blaguer l'invasion des *Lysistratas*[537] ». Mais l'œuvre de Donnay suscite surtout des parodies étendues à un spectacle complet. C'est le théâtre-concert de la Scala, sous la houlette de ses directeurs Battaille et Sermet, qui ouvre le bal en 1893 avec une opérette-charge, dont le titre, *Lysistata*[538], annonce bien le projet satirique. La reprise des Bouffes-du-Nord inspire une nouvelle parodie, intitulée cette fois *Lysis-Rata ou La Grève de l'amour*[539], créée à Bruxelles puis reprise au Casino de Paris. Au printemps 1919, alors que les deux versions de *Lysistrata* se donnent sur le boulevard, *Lysistata* reprend du service sur le boulevard des Italiens, bientôt augmentée d'une suite intitulée *Lysistrata ou Les Femmes en Grève*[540], avant de connaître la concurrence, à l'Éden-Fantasio de Boulogne, d'une *Grève des petites femmes*[541].

Seule de toutes ces productions à avoir fait l'objet d'une publication, *Lysistata* constitue une sorte d'opérette-bouffe calquée presque littéralement sur la pièce de Donnay, prologue compris, à l'exception de l'acte chez les courtisanes qui fait l'objet d'une ellipse. Elle fait subir à son hypotexte les procédés classiques du travestissement burlesque et de la parodie mixte : schématisation de l'intrigue, dégradation des personnages, condensation des dialogues, récriture en argot. Les calembours abondent, en particulier sur les noms des personnages, obtenus par déformation. Outre l'héroïne, on retrouve Lycon en Lyconas, Agathos en Akhelos, Lampito en Larticho, Sallabaccha en Sallabachanal ; quant au jeune mari de Callyce, Nicostrate, il devient Nigostate, conformément à son nouveau rôle. La seule véritable transposition pragmatique concerne en effet le jeune couple : Nigostate n'a pas la moindre idée de ce qu'il pourrait demander à sa jeune vierge d'épouse, et c'est en écoutant aux portes du temple où

[537] C'est ce que fait, d'après *Le Monde et Le Théâtre* (5 juin 1919), *La Revue de Printemps* du Casino de Paris. En septembre, le Concert-Mayol reprend *La Revue très chichiteuse* créée l'été à Deauville par Léo Lelièvre et Henri Varna, dont un des tableaux s'intitule « Lisistoto ou la grève des hommes » (Paul Rictus, *Le Monde et le théâtre*, 20 septembre 1919, p. 10). Le 14 mars 1893 débutait *Paris-Printemps*, revue inédite en trois actes et un prologue d'Adrien Vély, au théâtre d'application de la Bodinière (14 mars 1893) : y figurait une Lysistrata, jouée par Marguerite Deval (annonce du spectacle, BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, Ro17941).

[538] [Louis Battaille et Julien Sermet], *Lysistata*, airs nouveaux d'Alfred Patusset, théâtre-concert de la Scala, 8 avril 1893. Le texte est édité en 1898, avec un paratexte titulaire parodique (*Lysistata*, pièce grecque en un acte, d'un certain Aristophane, traduite en parisien moderne par M. L. Batailloclès et J. Mersethos, airs anciens recueillis par Alfredos Patussetas, Paris, A. Patay, 1898).

[539] Jean Séry et Mathonnet de Saint-Georges, *Lysis-Rata ou La Grève de l'amour*, parodie-opérette en 2 actes et 4 tableaux, Bruxelles, 25 avril 1910, Casino de Paris, 6 avril 1911. La pièce, inédite, est reprise à Limoges en juin 1919.

[540] Programme du Théâtre moderne, avril 1919, BNF, Arts du spectacle, coll. Rondel, Rf57028. *Lysistata* avait d'abord été donnée seule en mars (cf. Guillot de Saix, *Bouffes du nord*, 4 mars 1919, *ibid.*).

[541] Harry Bloun et Ernest Pacra, *La Grève des petites femmes*, Éden-Fantasio, 6 juin 1919 (inédit).

Lysistata et Akhelos sont enfermés qu'il découvre enfin le « discours à Cypris[542] » qui le délivre de son ignorance. Outre la parodie textuelle, *Lysistata* charge aussi le spectacle du Grand-Théâtre, mettant parfaitement en évidence la facticité et le caractère de prétexte de la reconstitution historique. Costumes et accessoires font l'objet d'un travestissement parodique. Les scythes et les militaires portent des costumes mixtes, mi-antiquité d'opérette, mi-accessoires contemporains. La chaire sur laquelle monte la protagoniste – la tribune aux harangues du Grand-Théâtre – comporte « un verre d'eau, une carafe, une sonnette, un sucrier et une toque d'avocat[543] », accessoires dont Lysistata se sert pendant son discours. Quant à la grande coupe noire sur laquelle se prononce le serment – un des nombreux accessoires dans le goût grec du spectacle du Grand-Théâtre, apporté en grande pompe par deux actrices –, elle est qualifiée de « vase étrusque[544] ». Les incohérences de la reconstitution sont ainsi démystifiées, de même que le pseudo-hellénisme du spectacle, systématiquement ramené aux clichés de l'opérette française – qui fournit d'ailleurs la plupart des airs, y compris la « marche athénienne » qui devient le « Taraboum de ay »[545].

Au-delà de la production parodique, la pièce de Maurice Donnay, par une sorte de retour aux origines de son projet, sert de source à un certain nombre d'opérettes, qui exploitent, directement ou non, quelques-uns de ses thèmes et de ses figures. La première d'entre elles, une opérette berlinoise qui reprend le titre d'Aristophane comme de Donnay, devient assez vite un succès international. Créée à l'Apollo-Theater en avril 1902, sur un livret de Heinz Bolten-Bäckers et une partition de Paul Lincke – compositeur considéré parfois comme le créateur de l'opérette berlinoise –, *Lysistrata*[546] connaît un succès rapide, au point de s'exporter en France et en Espagne[547]. Un de ses airs, « Glühwürmchen-Idyll » (« Les vers luisants ») devient un *tube* en Europe et aux États-Unis, en particulier dans sa version anglaise de « Glow-Worm »[548]. Le livret présente d'évidentes analogies avec la *Lysistrata* française, dont il exploite certains traits vaudevillesques, à commencer par la présence d'un temple de l'amour qui remplit les mêmes fonctions que dans la pièce de Donnay. Si la sous-intrigue des courtisanes disparaît, les intrigues amoureuses se multiplient. Celle de Callyce est dédoublée : Lysistrata a deux nièces, qui, toutes deux enfermées dans le temple, découvrent elles aussi l'amour. L'héroïne elle-même a, comme son inspiratrice parisienne, une histoire extra-maritale, à laquelle son époux répond en renouant avec une ancienne maîtresse. Un divorce par consentement mutuel accompagne, au dénouement, la paix retrouvée[549].

---

[542] [Louis Battaille et Julien Sermet], *Lysistata*, *op. cit.*, p. 40.
[543] *Ibid.*, p. 5.
[544] *Ibid.*, p. 18.
[545] *Ibid.*, p. 20-21.
[546] Paul Lincke, *Lysistrata*, Berlin, Apollo Verlag, c. 1902.
[547] Fernandez-Arias et C. L. Cuenca adaptent en 1905 le livret de l'opérette, qui est représentée au théâtre Zarzuelas de Madrid. Sur la version française, cf. *infra*.
[548] Cf. Richard Traubner, *Operetta. A Theatrical History*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 238.
[549] Nous empruntons cet aperçu de la fable à Marina Kotzamani, PHD cité, p. 64.

L'opérette, dans une version française de Paul-Louis Flers, est créée au Moulin-Rouge en 1904[550] avec Germaine Gallois dans le rôle-titre. L'adaptation rapproche encore le livret de l'hypotexte donnaysien, en réintroduisant des personnages de courtisanes. Les décors d'Amable et Ronsin se succèdent dans les cinq tableaux, dont les intitulés – « Le Serment des Athéniennes », « les Portiques du temple de Bacchus », « La demeure de Lysistrata », « La Maison des glaces », « Les Jardins d'Éros » – marquent eux aussi une nette filiation avec la *Lysistrata* française. La mise en scène inclut, dans la tradition des revues du Moulin-Rouge, un certain nombre de tableaux vivants dont certains, comme l'« offrande à Jupiter », « la marchande d'amour » ou « la coupe étrusque », rappellent les « clous » du Grand Théâtre et du Vaudeville[551]. Le spectacle pousse en tout cas l'érotisme jusqu'aux limites habituelles du music-hall, à en juger par certains costumes fort dévêtus[552].

C'est bien en effet la dimension érotique qui se trouve au cœur de l'intérêt pour la pièce de Donnay. La référence à Aristophane ne sert plus que de prétexte à des variations boulevardières sur un érotisme pseudo-hellénique. Le personnage central de cet univers grec, est bien entendu la courtisane, et le décor attendu la maison des hétaïres, fournissant matière, dans les petits théâtres, à un certain nombre de pièces ou d'opérettes. En 1907, Phrynè, jouée – déjà ! – par Mlle Félyne, reprend par exemple du service dans une « comédie gréco-moderne » au Tréteau-Royal : elle y abandonne son vieux protecteur pour le jeune et séduisant Praxitèle. Le sculpteur – amant historique de la belle hétaïre – est moins mis en avant, dans cette « pièce légère » au dialogue « ingénieusement parisianisé[553] », que le jeune premier. Les inévitables lesbiennes – ici Myrtis et Papho – accompagnent les protagonistes, dans un décor de Cillard qui rappelle, en moins luxueux, les décorations du salon de Salabaccha[554]. La même année, André Barde et Charles Cuvillier donnent, aux Capucines, une opérette de chambre dont l'héroïne est Laïs[555]. Nous sommes à Alexandrie, dans la maison de la courtisane – Marguerite Deval –, qui, abandonnée, ne reçoit plus d'hommes, au grand désespoir du philosophe et parasite Eucratès – Polin – qui voir là se tarir les ressources dont il profite. Eucratès lui amène un jeune éphèbe naïf et fortuné, au nom attendu d'Agathos, et présenté comme son petit frère. Courtisé par deux rivales de Laïs, Xantho et Parthénis, le jeune homme finit dans les bras de celle qu'il croit sa sœur… jusqu'à ce qu'il soit

[550] Le 6 avril. Elle cède la place à une autre production le 18 juin (Albert Soubies, *Almanach des spectacles*, *1904*, Paris, Libraire des bibliophiles, 1905, p. 97).
[551] Paul Lincke, *Lysistrata,* opérette viennoise adaptée par P. L. Flers. Programme, BNF, Arts du spectacle, coll. Rondel, Rf 57031.
[552] Cf. annexe iconographique, fig. 61.
[553] Manfred, « *Le Coup de Phrynè*, comédie gréco-moderne, en un acte, de MM. L. Rozenberg & R. Bonnet, au Tréteau Royal », *Le Théâtre*, n° 204, juin 1907, p. 24.
[554] Cf. la photographie du spectacle dans *Le Théâtre*, *loc. cit.*
[555] André Barde, *Son petit frère*, opérette en deux actes, musique de Charles Cuvillier, Capucines, 10 avril 1907, inédit.

détrompé[556]. Même décor ou peu s'en faut, pas de lesbiennes mais une Marguerite Deval en Laïs qui retrouve les hardiesses de costumes de Cécile Sorel[557].

À côté de ces inspirations purement thématiques, sans prétention littéraire, c'est à une démarcation plus évidente de la pièce de Donnay que se livre, en 1910, Jacques Richepin, fournissant à Cora Laparcerie la suite qu'elle cherchait à *Lysistrata*, une « leste, très leste comédie antique[558] » en vers, au titre quasi lucianien de *Xantho chez les courtisanes*, dont le succès dépasse celui du modèle, avec près de deux cents représentations la première année, deux reprises – en 1912 et 1918 – et une nouvelle carrière, dans les années trente, sous la forme d'une opérette[559]. Le cadre est, encore une fois, le « milieu un peu décolleté des hétaïres[560] », plus exactement, la reconstitution d'une école de courtisanes, à Corinthe, une de ces écoles présentées par les spécialistes comme « le Conservatoire de la beauté grecque, de ses raffinements et de ses délicatesses[561] »… La fable confronte, comme chez Donnay, une jeune « matrone » à l'illustre courtisane Myrrhine[562], directrice de cet institut d'érotisme appliqué. Mariée depuis six ans au jeune chevrier parvenu Phaon (Hasti), qui la délaisse, la jeune Xantho (Cora Laparcerie), pensant être à l'origine de cette froideur, se rend chez Myrrhine pour y bénéficier, en se limitant à la théorie, des enseignements de l'établissement. Un moment après avoir appris les premiers éléments, elle accueille le beau Lykas, et le rend fou de désir par sa pudeur et ses refus. Myrrhine propose alors à Xantho d'observer, cachée derrière un rideau, sa méthode ; or c'est précisément sur Phaon, son mari, que l'experte hétaïre exerce ses talents. De rage, Xantho décide de se venger avec Lykas, dissimulée sous des voiles, sous les yeux mêmes de son mari qu'elle charge Myrrhine de placer derrière le rideau. Mais Lykas, qui a trompé son attente avec d'autres courtisanes, est incapable d'honorer la jeune femme, malgré toutes ses séductions. Phaon surgit alors de sa cachette, et, plein d'ardeur pour elle, lui demande d'ôter ses voiles. Son épouse un à un, en musique, les enlève ; au septième et dernier voile, Phaon la reconnaît et le couple se réconcilie.

Comme *Lysistrata*, la pièce propose donc une variation à la grecque sur le couple et l'adultère, sur la sexualité et l'innocence ; si le dénouement sauve les apparences de la

---

[556] Henri de Curzon, « *Son petit frère*, opérette en deux actes,de M. André Barde, musique de M. Charles Cuvillier, au Théâtre des Capucines », *Le Théâtre,* n° 204, juin 1907, p. 20-23.
[557] Cf. annexe iconographique, fig. 62.
[558] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1910*, Paris, Ollendorff, 1911, p. 422.
[559] Jacques Richepin, *Xantho chez les courtisanes*, comédie en trois actes, en vers, Paris, Eugène Fasquelle, 1910. Créée le 17 mars aux Bouffes-Parisiens, la pièce est jouée 185 fois. Elle est reprise, sous forme d'opérette, en 1932, aux Nouveautés (Jacques Richepin, *Xantho chez les courtisanes*, opérette en 3 actes, musique de Marcel Lattes, Paris, Fasquelle, 1932).
[560] Un Monsieur de l'orchestre [Miguel Zamacoïs], « La soirée aux Bouffes-Parisiens », *Le Figaro*, 18 mars 1910.
[561] Francis Chevassu, « Bouffes-Parisiens-Cora Laparcerie : […] *Xantho chez les courtisanes*, pièce en 3 actes de M. Jacques Richepin », *Le Figaro*, 18 mars 1910.
[562] Autant qu'au personnage de *Lysistrata*, Myrrhine renvoie à la célèbre hétaïre maîtresse de Ptolémée Lagos.

morale (Xantho échappe à l'adultère), les scènes de séduction se succèdent, sans la limite explicite que le serment, dans le texte de Donnay, leur impose. L'acte sexuel est le thème omniprésent de la pièce, sans cesse suggéré par une écriture du sous-entendu obscène atténué par une versification plaisante et variée. Myrrhine explique ainsi à sa nouvelle élève l'importance de la pratique au moyen d'une parabole musicale – historiquement justifiée, joueuses de flûtes et courtisanes n'étant guère distinctes en Grèce. L'apprenti flûtiste, affirme-t-elle, « s'attaque lui-même à la flûte sonore » :

> Chaque jour, il s'applique aux gestes qu'il ignore :
> Et bientôt, suivant l'air et le rythme exigés,
> Sa main est plus furtive et ses doigts plus légers.
> Sa lèvre, maladroite au début, s'habitue
> À passer du son grave à la note pointue,
> Et dans l'humble métal, grâce à son art précis,
> Bientôt chante la voix du grand Phoibos… Ainsi
> Faut-il te décider, sans remords de ta chute,
> Pour être une flûtiste, à jouer de la flûte[563].

Le spectacle, quant à lui, repose sur les mêmes recettes et les mêmes séductions que celui de *Lysistrata*. Le décor représente un salon de maison des courtisanes, avec ses colonnes, ses frises, ses peaux de bêtes, ses « sièges moëlleux [*sic*] à forme de lits et capitonnés de coussins », et ses échappées, en toile de fond, sur « le ciel bleu et la splendeur saline de la mer Égée[564] », sur lesquels se détachent maisons étagées, lauriers-roses et sycomores. Les costumes, tuniques et voiles reconstitués d'après des sculptures et des mosaïques anciennes – mais du dernier chic[565] –, « enveloppent délicieusement les interprètes[566] », dont on peut détailler les charmes dans les tableaux de groupe comme la leçon de maquillage ou le réveil des courtisanes[567]. La deuxième rencontre entre Lycas et Xantho est précédée par un numéro de la danseuse Esmée, « audacieusement nue – ce qui s'appelle nue – sous ses voiles noirs[568] », qui, entourée d'un groupe de danseuses, exécute « de lascives reconstitutions de danses antiques[569] ». La musique pleine « d'un orientalisme charmant[570] », de Xavier Leroux – un spécialiste du répertoire antique[571] –, joue quant à elle un rôle particulièrement suggestif, accompagnant les principales scènes. « Passionnée et voluptueuse[572] », elle supplée par

[563] Jacques Richepin, *op. cit.*, acte II, sc. 5, p. 44.
[564] Louis Schneider, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, 18 mars 1910. Cf. annexe iconographique, fig. 63.
[565] Cora Laparcerie sert ainsi, dans un numéro *Comœdia illustré* où elle figure à la première page, de mannequin vedette à la maison Paquin (Vanina, « La mode actuelle au théâtre », *Comœdia illustré*, 15 mai 1910, p. 438-439).
[566] Emery, « Comment ils ont joué », *Comœdia*, 18 mars 1910.
[567] Jacques Richepin, *op. cit.*, acte II, sc. 1 et acte III, sc. 1.
[568] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1910*, Paris, Ollendorff, 1911, p. 423.
[569] Romain de Jaive, « Paris. Théâtres. Les avant-premières. Le nouveau spectacle des Bouffes-Parisiens (*Cora Laparcerie*) », *Comœdia*, 16 mars 1910.
[570] Louis Vuillemin, « La Musique », *Comœdia*, 18 mars 1910.
[571] On lui doit, entre autres, la partition des *Perses* d'Eschyle, traduits par André-Ferdinand Hérold, et de *Plutus* adapté par Paul Gavault, créés à l'Odéon respectivement le 5 novembre et le17 décembre 1896.
[572] Romain de Jaive, art. cit.

l'imaginaire aux limites des gestes et des paroles des acteurs[573], dans des morceaux aux titres évocateurs, « L'Heure d'Aphrodite », « La Danse de la Volupté », « Les six voiles d'Amour » ou « L'Orgie[574] ». Elle présente cependant assez « d'art » et de « tact » pour contribuer, avec les vers eux aussi pleins de « tact », à rendre admissible l'aspect scabreux du spectacle et du sujet, mission que remplit aussi le Prologue, qui transpose en octosyllabes un chapitre d'une quelconque histoire des courtisanes antiques. Dans un paysage à la Henri Rivière, dans la nuit bleue, au bord d'un lac où se découpe l'ombre de pins et de cyprès[575], les Trois Grâces – qui sont plutôt des Muses –, Euphrosine, Aglaé et Thalie, prévenant tout reproche, rappellent au spectateur le rôle primordial de l'amour et de son apprentissage dans la Grèce antique, et la réalité historique des « écoles d'amour[576] ». Encore une fois l'antiquité de Pierre Louÿs sert de prétexte culturel au boulevard licencieux.

Le modèle donnaysien

C'est à nouveau sur la connivence, dans une maison close à l'antique, entre la « femme honnête » et la « courtisane[577] » que Richepin joue, en 1919, dans *La Grève des femmes*. La pièce, écrite rapidement pour remplacer celle de Donnay, se construit entièrement par référence à elle, marquant nettement quelques différences pour mieux épouser ses grandes lignes[578]. Elle sert à nouveau de canevas à un grand spectacle, auquel participent pas moins de cent exécutants, acteurs, danseurs, dans des « profusions de lumières, de couleurs, de chair[579] » soutenues par une partition originale de Michel-Maurice Lévy. On y retrouve le mélange « du lyrisme et des nudités » et la « fantaisie légère et réaliste à la fois », ce qui paraît à René Wisner « très aristophanesque[580] ». Comme c'était déjà le cas pour *L'Amour libre* du Moulin-Rouge, la référence à Aristophane fonctionne en effet dans la pièce de Richepin comme un trompe-l'œil censé masquer la réutilisation du modèle offert par la *Lysistrata* donnaysienne.

---

[573] Louis Vuillemin, art. cit.
[574] Programme de *Xantho chez les courtisanes* aux Bouffes-Parisiens, 1910, BNF Arts du Spectacle, coll. Rondel, Rf70589.
[575] Louis Schneider, art. cit. Le décor du prologue était dû à Amable.
[576] Jacques Richepin, *op. cit.*, acte I, prologue, p. 14.
[577] Ces deux termes caractérisent les deux groupes principaux de personnages féminins dans la table des personnages (Jacques Richepin, *La Grève des femmes*, *op. cit.*, « Distribution »).
[578] Richepin envisageait d'ailleurs de reprendre le titre d'Aristophane, mais Donnay obtient de la SACD sa protection ; s'ensuivit une courte querelle, par presse interposée, entre les deux auteurs.
[579] Georges Pioch, « Théâtre de la Renaissance, *La Grève des Femmes*, comédie grecque à grand spectacle, en trois actes et quatre tableaux, de M. Jacques Richepin, musique de M. Michel-Maurice Lévy », *La Vérité*, 13 avril 1919.
[580] René Wisner , « Théâtre de la Renaissance. *La Grève des femmes*, par M. Jacques Richepin », publication non identifiée, recueil factice sur *La Grève des femmes*, BNF, Arts du spectacle, coll. Rondel, Rf70597.

Malgré une longue introduction précédant l'exposition du projet par Lysistrata, la pièce semble au premier abord plus proche de l'hypotexte aristophanien que la version de Donnay, mettant en avant les inconvénients économiques, politiques et moraux de l'état de guerre plutôt que les frustrations sexuelles qu'il suppose. Un tableau de genre – un jour de marché sur une place à Athènes – permet de montrer des marchandes qui spéculent sur les prix, un sénateur marchand d'armes et jusqu'au-boutiste qui ne jure que par les « javelots » les « boucliers » et les « catapultes », son neveu, dispensé grâce à lui des rigueurs du front et réfugié dans l'administration : satire d'actualité, à la tonalité revuistique – jusqu'à la personnalité, le sénateur Gorgias rappelant aux observateurs un homme politique connu –, des profiteurs de guerre et des embusqués[581]. Cette recontextualisation initiale, véritable réactualisation, est immédiatement suivie de la présentation du projet de Lysistrata, qui suit d'assez près le prologue d'Aristophane[582], sans l'addition d'une harangue. La motivation de la grève – doublée de la prise de l'Acropole par les guerrières menées par Lampito – semble ainsi moins strictement focalisée sur le sexe que chez Donnay. Après le serment, le retour des guerriers donne lieu à une transposition de l'*agôn* dans laquelle les maris tiennent *grosso modo* le rôle du Proboulos, et qui permet à Lysistrata d'énoncer, en vers, la parabole de la laine que Lettry avait mise partiellement en couplets[583], et de plaider pour la paix contre les guerriers et les profiteurs[584].

Mais le retour à l'hypotexte aristophanien s'arrête là. Xanthias fait jurer aux maris éconduits d'aller se venger chez les courtisanes, et la pièce se construit dorénavant par rapport à son hypotexte véritable, la *Lysistrata* de Donnay. L'innovation principale, par rapport à Donnay, consiste dans une sorte de contamination de l'intrigue du troisième acte de *Lysistrata* par celle de *Xantho*. L'héroïne, qui, contrairement à son homonyme donnaysienne, est parfaitement fidèle à son mari le capitaine Xanthias et s'en vante, ne se contente plus de laisser les maris, frustrés par le refus de leurs épouses, subir celui des courtisanes. Elle emmène, à l'acte deux, ses complices dans la maison de Théano – la Salabaccha locale – prendre la place des professionnelles qu'elle dédommage grâce au trésor public de l'Acropole, et accueillir, masquées par des pierreries, leurs époux. Chacune s'emploie à attiser son homme qui la prend pour une autre, avant de l'entraîner hors scène. La plus convoitée est Lysistrata sur laquelle Xanthias, troublé par la belle masquée qu'il finit par reconnaître comme son épouse, exerce une pression telle qu'elle est à deux doigts de lui céder. Se ressaisissant, l'héroïne feint de se livrer et prend son homme au piège d'une grille qui, actionnée, descend du fronton et transforme une des niches de la salle en prison[585]. Ce dernier incident entraîne la deuxième variation

[581] Jacques Richepin, *op. cit.*, acte I, sc. 1-3.
[582] La traduction s'inspire d'ailleurs de celle de Zévort, un peu moins prude, on s'en souvient, que celle de Poyard.
[583] Jacques Richepin, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 59-60 (Aristophane, *Lysistrata*, v. 572-586).
[584] *Ibid.*, acte I, sc. 4.
[585] *Ibid.*, acte II.

notable par rapport à l'hypotexte donnaysien : dans l'intervalle entre les deux derniers, le serment fait l'objet d'une trahison, mais dont l'auteur n'est plus Lysistrata. Laissé seul, Xanthias est délivré de sa captivité par Lampito au prix d'un droit de cuissage auquel le capitaine, furieux de l'attitude de sa femme, accepte de sacrifier. Un esclave, témoin de la scène, répand alors le bruit de la trahison parmi les femmes, qui, décidées à abandonner leur serment, accusent d'abord Lysistrata. Quand Lampito est reconnue coupable, Lysistrata, affligée par l'infidélité de son époux, se résout finalement à lui pardonner contre la promesse qu'il signera la paix. L'assemblée devance cette résolution en votant pour la cessation des hostilités[586]. Après un acte deux centré sur la comparaison entre les femmes et les hétaïres – « une femme qui aime, précise Lysistrata à son mari, est toujours un peu une courtisane[587] » –, le troisième acte se partage donc entre l'exploitation d'un quiproquo vaudevillesque et un développement boulevardier sur les conséquences de l'infidélité, qui permet à Richepin d'afficher une « morale » plus honnête que celle de Donnay, reposant sur l'apologie du mariage et sa réconciliation avec la sexualité. Morale toute de façade, on l'imagine, tant *La Grève des femmes* se révèle, pour reprendre une expression de Georges Pioch, « plus priapique » que sa concurrente, sur laquelle elle pratique, « malgré la résignation où nous oblige inexorablement la gaudriole française quand elle veut suppléer à la priapée grecque[588] » et en dépit d'une tenue littéraire reconnue pour moindre, une surenchère apparemment victorieuse, du moins en termes de succès public[589].

Cette surenchère s'exerce précisément sur une structure dramatique et spectaculaire inspirée de Donnay. Le système des personnages est de toute évidence calqué sur celui de *Lysistrata*, avec une saturation des traits distinctifs de certains d'entre eux, comme Lampito l'érotomane ou Clysthène l'efféminé, poussés l'un et l'autre dans le sens d'une caractérisation outrancière[590]. La construction dramatique, l'enchaînement des séquences spectaculaires, et jusqu'au découpage de l'hypotexte aristophanien quand il subsiste, sont largement redevables à Donnay. Le déroulement de la séquence d'exposition et de mise en route du projet de grève des femmes obéit ainsi globalement au schéma donnaysien : après l'exposé du moyen, la résistance initiale des femmes est levée par l'argumentation de Lysistrata, qui débouche sur un serment chanté, avec musique et cortège. Le texte même du serment, en octosyllabes, insiste sur les poses lascives des femmes tentatrices, faisant – à l'instar de Donnay, mais en choisissant les plus explicites – de certains engagements des conjurées aristophaniennes, comme celui

[586] *Ibid.*, acte III.
[587] *Ibid.*, acte II, sc. 10, p. 131.
[588] Georges Pioch, art. cit.
[589] Paul Fuchs (« Théâtres », *Je sais tout*, 15 mai 1919, p. 599) remarque que la pièce, avec ses gros effets, ne s'adresse pas au même public que *Lysistrata* et vise « la foule cosmopolite » des spectateurs de l'immédiat après-guerre.
[590] Ainsi Clysthène, déjà envisagé, comme c'est le cas chez Aristophane (*Lysistrata*, v. 1092), comme un recours (Jacques Richepin, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 65), s'introduit-il dans la maison des courtisanes et se propose-t-il aux soldats, qui l'éconduisent sans ménagement (*ibid.*, acte II, sc. 5).

de se prêter « de mauvaise grâce » en cas de violence, de ne pas lever « les pieds au plafond » ou de ne pas poser « comme la lionne sur les manches de couteaux[591] », des suggestions tentatrices[592]. À peine le serment prononcé, l'annonce par Lysistrata du retour des soldats entraîne un début de débandade de leurs épouses emprunté au même épisode ultérieur de l'hypotexte ; l'arrivée des soldats est l'occasion, quant à elle, d'une entrée en musique et d'une scène de foule[593]. Les scènes chez les courtisanes incluent pour leur part l'inévitable numéro de danse exotique[594] et s'achèvent par une lutte, elle aussi lointainement dérivée de la *parodos* aristophanienne, entre les femmes et les hommes déchaînés, qui menacent d'en violer quelques-unes, et que le renfort des courtisanes, avec leurs torches, met en fuite[595].

Ainsi la *Lysistrata* de 1892-1896 semble-t-elle déterminer une sorte d'horizon d'attente obligé pour toute adaptation aristophanienne à succès, une « formule » de base sur laquelle le théâtre commercial puisse exécuter de plus ou moins lucratives variations, cumulées dans un catalogue de recettes réutilisables. L'opérette aristophanesque d'Édouard Adenis donnée au Moulin-Rouge en 1911, *L'Amour libre*[596], apparaît du moins comme un exemple parfait de ce jeu d'emprunts à la limite, parfois franchie, du plagiat. Cette adaptation de *L'Assemblée des femmes* donne en effet lieu à une polémique par presse interposée, dans laquelle Jacques Richepin et Xavier Leroux accusent les auteurs d'avoir sciemment reproduit « les situations, les personnages, les décors » et jusqu'à « certains couplets[597] » de *Xantho chez les courtisanes*, et tout autant de *Lysistrata*. L'auteur atteste quant à lui l'antériorité de son projet[598], et le directeur du Moulin-Rouge renvoie assez finement les plaignants à la nature ambiguë de l'hypertextualité aristophanienne après Donnay, suggérant que *L'Amour libre* ne ressemble pas plus à *Xantho chez les courtisanes* « que *Xantho chez les courtisanes* ne ressemble à *Lysistrata* » : « évidemment », précise-t-il, « dans les trois pièces il y a des costumes grecs, des jambes nues et des danses antiques… Alors que voulez-vous ? Qu'Aristophane vienne à son tour réclamer des dommages-intérêts[599] ? » De fait, l'opérette d'Édouard Adenis semble comporter au moins un plagiat caractérisé : les vers licencieux de Myrrhine sur la flûte font l'objet d'une reprise sous la forme de couplets ;

[591] Aristophane, *Lysistrata*, v. 225, 227, 229 et 231 (trad. Zévort, *op. cit.*, p. 309).
[592] Lysistrata veut ainsi « prendre sur le tapis / La pose dont [son] amant rêve, / Celle du lion accroupi / Que l'on sculpte au manche des glaives », et prendre la fuite dès son approche (Jacques Richepin, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 40-41) ; Lampito pour sa part s'engage « le matin, sitôt réveillée », à « lever les jambes au plafond » et, si son époux « veut [la] violer », à le subir « froidement » (*ibid.*, p. 42-43). Notons que la traduction de « βιάζηται βίᾳ » (v. 225) par « violer » excède en littéralité toutes les versions françaises antérieures.
[593] Jacques Richepin, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 48.
[594] *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 110.
[595] *Ibid.*, acte II, sc. 11.
[596] *Op. cit.*
[597] « À propos de *L'Amour libre*, une lettre de MM. Jacques Richepin et Xavier Leroux », *Comœdia*, 24 octobre 1911.
[598] « Une lettre de M. Adenis », *Comœdia*, 21 octobre 1911.
[599] « Ce que dit M. Fabert », *Comœdia*, 24 octobre 1911.

mais ceux-ci, à y regarder de plus près, explicitent à tel point les sous-entendus sexuels de leur hypotexte qu'ils relèvent pratiquement du pastiche satirique[600]. À mi-chemin entre *Xantho* et la *Lysistata* de Battaille et Sermet, dans un registre qui, poussé à l'extrême, assurera bientôt, après-guerre, le triomphe de l'opérette *Phi-Phi*[601], *L'Amour libre* reprend un certain nombre de traits caractéristiques de ses deux hypotextes contemporains, en pratiquant sur eux une surenchère burlesque à la limite de la charge, tout en faisant fonctionner sans distance leurs mécanismes dramaturgiques et spectaculaires les plus efficaces, c'est-à-dire les plus sexualisés. On retrouve donc dans *L'Amour libre*, empruntés à Donnay, le général bel homme, en poseur à bonnes fortunes et à répliques gauloises[602], la femme érotomane négligée par son vieil époux puis son amant et qui chante ses « p'tits frissons[603] », le barbon frustré, nouveau Lycon – Blépyros, mari de Praxagora, accaparée par le pouvoir –, les tableaux de banquet et de courtisanes avec joueuses de flûte et danses orientales[604], l'acte dans la maison des hétaïres, quelques scènes de foule et un certain nombre de formules parodiques[605]. La personnalité aristophanesque ne concerne plus ici, comme dans *Lysistrata*, le général beau garçon, mais la figure du vieillard libidineux Chrémès, sénateur président de « la ligue contre la licence des mœurs athéniennes[606] », qu'on retrouve chez les courtisanes fort occupé à se « documenter[607] », et qui rappelle le vénérable sénateur Bérenger, ce « Père-la-pudeur » familier des caricaturistes et des revues de fin d'année, fondateur de la Ligue contre la licence des rues, « silhouetté de façon amusante[608] » par l'acteur Strit qui semble bien s'être fait sa tête… Les emprunts à Jacques Richepin ne sont pas en reste. Outre les couplets de la flûte et la danseuse asiate Esmée, qui officiait déjà dans le spectacle des Bouffes-Parisiens, *Xantho chez les courtisanes* fournit à *L'Amour libre* l'idée de la cachette dans le décor de la maison des hétaïres, utilisée par l'épouse pour espionner les frasques de son mari, et celle de la défaillance d'un amant éreinté.

---

[600] Deux exemples de cette surenchère dans l'explicitation : « Pour bien jouer de la flûte, on doit / Premièrement se mettre en tête / Qu'il y a l'jeu des lèvres et l'jeu des doigts » ; « Tu, tu , tu, tu, légèrement / Les doigts courent bien en mesure / Tandis qu'on tient délicatement / Entr' les lèvr' le bout de l'instrument… / Surtout n'y mettez pas les dents / Vous abîmeriez l'embouchure » (Édouard Adenis, *L'Amour libre*, *op. cit.*, p. 47).

[601] Albert Willemetz et Fabien Sollar, *Phi-Phi*, opérette légère en trois actes, musique d'Henri Christiné, Paris, Salabert, (1919). Créée aux Bouffes-Parisiens le 12 novembre 1918, cette « *Lysistrata* de vulgarisation à l'usage de commis de nouveautés » (A. S. E. M. Quinson, « Le scandale de *Phiphi* [sic] », *L'Opinion*, 24 avril 1920) fut un des plus grands succès de l'après-guerre avec plus de 2000 représentations.

[602] Du style : « ma grande pique de bataille a un succès énorme auprès des femmes » (Édouard Adenis, *op. cit.*, p. 25).

[603] Édouard Adenis, *L'Amour libre*, *op. cit.*, acte I, sc. 3, p. 20. Cette nouvelle Lampito s'appelle Lysilla, nom attesté dans les *Thesmophories* (v. 374).

[604] On en trouve deux, l'un au début de l'acte II (sc. 1), tableau de la vie émolliente au Prytanée, l'autre au début de l'acte III (sc. 1), dans la maison des courtisanes.

[605] Comme « le mariage, voilà l'ennemi », exclamation par laquelle Praxagora ponctue l'exposé de son projet devant les femmes assemblées (acte I, sc. 1, p. 11).

[606] Édouard Adenis, *L'Amour libre*, *op. cit.*, acte I, sc. 2, p. 17.

[607] *Ibid.*, acte III, sc. 2, p. 75.

[608] Ch. de Lagrille, « Théâtre du Moulin-Rouge. – *L'Amour libre*, opérette d'Ed. Adenis et de Rodolphe Berger », *Gil Blas*, 19 octobre 1911.

L'hypotexte aristophanien, quant à lui, est réduit, comme l'indique le titre de *L'Amour libre*, à sa dimension sexuelle, laquelle se voit amplifiée dans une intrigue parfaitement vaudevillesque. L'exposition reprend le prologue aristophanien à l'arrivée furtive des femmes convoquées de nuit par Praxagora, et tenant à la main leurs déguisements d'hommes[609]. La répétition des discours à l'assemblée du matin, dans laquelle elles auront, travesties, pris place, est remplacée par l'exposé, plus tardif dans l'hypotexte, des projets politiques de l'héroïne[610]. Passant très rapidement sur la mise en commun des biens, Praxagora insiste sur la liberté des unions et proclame l'amour libre ; comme dans l'hypotexte, un amendement est introduit pour ne pas léser les soupirantes à la séduction limitée[611]. La présidente du syndicat des vierges de plus de quarante-cinq ans, Mélistichè, obtient qu'à chaque changement de partenaire, un homme pourra se voir obligé de consacrer une nuit « à toute citoyenne âgée au moins de quarante-cinq ans et n'ayant pas encore connu les plaisirs de l'amour[612] ». La loi sur l'amour libre et sa variante servent donc de règles de base à un jeu de chassés-croisés érotiques qui ne fait plus guère appel, une fois acquis le vote du transfert du pouvoir aux femmes, à l'hypotexte grec, sinon sous forme d'expansions de l'épisode final dans lequel trois vieilles femmes se disputent un jeune homme attendu par une jeune fille[613]. Le motif se répète plusieurs fois, à travers les tentatives infructueuses de Mélistichè sur Xanthias puis Blépyros, et dans celle, réussie, de Praxagora déguisée en vieille femme. Il s'entremêle avec un certain nombre de mises en application de l'union libre, qui convergent dans la maison des courtisanes. Alors que, dans le Palais du Prytanée, les hommes profitent d'une vie oisive pendant que les femmes gouvernent, Blépyros souffre terriblement de l'abstinence imposée par l'emploi du temps de sa femme, tandis que Xanthias, lassé de sa maîtresse Lysilla depuis qu'il s'est légalement uni à elle, s'enflamme pour une joueuse de flûte. Résolus à se venger et à assouvir leurs envies, Lysilla et Blépyros conviennent de se retrouver à la maison close de Iacchos, au Pirée[614]. Praxagora veut en empêcher son mari, mais la loi lui est opposée[615]. On retrouve le quatuor, à l'acte suivant, dans la maison des courtisanes – où s'instruit aussi Chrémès. Xanthias attend sa joueuse de flûte, qui ne vient pas, et réussit à échapper à la poursuite de Mélistichè. Praxagora, déguisée en vieille femme, assiste, cachée, aux préludes érotiques de Lysilla et Blépyros, et s'interpose en invoquant la loi. Mélistichè lui dispute sa proie, qui est finalement attribuée à Praxagora par la police[616]. Le lendemain, alors que des cortèges célèbrent la fête de Bacchus, Blépyros, éreinté de sa

[609] Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, v. 30 sq. Le texte est suivi de loin.
[610] Édouard Adenis, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 9 sq. ; Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, v. 590 sq.
[611] Édouard Adenis, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 13-15; Aristophane, *op. cit.*, v. 615-629. La précision vise, chez Aristophane, les hommes comme les femmes, alors que seules les dames, évidemment, sont concernées dans *L'Amour libre*.
[612] Édouard Adenis, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 15.
[613] Aristophane, *L'Assemblée des femmes*, v. 877-1111.
[614] Le v. 165 de *La Paix* évoque les prostituées du Pirée.
[615] Édouard Adenis, *op. cit.*, acte II.
[616] *Ibid.*, acte III.

nuit d'amour, est incapable de répondre aux assauts de Lysilla, qui l'a vainement attendu toute la nuit ; Praxagora, après l'avoir raillé, se laisse reconnaître comme la vieille de la nuit précédente et reconquiert son désir. Mélistichè vient alors le revendiquer, mais les hommes, renversant le stratagème initial, ont repris le pouvoir. L'amour libre est supprimé, l'ancienne loi du mariage rétablie, et Xanthias retrouve sa maîtresse avec la bénédiction de Chrémès[617]. Malgré le faste d'un spectacle qui bénéficie de quatre décors d'Amable et d'une abondance de costumes élégants[618], l'intrigue renoue ainsi avec les combinaisons schématiques de vaudeville dont Donnay s'était écarté après 1892, faisant réapparaître, sous le vernis littéraire, les tendances lourdes de l'adaptation boulevardière.

b) Du voyeurisme à la parodie : pragmatique et poétique du boulevard à l'antique

Les dernières productions dérivées de *Lysistrata*, comme *L'Amour libre* ou *La Grève des femmes*, obéissant à une logique purement commerciale, mettent en évidence, de façon plus abrupte que leur modèle, les traits fondamentaux de la transposition boulevardière d'Aristophane, que la poétisation pseudo-hellénique de Donnay réussissait à voiler. La première de ces caractéristiques, propre au boulevard de la Belle-Époque et de l'immédiat après-guerre, est l'érotisation généralisée de la fable et du spectacle, qui repose sur un dispositif voyeuriste. Cette érotisation trouve un terrain favorable dans les pièces féminines, du moins *Lysistrata* et *L'Assemblée des femmes*[619], et influence en retour leur lecture, en particulier à travers les éditions illustrées. Elle constitue l'aspect le plus spectaculaire d'une réduction des thèmes et des intrigues aristophaniens à la sphère privée et à l'individualisation, caractéristique plus générale de l'esthétique du boulevard. Cette réduction se retrouve dans d'autres adaptations d'Aristophane, moins sexualisées, mais qui empruntent à la pièce de Donnay une autre caractéristique constitutive, sur le plan référentiel, de l'adaptation boulevardière. De *Lysistrata* et ses dérivés aux *Nuées* de Guitry ou au *Plutus* de Paul Gavault, le fonctionnement global des adaptations d'Aristophane à la Belle-Époque repose sur le principe parodique d'une superposition diégétique anachronique, qui assure leur cohérence référentielle et leur inscription dans la sphère de la connivence culturelle bourgeoise.

---

[617] *Ibid.*, acte IV.
[618] Fernand Rouvray, art. cit.
[619] *Les Thesmophories*, autre pièce féminine, mais où la thématique sexuelle est moins consubstantielle à la fable, ne font l'objet d'aucune adaptation scénique.

La posture d'Actéon

De *Xantho* à *L'Amour libre*, les démarcations de la *Lysistrata* de Donnay mettent en avant de façon brutale le caractère fondamentalement sexuel de la transposition érotisante que leur modèle masquait plus ou moins sous les oripeaux d'un grand spectacle éclectique à prétention hellénisante. Propre au boulevard de la Belle-Époque et de l'immédiat après-guerre, cette érotisation généralisée de la fable et du spectacle repose sur un dispositif foncièrement voyeuriste. Elle influencera durablement la lecture des pièces féminines d'Aristophane, et surtout de *Lysistrata*, en particulier à travers les éditions illustrées qui transposent visuellement le spectacle du nu antique.

Comparant *La Grève des femmes* à la version post-armistice de *Lysistrata*, un critique félicitait Richepin d'avoir évité l'emphase patriotique et d'avoir simplement satisfait « aux désirs d'un public qui ne pardonne à Aristophane d'avoir vécu que parce qu'on peut en tirer encore quelques motifs d'exhibitions voluptueuses[620] ». Manière directe, mais honnête, de définir la nature profonde du plaisir spectaculaire suscité par l'adaptation donnaysienne et ses dérivés. Dès les premières versions, la dimension voyeuriste de *Lysistrata* apparaît dans certains comptes rendus de la scène chez Salabaccha, notant que le public est tout autant émoustillé que les maris, et suggérant qu'il pourrait être tout autant frustré qu'eux. Les observateurs exigeants se dressent d'ailleurs contre la déviation esthétique que représente une telle interaction. Romain Coolus, dans sa bienveillance pour son ami Donnay, se contente de noter que « la qualité que l'on prend à ces exhibitions est gênante » et qu'il lui « est désagréable de la devoir à l'auteur d'*Amants*[621] ». Trois ans plus tôt, un autre critique de *La Revue Blanche* joue, à l'inverse, la surenchère et l'antiphrase, affirmant que « la pièce de M. Donnay gagnerait en intérêt si les spectateurs étaient admis (prix à débattre, nécessairement) à jouer un rôle actif » ; inutiles la poésie décorative et les « puériles discussions du banquet », mieux vaudrait « ne laisser subsister que la partie saine et virile de l'œuvre » : « Pas de mots, des actes[622] ». Remarquée dans chacun des spectacles, cette dimension voyeuriste fait aussi l'objet, périodiquement, d'une condamnation moralisante, depuis Sarcey opposant « la grivoiserie perverse » de Donnay à la « magnifique impudeur[623] » d'Aristophane, jusqu'à Adolphe Brisson qui s'insurge contre les « tableaux délibérément licencieux », destinés « à émouvoir autre chose que l'âme du spectateur » de *Xantho chez les Courtisanes*, faisant souhaiter « que

[620] Marc-Henry, « L'actualité théâtrale », publication non identifiée, recueil factice sur *La Grève des femmes*, BNF, Arts du spectacle, coll. Rondel, Rf70597.
[621] Romain Coolus, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, mai 1896, p. 479.
[622] Pierre Veber, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, janvier 1893, p. 63.
[623] Francisque Sarcey, art. cit., *Le Temps*, 26 décembre 1892.

la copulation s'accomplisse sur la scène[624] » afin que la police soit contrainte d'intervenir.

Même dissimulée sous le prétexte de l'antiquité, cette disposition voyeuriste est parfaitement explicite dans les pièces incriminées, où elle participe à la théâtralisation, physique ou verbale, de l'espace. *L'Amour libre* en fournit l'exemple le plus caricatural. La voyeuse, visible elle-même du spectateur dans une petite loggia dont les murs, comme la pièce principale, comportent des fresques érotiques, observe les ébats de son époux à travers un « petit trou » ménagé dans le derrière d'une « Vénus Callipyge » qui, « grâce à un jeu de miroirs[625] » permet de voir toute la salle. Ce dispositif enchérit, de manière appuyée, sur celui de la cachette de *Xantho*, où Richepin, comme il le fera dans *La Grève des femmes*, met en place une séparation, voile ou grille, qui permet l'observation en interdisant la participation : la théâtralisation de l'espace scénique met en abyme le rapport spectaculaire. Xantho voit Phaon qu'excite Myrrhine, Phaon voit Lycas excité par Xantho, mais impuissant ; Xanthias, emprisonné dans l'espace visible de la niche grillagée de *La Grève des femmes*, sujet à l'excitation de Lysistrata faite courtisane, fait office de double du spectateur, dans une définition strictement voyeuriste du terme. Moins formalisée sur le plan scénique, cette définition voyeuriste du spectacle intervient, chez Donnay, dans le banquet chez les courtisanes, où les invités, puis les époux, sont invités à *voir* sans *toucher* ; elle est explicitement thématisée au niveau discursif. Par une ruse coutumière à l'auteur moderne de *Lysistrata*, c'est dans la bouche du philosophe, et dans un hommage pseudo-platonicien à la beauté – façon *Banquet* – qu'est placée cette apologie du voyeurisme, définition enjolivée de la place implicite du spectateur :

> Toutes les femmes seront toujours à moi, car je ne prends de leur beauté que ce qui appartient à tout le monde, c'est-à-dire le spectacle. Je me contente de ce qu'elles ne peuvent me refuser, l'éclat de leurs yeux, l'harmonie de leur costume, la musique de leur voix, le parfum qui les escorte : nulle femme ne peut se plaindre d'être écoutée, regardée, admirée. Je reste dans le sillage des séductions qu'elles laissent derrière elles, et les soldats peuvent faire la paix ou la guerre, les femmes peuvent tenir leur serment ou se parjurer, peu importe ce qui arrivera, pourvu que je ne devienne pas sourd et que, comme dit le sage, je puisse jouir de mes yeux[626] !

Le spectacle idéal de *Lysistrata* ne se définit donc pas, au bout du compte, comme lié à la fable et à ses péripéties, mais bien à la jouissance oculaire d'une beauté à la fois étalée et dérobée au contact. Cette position du spectateur, outre sa justification philosophique, bénéficie encore, dans le texte de Donnay, d'une identification mythologique à travers la figure d'Actéon, « l'audacieux voyeur[627] », symbole d'un désir visuel contre lequel Artémis est invoquée, par deux fois, comme vaine protection

[624] Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale […] Bouffes-Parisiens : […] *Xantho chez les courtisanes*, comédie en trois actes, de M. Jacques Richepin », *Le Temps*, 21 mars 1910.
[625] Édouard Adenis, *op. cit.*, acte III, sc. 7, p. 86-87.
[626] Maurice Donnay, *Lysistrata*, [1896], acte III, sc. 2, *op. cit.*, p. 99.
[627] *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 27.

tutélaire[628], et que la défaite de la déesse, assortie de la divinisation de la beauté, laisse s'épanouir en toute liberté.

Cette posture voyeuriste associée à une lecture érotique, et excusée par la justification culturelle de l'art grec, trouve une continuité hors du champ théâtral, dans le domaine de l'édition illustrée. La pièce de Maurice Donnay a une influence décisive dans la lecture érotique de la *Lysistrata* d'Aristophane, et joue indéniablement un rôle dans la vogue éditoriale du texte. La pièce fait, à partir de la création de Porel et Réjane, l'objet d'un nombre important d'éditions séparées, la plupart illustrées, et dont les illustrations mettent la plupart du temps l'accent sur la dimension érotique, voire sexuelle du texte[629]. En 1898, la traduction de Zévort est rééditée dans la nouvelle collection « Polychrome » de Fasquelle, avec une centaine de gravures en couleurs dues au dessinateur et archéologue Notor, d'après des documents iconographiques de différents musées européens[630]. Comme pour les futures illustrations de Notor pour *Les Chansons de Bilitis* de Louÿs ou *Aspasie et Phrynè* de Jean Bertheroy[631], les reproductions archéologiques, expurgées de leurs attributs les plus explicites, servent de prétexte à un érotisme de suggestion néo-alexandrin tout à fait dans la lignée de celui qu'exploite Donnay[632]. À l'opposé de ces compromis, dès 1896, Aubrey Beardsley, après maints séjours parisiens, publiait à Londres, de façon clandestine, la traduction illustrée de *Lysistrata* dont les célèbres planches font partie désormais du panthéon de la gravure érotique[633]. Exhibant de façon éclatante, et quasiment mystique, les organes que l'adaptation comme les traductions ne faisaient au mieux qu'évoquer, les onze gravures de *Lysistrata* illustrent littéralement les thèmes et les situations sexuels de la pièce d'Aristophane, sans les limiter à la seule sexualité féminine, mais en faisant une large part aux personnages ithyphalliques[634]. Autre artiste majeur à illustrer l'œuvre mise en

---

[628] La prière initiale à Artémis fait déjà appel à la protection de la déesse contre le désir voyeuriste (*ibid.*, acte 1, sc. 1, p. 10) :

Le Désir est semblable à l'homme
Qui te guettait, sœur d'Apollon !
Mais tu sauras le punir comme
Actéon.

[629] Si l'on excepte une édition bibliophilique de l'adaptation de l'*Assemblée des femmes* de Maurice Donnay (Maurice Donnay, *Praxagora*, d'après l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, illustrations de Kuhn-Régnier, Paris, Les centraux bibliophiles, 1932), seules *La Paix* (dans la traduction de Louis Martin-Chauffier illustrée par Jean-Émile Laboureur, *op. cit.*) et *L'Assemblée des femmes* (dans celle d'Eugène-Humbert Guitard illustrée par Paul Gervais, *op. cit.*) font l'objet d'une édition illustrée séparée. En 1947, une édition en quatre volumes du *Théâtre complet*, illustrée par Charles Clément, dans la traduction nouvelle de Maurice Rat, paraît à Paris à l'Union latine d'édition.

[630] Aristophane, *Lysistrata*, traduction nouvelle […] par Charles Zévort, édition ornée de plus de 100 gravures par [Marie-Alexandre-Gabriel de Roton, dit] Notor, reproduites en couleurs, d'après les doc. authentiques des musées d'Europe, Paris, Fasquelle, « Polychrome », 1898.

[631] Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, traduites du grec, édition ornée de 300 gravures par Notor, Paris, Fasquelle, 1900 ; [Berthe Corinne Le Barillier, dite] Jean Bertheroy, *Aspasie et Phrynè*, deux cents dessins archéologiques par Notor, Paris, éditions d'Art et de Littérature, [1913].

[632] Cf. annexe iconographique, fig. 64.

[633] Aubrey Beardsley, *The Lysistrata of Aristophanes now first wholly translated into English and illustrated*, London, [Smithers], 1896.

[634] Cf. annexe iconographique, fig. 66.

lumière par Donnay, François Kupka crée en 1911 pour l'éditeur Blaizot, une série de gravures en couleurs illustrant le hors-scène aussi bien que les scènes même d'Aristophane ; l'illustration titulaire, représentant une place publique au pied de l'Acropole, rappelle le décor du Grand-Théâtre avec son temple central, tandis qu'une femme allongée sur un lit fait penser aux compagnes de Salabaccha[635]. Si les gravures de Kupka ne jouent que très peu sur la dimension sexuelle, la préface du traducteur Lucien Dhuys fait en revanche l'éloge de l'érotisme primitif et bachique infus dans *Lysistratè*, qui lui « fait songer aux séductions singulières que possédait le corps des courtisanes de ce temps-là, lorsque, baignant leurs chairs d'aromates, ceignant leurs cheveux de roses tressées, ces servantes d'Aphrodite nourrissaient leurs cœurs de philosophie[636] ». La traduction elle-même, plus explicite que toutes celles qui ont précédé, se constitue à partir d'une mystique de la sensualité ; le πέος devient… un « phallos[637] », et les hommes brûlent du désir, non de « jouir » de leurs femmes, mais « de faire œuvre d'amour[638] ». Les éditions françaises illustrées de *Lysistrata*, parfois dans une traduction originale, continueront de privilégier une vision érotique du texte grec, soit en lui accordant, comme celles illustrées par Beardsley, un caractère de révélation profonde sur la sexualité, soit – et plus généralement – comme prétexte à un travail plus ou moins suggestif et fantasmatique. Que la facture soit cubiste, comme dans les bois noirs et blancs d'André Deslignères[639], aquarellée dans une polychromie rappelant les vases grecs comme chez Carlègle[640], aquafortiste et réaliste chez André Collot[641] puis Leroy[642] ou naïve chez Touchet[643], la nudité féminine est toujours présente. La violence sexuelle de l'homme sur la femme, simple hypothèse chez Aristophane, s'esquisse chez Carlègle et se manifeste explicitement chez Collot, qui fait franchement, comme le fera Leroy, œuvre érotique. *Lysistrata* continue ainsi, jusqu'à la fin des années 1940, d'être associée à l'érotisme grec ; une des dernières éditions illustrées de la pièce la fait suivre, signe de la filiation, volontaire ou non, avec Donnay, des *Dialogues des Courtisanes* de Lucien[644].

---

[635] Lucien Dhuys, *Lysistratè*, Gravures originales de François Kupka. Paris, A. Blaizot, 1911, frontispice et p. 1.
[636] Lucien Dhuys, Préface, *in Lysistratè*, *op. cit.*, p. II.
[637] Lucien Dhuys, *Lysistratè*, *op. cit.*, *passim*.
[638] *Ibid.*, p. 16 (« σπλεκοῦν », Aristophane, *Lysistrata*, v. 152 ; traduction Zévort, *op. cit.*, p. 306).
[639] Louis Artaud, *Lysistrata*, comédie traduite du grec […], illustrée par André Deslignères, Paris, À l'enseigne du pot cassé, Scripta Manent, 1926.
[640] Raoul Vèze, *Lysistrata*, édition illustrée de dessins aquarellés de Carlègle, Paris, Le livre du bibliophile, Georges Briffaut, éditeur, 1928.
[641] Aristophane, *Lysistrata*, Eaux-fortes en couleurs d'André Collot, Paris, Le Vasseur & cie, 1932.
[642] Artaud, *Lysistrata*, comédie traduite du grec, eaux-fortes originales de Maurice Leroy, Paris, aux dépens du Dr H. P. Heineken, 1948. Cf. annexe iconographique, fig. 65.
[643] [Émile Chamontin], *Lysistrata*, traduction nouvelle de l'éditeur, avec des illustrations de Jacques Touchet, Paris, Émile Chamontin, 1941.
[644] Georges Vertut, *Lysistrata*, traduction et adaptation […].Georges Eudes, *Dialogue des courtisanes*, traduction nouvelle […]. Illustrations et lettrines de Le Mengeot, Paris, Athêna, Collection Athêna-luxe, 1946. La célèbre édition new-yorkaise de Picasso (Gilbert Seldes, *Lysistrata*, by Aristophanes ; a new version […]; with a special introduction by Mr. Seldes; and illustrations by Pablo Picasso, New-York,

Boulevard et parodie

> « […] ces amusants graffiti modernes sur la fresque millénaire […] »
>
> André Antoine, *L'Information théâtrale*, 17 mars 1919.

Au-delà de la dimension voyeuriste, l'érotisation généralisée, inséparable du succès public de ces spectacles, n'est que l'aspect le plus marqué d'une réduction des thèmes et des intrigues aristophaniens à la sphère privée et à l'individualisation. *Lysistrata* et ses productions dérivées retrouvent ici une caractéristique générale de l'esthétique du boulevard, dont la sphère thématique et diégétique renvoie toujours, finalement, à l'univers bourgeois des spectateurs eux-mêmes. Pris dans la contradiction entre un réalisme revendiqué qui conduit à une esthétique scénique de la reconstitution, et la nécessité d'une adéquation entre l'univers de la fiction et les préoccupations du public contemporain, l'adaptation boulevardière s'en tire en *parisianisant*[645] le texte et les personnages antiques. Autant dire qu'elle fait jouer le principe parodique de la superposition des diégèses, au nom d'une théorique ressemblance entre les Parisiens et les Athéniens. Le fond commun à toutes ces adaptations, y compris celles qui, comme *Les Nuées* de Guitry ou la quasi-traduction de *Plutus* par Paul Gavault pour l'Odéon, ne pratiquent pas l'addition de motifs érotisants, est la constitution d'un univers diégétique hybride, bien défini à propos de *Lysistrata* comme une sorte de « *Vie Parisienne* au temps d'Alcibiade[646] », et dont l'archétype serait constitué par les livrets de Meilhac et Halévy. Qu'elle soit discrète, procédant par simple allusion ou anachronisme de traduction, ou voyante, opérant par substitution ou addition importantes de cibles, à la manière aristophanesque d'une revue, cette « confusion des deux civilisations ancienne et moderne[647] » permet de résoudre les problèmes référentiels induits par la représentation de la comédie aristophanienne. La présence, diffuse ou massive, de la « blague » obéit alors à une fonction structurelle, dénonçant – et évacuant – la tension produite par la contradiction entre la conformité aux représentations culturelles supposée par la reconstitution et le principe parodique de la superposition anachronique.

The Limited Editions Club, 1934) ne met pas en avant, quant à elle, l'élément érotique ; le texte qu'illustrent ses lithographies est celui de l'adaptation de Gilbert Seldes qui triompha aux Etats-Unis en 1930, et qui s'écarte de l'érotisme donnaysien (cf. Marina Kotzamani, PHD, chapitre 4).

[645] Le terme revient sous la plume de Catulle Mendès (*L'Art au théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 454) ou de Léopold Lacour (« Maurice Donnay », *Revue de Paris*, 15 janvier 1903, p. 380).

[646] Léopold Lacour, art. cit., p. 381-382.

[647] F[élix] D[uquesnel], « Courrier des spectacles », *Le Gaulois*, 18 décembre 1896.

Les Nuées *de Sacha Guitry*

L'adaptation de Sacha Guitry, créée au théâtre des Arts fin 1906, s'inscrit dans la lignée de *Lysistrata*, la commande du texte au jeune auteur déjà remarqué de *Chez les Zoaques*[648] constituant, pour le nouveau directeur de la salle des Batignolles, une tentative de « donner un pendant au succès[649] » de la pièce de Donnay, en présentant, dans des décors de Ronsin à l'« allure de reconstitution très pure[650] », une version mise au goût du jour du chef-d'œuvre antique. Saluée pour le parisianisme de ses dialogues – surtout dans les deux premiers actes, qui suivent à peu près Aristophane – l'œuvre, assez vite oubliée malgré un succès honorable[651], n'est guère perçue au demeurant que comme une « pochade[652] » sans profondeur, ne quittant pas « le ton de la blague légère[653] ». S'affranchissant, comme son devancier, de toute sujétion à l'hypotexte aristophanien, Guitry resserre l'intrigue sur les rapports intergénérationnels, amputant les séquences qui, dans le texte aristophanien, s'attaquent au contenu de l'enseignement sophistique, en particulier les épisodes consacrés à l'apprentissage de Strepsiade[654]. Le « pensoir » socratique disparaît d'ailleurs de l'espace, qui représente tantôt la chambre de Strepsiade et Phidippide, tantôt le jardin de Socrate, et un espace public inexistant dans l'hypotexte, le marché. Réduit – les créanciers n'apparaissent pas –, le personnel dramatique est naturalisé. Le Juste et L'Injuste ne se présentent plus comme des allégories, mais comme des individus pourvus de noms[655] ; les Nuées – au nombre de cinq – apparaissent ès-qualités, mais les « vénérables » ou « augustes[656] » divinités laissent place en elles à des « reines de beauté, de grâce et de charme[657] », rappelant les « jolies petites femmes » enveloppées de « gaze diaphane[658] » des revues du Châtelet. Si l'exposition et le dénouement – à l'exception de l'incendie du pensoir, amputé – reprennent l'hypotexte aristophanien, l'intrigue présente de nettes variantes. Le déclenchement de l'action, par exemple, n'obéit plus à un plan inventé par le protagoniste Strepsiade, mais à une péripétie greffée sur une exposition typique de la

[648] Sacha Guitry, *Chez les Zoaques*, comédie en 3 actes [Théâtre Antoine, 5 novembre 1906]. *Le Kwtz*, drame passionnel en 1 acte, Paris, P.-V. Stock, 1907.
[649] Max Heller, « La réouverture du Théâtre des Arts. M. Maurice Landay inaugure », publication non identifiée, 1er janvier 1907, BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, recueil factice RJ4192, année 1907.
[650] Maurice Landay, *in* Max Heller, art. cit.
[651] Jouée du 29 décembre 1906 au 25 janvier 1907, la pièce reste inédite jusqu'en 1975, année à laquelle elle paraît dans le 11e tome du *Théâtre complet* de Sacha Guitry (Paris, Club de l'honnête homme, 1975, p. 61-111).
[652] Gaston Rageot, « Théâtre des Arts, *Les Nuées* (d'Aristophane), adaptation en quatre actes, par M. Sacha Guitry. – Musique de scène de M. Émile Bonnamy », *Le Théâtre*, n° 196, février 1907, p. 21.
[653] Emile Maulde, « Le Théâtre. Aristophane aux Batignolles », *Le Censeur*, 12 janvier 1907, p. 55.
[654] L'amputation représente, pour ce qui concerne le seul enseignement socratique, plus de trois cents vers. Les parties conservées font l'objet, par ailleurs, d'une réduction drastique.
[655] Ces noms sont choisis, avec une désinvolture philologique remarquable, parmi le personnel aristophanien historique : le Juste se voit attribuer celui du stratège Nicias – un des deux serviteurs de Démos dans *Les Cavaliers* –, l'Injuste celui de Lamacus, le stratège-fanfaron raillé dans *Les Acharniens*.
[656] Aristophane, *Les Nuées*, v. 265 et 269, traduction Zévort, *op. cit.*, p. 103. L'adaptation de Guitry se base entièrement sur cette traduction, qu'elle reprend souvent mot pour mot.
[657] Sacha Guitry, *Les Nuées*, *op. cit.*, acte I, p. 80.
[658] Émile Maulde, art. cit., p. 56.

comédie de mœurs. Ne trouvant pas le sommeil à cause des dettes de son fils noceur et turfiste, Strepsiade tente de l'amender et lui suggère un riche mariage, en vain. C'est le voisin, qui se trouve être un disciple de Socrate, qui, exaspéré par le bruit nocturne de la dispute, suggère au vieux père d'aller chez son maître apprendre à manier la parole pour se débarrasser de ses créanciers. On retrouve, à l'acte II, Strepsiade dans le jardin de Socrate, qui apparaît comme il se doit dans son panier, et fait venir les Nuées pour ce vieillard qu'il trouve bien lourdaud. Celui-ci accepte volontiers de faire allégeance à ces nouvelles divinités qui ont bien rapidement présenté leurs avantages, et se livre à Socrate en échange du don de la parole. L'acte suivant, entièrement dû à Guitry, donne au philosophe l'occasion de manifester son propre usage de la rhétorique. Amené sur un marché par son disciple, il dispense, après un bref simulacre de discours socratique, des conseils cyniques à une marchande sans clients, un vieillard et une femme désolée par l'infidélité de son mari. Ameutée par Phidippide, furieux que le « corrupteur de la jeunesse[659] » s'en prenne à son père, une foule hostile houspille Socrate, qui, juché sur l'étal de la maraîchère, échoue à la calmer et finit sous une pluie de légumes. L'œil poché et le bras en écharpe, il trouve refuge chez Strepsiade, quand survient Phidippide qui accepte cette fois d'écouter sa défense. Nicias le juste et Lamacus l'injuste, appelés en renfort, échangent devant le jeune homme leurs visions opposées de l'éducation et de la morale. La victoire échoit à Lamacus l'injuste, « bras droit[660] » de Socrate, dont Phidippide part écouter les leçons. Tandis que Strepsiade rêve de posséder une de ces délicieuses mais distantes Nuées, son fils revient armé d'un bâton et le bat, déployant sa nouvelle rhétorique pour justifier son acte. Strepsiade, lui arrachant son bâton, est sur le point de se venger sur Socrate et son disciple, mais une Nuée l'arrête et annonce la fin des hostilités.

« Adaptation très large et très 'moderne'[661] », selon les termes d'Edmond Stoullig, *Les Nuées* de Guitry procèdent à une nette schématisation de l'hypotexte aristophanien. Outre les aspects farcesques de l'action, avec ses scènes de bataille, les personnages sont réduits à des caricatures privées de profondeur ou d'ambiguïté, à l'instar de Socrate transformé en charlatan sans scrupule. Les vers chantés ou parlés, et la plupart du temps mirlitonesques, des Nuées, transposent parfois des passages choraux, mais se cantonnent souvent dans des platitudes. Les enjeux sociaux, politiques et philosophiques du texte sont désamorcés, à l'exception de la question des rapports intergénérationnels, elle-même réduite à une sorte d'opposition entre la « ringardise » de Strepsiade et du Juste et la « Pensée Nouvelle[662] » de l'Injuste et du fêtard Phidippide. La scène du Juste et de l'Injuste est le meilleur exemple de cette réduction du champ thématique ; les arguments du Juste, expurgés et réduits à un manuel de

[659] Sacha Guitry, *Les Nuées*, *op. cit.*, acte III, p. 97.
[660] *Ibid.*, acte IV, p. 106.
[661] Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique*, *1906*, Paris, Ollendorff, 1907, p. 432.
[662] Sacha Guitry, *Les Nuées, op. cit.*, acte IV, p. 101.

bonne conduite, sont battus en brèche par une longue sortie de l'Injuste contre les vieux, qui s'achève par la constatation que l'infidélité règne partout, y compris parmi le public, qui regorge d'« amants[663] ». L'épidémie d'εὐρυπρωκτία connaît ainsi, après le « libertinage » odéonien de 1844, un nouvel avatar, sous la forme éminemment boulevardière de l'adultère généralisé.

Les thèmes sexuels sont en effet, avec ceux de la vie dissolue de la jeunesse – thèmes familiers du boulevard – les seuls développés par Guitry ; ils font l'objet, par rapport à l'hypotexte, d'une amplification et d'une réactualisation. La seconde parabase, par exemple, remplace les promesses de pluies fertiles adressées au jury par une évocation variée des mots tendres échangés par les amants, que les Nuées entendent en frôlant les toits[664]. Les cibles satiriques dont elles s'amusent à prendre les formes figurent une sorte de triptyque des pathologies sociales mondaines : la vieille rombière à gigolos, le tricheur et le buveur[665]. La caractérisation de Phidippide participe elle aussi de cette réactualisation référentielle ; les dettes du jeune homme ne proviennent plus de la seule obsession des chevaux, elles courent aussi chez le tailleur et le fleuriste, pour des histoires de femmes[666]. Les traits culturels grecs extérieurs à ces thématiques sont en revanche systématiquement éludés, qu'il s'agisse bien entendu des obscénités, ou des références aux pratiques sociales ou aux croyances religieuses. Ce double procès de restriction et de réactualisation référentielle passe par une modernisation lexicale permanente, qui va de l'emprunt au jargon des courses (gagner « dans un fauteuil[667] ») à toute une série d'expressions argotiques : Strepsiade trouve par exemple « chouette » de voir les Nuées, le Juste et l'Injuste « foutent le trac » à Phidippide, qui a d'abord trouvé leur dispute « rigolo[668] ». Les passages les plus appréciés de la comédie sont précisément ceux, comme le dialogue initial entre Phidippide et son père, où l'écriture brillante et légère de Guitry paraît la plus parisienne, retrouvant, comme le remarque un critique, le régistre parodique de l'antiquité « selon la recette de la *Belle Hélène* », avec des Grecs qui « s'appellent 'Monsieur', s'entretiennent du pari mutuel et ne dédaignent point l'argot montmartrois[669] ».

---

[663] *Ibid.*, acte IV, p. 104 ; Aristophane, *Les Nuées*, v. 1115-1130. De la parabase principale, Guitry ne conserve par ailleurs que la dernière partie (l'antépirrhème, v. 607-626) consacrée aux plaintes de la Lune (Sacha Guitry, *op. cit.*, acte II, p. 89-90).
[664] *Ibid.*, acte IV, p. 107.
[665] *Ibid.*, acte II, p. 86-87 ; il s'agit d'une transposition (avec transvocalisation, l'énonciateur originel étant Socrate et non le chœur), des v. 348-355 des *Nuées*, qui visent un débauché, un concussionnaire, un poltron et un efféminé.
[666] *Ibid.*, acte I, p. 71-72.
[667] *Ibid.*, acte I, p. 68.
[668] *Ibid.*, p. 80, 102, 101.
[669] Émile Maulde, art. cit., p. 56.

Un Plutus *de boulevard à l'Odéon*

L'exemple de Meilhac et Halévy était déjà invoqué, plus curieusement, à propos d'une adaptation de *Plutus* beaucoup plus proche de l'original aristophanien, donnée en matinées classiques à l'Odéon en 1896[670]. Sans modifications pragmatiques ni additions de personnages, le jeune revuiste et auteur de comédies légères Paul Gavault y opérait, pour reprendre les mots de Catulle Mendès, la « réduction d'une comédie antique en vaudeville boulevardier[671] », généralement très appréciée par les commentateurs. L'entreprise, une commande, s'inscrit dans le cadre des « jeudis classiques » mis en place par Antoine et Ginisty, lors de leur brève direction commune de l'Odéon en 1896[672], et qui se réalise malgré le départ du fondateur du Théâtre Libre. De l'orientation du projet initial, caractérisé par une esthétique de reconstitution rigoureusement documentée[673], et la littéralité affirmée des traductions – celle d'André-Ferdinand Hérold pour *Les Perses* et de Pierre Quillard pour *Philoktètès*[674] –, l'adaptation de Gavault conserve une fidélité de surface au déroulement discursif du texte aristophanien. Elle en suit d'assez près les épisodes, la distribution et le dialogue pour être reçue par tel commentateur comme une « traduction […] fine et fidèle », aussi éloignée du modèle de la « charge chatnoiresque » donnaysienne que de la « transposition tintamaresque [*sic*] » offenbachienne : traduction, conclut sans crainte du paradoxe le critique, « parisienne et attique[675] ». Or cet atticisme parisien, ou ce parisianisme attique, ne constitue rien d'autre que la transposition des effets macro-textuels des adaptations boulevardières à l'échelle plus restreinte – et plus subtile – du mot, de la phrase, voire du petit fragment. Le premier de ces effets consiste dans la conformité de l'écriture aux critères boulevardiers d'intelligibilité, de variété et de rythme. Le dialogue, salué pour son caractère vif et alerte[676], vise en premier lieu l'alacrité, au prix de fréquentes adjonctions ou, à l'inverse, de la fragmentation de certaines répliques. Un des exemples les plus frappants est la tirade de Chrémyle sur les

---

[670] Paul Gavault, *Plutus*, adaptation d'Aristophane, musique de Xavier Leroux, Paris, Simonis Empis, 1896.

[671] Catulle Mendès, *op. cit.*, p. 454. Mendès parle d'une « adaptation d'Aristophane et de MM. Meilhac et Halévy » (*ibid.*).

[672] L'initiative en revient à Antoine, qui la reprend et l'élargit lors de sa deuxième direction.

[673] Antoine avait prévu pour l'ensemble de la série grecque (*Plutus*, *Les Perses* d'Eschyle, *Philoctète* de Sophocle, *L'Apollonide* de Leconte de Lisle) un dispositif scénique commun, consistant dans une reproduction, par Henri Rivière, du théâtre de Dionysos avec un panorama sur Athènes (André Antoine, *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon (Première Direction)*, Paris, Bernard Grasset, 1928, p. 56). Il s'agit de la première manifestation du « naturalisme au deuxième degré » qu'il mettra en œuvre plus tard dans ses mises en scène des pièces classiques (Denis Bablet, *op. cit.*, p. 136). La réalisation effective, après le départ du metteur en scène, revint aux formules habituelles. La création des *Perses*, préparée par Antoine, est achevée par Ginisty, qui signe aussi le *Plutus*.

[674] André-Ferdinand Hérold, *Les Perses*, tragédie d'Eschyle, traduite et mise à la scène, musique de Xavier Leroux, Paris, Fasquelle, 1896 [29 octobre 1896] ; Pierre Quillard, *Philoktètès*, tragédie de Sophocle, traduite et mise à la scène, Musique de Arthur Coquard, Paris, Fasquelle, 1896.

[675] E[ugène] L[intilhac], « Chronique dramatique. Odéon. – Conférence par M. Henri Becque ; *Plutus*, comédie en trois actes d'Aristophane, traduction de M. P. Gavault, musique de M. Xavier Leroux […] », *Le Rappel,* 19 décembre 1896.

[676] Les termes reviennent sous la plume de Mendès (art. cit.) ou de Stoullig (*loc. cit.*).

inconvénients concrets de la pauvreté, qui se voit redistribuée à tous les énonciateurs présents, y compris les membres du chœur[677]. Les micro-additions à caractère phatique abondent, généralement associées à une fonction de dramatisation ou d'explicitation des réactions des locuteurs. Le dévoilement de l'identité de Plutus s'accompagne par exemple d'une série d'exclamations d'incrédulité :

Aristophane, trad. Poyard	**Gavault**
PLUTUS. […] je suis Plutus. CHRÉMYLE. Ah le misérable coquin ! tu es Plutus et tu ne le disais pas[678] !	PLUTUS. Je suis Plutus. KARION. Hein ? CHRÉMYLE. Quoi ? KARION. Tu as dit ? PLUTUS. Je suis Plutus. CHRÉMYLE. Plutus ? Tout de bon ? Plutus ? Le dieu Plutus, vraiment ? Comment, tu es Plutus, et tu ne le disais pas[679] ?

Ces micro-additions dans le dialogue visent plus généralement le rapprochement avec des séquences conversationnelles en usage dans le vaudeville ou la comédie boulevardière, en particulier les exclamations à caractère commentatif, proches de l'aparté. Ainsi Carion en rajoute-t-il sur la pauvreté de Chrémyle : « intérieur très modeste… cuisine… très négligée[680] » ; Blepsidème, constatant la confusion de Chrémyle et l'attribuant à une malhonnêteté, fait une remarque à part : « Il se trouble… il est coupable[681] ». La maxime comportementale, proche du mot, n'est pas absente. La saleté du riche Patrocle de chez qui revient Plutus fait dire à Chrémyle que « les plus riches sont souvent les plus crasseux[682] », à peu près comme Strepsiade, commentant chez Guitry l'abord peu amène de Socrate en sa nacelle, s'exclame : « C'est inouï ce parti pris de grossièreté que l'on rencontre chez toutes les personnes arrivées[683] ! ». L'addition peut s'étendre à une micro-séquence de quelques répliques, construite autour d'une pointe ou d'un « gag », comme celle qui précède l'entrée de Plutus chez Chrémyle, hôte dont il s'agit d'expliciter l'obséquiosité, et qui ne peut s'empêcher – plaisanterie attendue – de prévenir le dieu aveugle de la présence d'une marche, ni

677 Paul Gavault, *Plutus*, *op. cit.*, 2e tableau, sc. 3, p. 42-43.
678 Aristophane, *Plutus*, v. 78-79, trad. Poyard, *op. cit.*, p. 487
[ΠΛΟΥΤΟΣ. Ἐγὼ γάρ εἰμι Πλοῦτος.
ΧΡΕΜΥΛΟΣ. Ὦ μιαρώτατε
ἀνδρῶν ἁπάντων, εἶτ' ἐσίγας Πλοῦτος ὤν;]
679 Paul Gavault, *op. cit.*, 1er tableau, sc. 1, p. 13.
680 *Ibid.*, 1er tableau, sc. 1, p. 9.
681 *Ibid.*, 2e tableau, sc. 1, p. 29.
682 *Ibid.*, 1er tableau, sc. 1, p. 14.
683 Sacha Guitry, *Les Nuées*, *op. cit.*, acte II, p. 78.

d'affirmer l'honnêteté foncière de son fils âgé… de trois ans[684]. Le principe de rebondissement et de surprise qui préside ainsi au déroulement du dialogue rejoint le parti pris de variété. Celui-ci s'observe principalement dans l'alternance entre la prose et les vers, généralement hétérométriques, qui se substituent à elle selon des critères rythmiques et rhétoriques empruntés là encore aux écritures comiques dominantes, vaudeville ou opérette, voire à la pièce en vers. Sauf coïncidence comme dans la joute oratoire entre Chrémyle et la Pauvreté – qui, chez Aristophane, n'est pas écrite dans le mètre non marqué du dialogue, le trimètre iambique, mais en tétramètres anapestiques[685] –, le passage aux vers n'obéit pas à une alternance structurelle provenant de l'hypotexte, mais à une mise en valeur interne à l'économie de l'adaptation et à ses codes d'intelligibilité. Il peut s'agir de morceaux de bravoure solennels comme l'invocation au soleil de Plutus guéri, ou comme la réfutation du partage des richesses par la Pauvreté – dont la partie la plus moralisante est confiée à l'alexandrin[686] – ; ou de numéros à effet, équivalents de couplets de facture, comme le récit des chaparderies de Carion dans le temple, nettement valorisé par rapport à celui de la guérison de Plutus[687]. D'autres strophes, plus courtes, rappelant les couplets de revue, servent à l'autodéfinition des personnages épisodiques – le Juste et son manteau, la vieille femme abandonnée par le jeune homme –, ou montent en épingle une anecdote, comme la punition de Plutus par Zeus[688]. Ces passages versifiés s'écartent largement de l'hypotexte, glosant et amplifiant tel détail, ou recourant à la vulgate mythologique : la jalousie de Zeus pour Plutus est rapprochée de celle de Junon – dans une confusion générale entre les versions grecque et latine du panthéon[689] –, le dieu de l'or est comparé à la courtisane Thaïs[690], et son bain dans « l'eau froide de la mer[691] » se transforme en plongeon dans l'« eau lustrale » prêtée par « Amphitrite[692] ». Une Grèce de convention se substitue ainsi aux référents spécifiques du texte original, dont les plus irréductibles, comme les références à des pratiques religieuses ou sacrificielles[693], sont expurgés.

Outre l'expurgation et le recours à la convention, le traitement référentiel se caractérise par une importante réactualisation, qui constitue le deuxième point commun

[684] Paul Gavault, *Plutus*, *op. cit.*, 1er tableau, sc. 1, p. 23-24.
[685] Le passage constitue en effet l'épirrhème d'un *agôn*.
[686] Le ton du passage est d'ailleurs très proche de la version de Lucas et de Millaud et Jollivet.
[687] Paul Gavault, *op. cit.*, 3e tableau, sc. 1, p. 50-52 ; Aristophane, *Ploutos*, v. 659-695. Le récit de l'intervention d'Esculape (p. 53-54) est en prose, alors que les deux récits se suivent chez Aristophane dans le même mètre parlé (le trimètre iambique).
[688] Paul Gavault, *op. cit.*, 3e tableau, sc. 1, p. 60-61 (Aristophane, *Ploutos*, v. 840-849) ; 3e tableau, sc. 1, p. 68-70 (*ibid.*, v. 975-1005) ; 1er tableau, sc. 1, p. 14 (*ibid.*, v. 87-92).
[689] Laquelle ne fait que prolonger l'hésitation entre l'hellénisation, à la Leconte de Lisle, du nom de certains personnages, comme Karion, et leur transcription traditionnelle (Plutus ou Chrémyle).
[690] *Ibid.*, 1er tableau, sc. 1, p. 16-17.
[691] Aristophane, *Ploutos*, v. 658 (« ψυχρᾷ θαλάττῃ », trad. Poyard, p. 506).
[692] Paul Gavault, *op. cit.*, 3e tableau, sc. 1, p. 50.
[693] Par exemple la couronne de laurier qui protège Carion, de retour de consultation de l'oracle delphique, des coups de son maître (v. 21-22), ou la viande sacrificielle que fait récupérer Carion (v. 227-228).

avec les transpositions boulevardières. La plus évidente consiste dans le recours massif à l'argot contemporain, effet anachronique touchant au seul lexique. Chrémyle n'est plus « fou[694] » mais « toqué » et « se conduit comme un serin[695] », Plutus est non un « peureux[696] » mais un « capon[697] », la Pauvreté lâche : « C'est un rien », Mercure est « débiné », on dénonce le « tripotage[698] », etc. L'utilisation fréquente d'expressions à la mode, relevant de l'argot ou du néologisme, a souvent pour corollaire un transfert notionnel : la récurrence de la « question d'argent[699] », la transformation de l'« honnête homme[700] » Chrémyle en « commerçant plein de scrupules[701] », l'évocation, en forme de glose, de « fortunes rapides et considérables[702] » ou celle, pure addition, des « lutteurs pour la vie[703] » dont l'Olympe serait plein transposent dans la diégèse athénienne des concepts de la dernière actualité. Les anachronismes les plus flagrants sont cependant les prochronismes notionnels, qui ne relèvent plus de la prétendue équivalence mais de l'importation pure et simple de notions modernes. Ainsi Carion parle de vendre « sa conscience », le Sycophante définit Plutus comme un « dieu révolutionnaire », la Pauvreté évoque les « rentés » et le « capitaliste[704] ». La réactualisation lexicale aboutit ainsi à greffer sur les syntagmes grecs des référents contemporains, faisant apparaître, pour reprendre l'expression d'un critique, « certains points de rattache d'Athènes sur Paris[705] ». La réussite de Gavault, saluée par la majorité de la critique, tient cependant au fait que ces effets de réactualisation se cantonnent souvent dans les limites de la seule traduction. Lintilhac se félicite ainsi de « l'adresse » et de la « naïveté » avec laquelle l'auteur de *Plutus* fait « de l'esprit nouveau sur des pensers antiques », « ne greffant », précise-t-il, « la modernité du trait que là où l'éternelle analogie des circonstances la sollicitait[706] ». L'habileté de ce jeu d'analogies, tout en allusions, apparaît très nettement dans le passage du prologue où Karion et Chrémyle tentent, série d'exemples à l'appui, de convaincre Plutus de l'étendue de sa puissance. Le texte aristophanien multiplie les références extrathéâtrales, appelant dans les traductions, celle de Poyard par exemple, une série de notes, signalées ici par un astérisque :

---

694 « Παραφρονοῦντος » (Aristophane, *Plutus*, v. 2, trad. Poyard, p. 485).
695 Paul Gavault, *Plutus*, *op. cit.*, p. 7
696 « Δειλότατον » (Aristophane, *op. cit.*, v. 203, trad. Poyard, p. 492).
697 Paul Gavault, *op. cit.*,1er tableau, sc. 1, p. 22.
698 *Ibid.*, 2e tableau, sc. 1, p. 33 ; 3e tableau, sc. 1, p. 76, 77.
699 Paul Gavault, *op. cit.*, 1er tableau, sc. 1, p. 19-20.
700 Aristophane, *Plutus*, v. 105, trad. Poyard, p. 488 (« ἄνδρα τοὺς τρόπους βελτίονα »).
701 Paul Gavault, *op. cit.*, 1er tableau, sc. 1, p. 17.
702 *Ibid.*, p. 9.
703 *Ibid.*, p. 14. Transposition du « struggle for life » darwinien, la « lutte pour la vie », expression très à la mode à la fin du XIXe siècle, désigne l'arrivisme sans scrupule (cf. Lorédan Larchey, *Nouveau supplément du Dictionnaire d'argot*, Paris, Dentu, 1889, p. 142).
704 Paul Gavault, *Plutus*, *op. cit.*, 1er tableau, sc. 1, p. 20, 3e tableau, sc. 1, p. 66, 2e tableau, sc.1, p. 39.
705 F[élix] D[uquesnel], art. cit.
706 E[ugène] L[intilhac], art. cit.

CARION

N'est-ce pas lui qui inspire tant d'orgueil au grand roi ?

CHRÉMYLE

N'est-ce pas lui qui appelle les citoyens à l'assemblée* ?

CARION

Et les trirèmes, n'est-ce pas toi qui les équipes, dis-moi* ?

CHRÉMYLE

Et qui nourris nos mercenaires à Corinthe* ?

CARION

N'est-ce pas toi qui as causé les malheurs de Pamphile* ?

CHRÉMYLE

Et du marchand d'aiguilles* avec Pamphile ?

CARION

N'est-ce pas à cause de toi qu'Agyrrhius* pète si haut ?

CHRÉMYLE

Et que Philepsius* débite ses fables ?

CARION

Et qu'on envoie des secours aux Égyptiens* ?

CHRÉMYLE

Et que Laïs est la maîtresse de Philonide* ?

CARION

Et que la tour de Timothée*…

CHRÉMYLE, *à Carion*

Qu'elle te tombe sur le nez[707] !

La version de Gavault procède à une subtile réactualisation, coupant quelques vers, jouant tantôt de la généralisation, tantôt de la substitution de cibles procédant par anachronisme lexical, voire, pour la chute, par le seul jeu de l'implicite :

CHRÉMYLE

Quelle figure font les rois et les fils de rois, quand ils n'ont pas d'argent ?

KARION

Pourquoi diable le peuple se réunit-il, sinon pour cette question-là ?

CHRÉMYLE

Sans Plutus, pas de galères !

[707] Aristophane, *Plutus*, v. 170-180, traduction Poyard, *op. cit.*, p. 491 (cf. annexe, textes grecs, n°3). L'adaptation de Gavault, qui évite le plagiat sommaire, s'inspire des deux traductions les plus récentes, celle de Poyard et celle de Zévort.

KARION

Si nous ne t'avions pas, est-ce que nous pourrions entretenir dans nos îles des troupes et des fonctionnaires ?

CHRÉMYLE

Envoyer du renfort aux Égyptiens ?

KARION

Entendre les conférences de Philepsius l'intarissable ?

CHRÉMYLE

Être aimé des jolies femmes comme Philomède [*sic*] est aimé de Laïs ?

KARION

Et construire la Tour…

CHRÉMYLE, *à Karion*

Ah laisse cette tour ! Ce n'est pas le plus joli cadeau de Plutus.

Parfait exemple de « confusion des deux civilisations ancienne et moderne[708] », ce dialogue conduit remarquablement un double jeu référentiel. La généralisation des référents trop liés à un contexte historique athénien non transférable, comme le Grand Roi ou Corinthe, leur modernisation lexicale – les « galères » appelant un imaginaire militaire plus récent que les « trirèmes » – ou leur insertion dans un contexte contemporain anachronique comme celui des conférences greffent sur une antiquité devenue purement vraisemblable une nouvelle série de référents d'actualité, de la politique extérieure coloniale à la chronique mondaine. Assez subtilement, juste avant la chute, apparaissent des « personnalités », déclenchant un travail d'identification qui conduit immédiatement à une réception contemporaine de l'allusion architecturale finale[709]. Mais l'intrusion brutale de la tour Eiffel dans la comédie d'Aristophane fait en même temps éclater, par effet-retour, le jeu d'assimilations entre Athènes et Paris, désamorcé par l'énormité de la blague anachronique.

Hybridité diégétique et blague anachronique

L'exemple de la tour Eiffel de Timothée permet de saisir au plus près l'ambiguïté du régime parodique, et sa liaison structurelle avec la blague à l'intérieur d'une esthétique de la reconstitution. Le principe de l'adaptation parodique offre une solution au double problème du traitement des références historiques et de l'orientation satirique de l'hypotexte aristophanien, tout en apportant, par le recours à certaines recettes comiques, une réponse à la question du rire. Il repose sur la mise en place d'un référent mixte imaginaire, un composé d'Athènes et de Paris qui s'ancre dans des conventions culturelles renvoyant aux créations néo-burlesques de Meilhac, Halévy et Offenbach,

[708] F[élix] D[uquesnel], *loc. cit.*

[709] On se souvient d'ailleurs que les Jeudis classiques étaient introduits par une conférence, en l'occurrence celle de Becque pour *Plutus*.

préfigurées par le vaudeville comme par la caricature. Restant la plupart du temps tacite, la mise en œuvre d'une telle superposition diégétique fait parfois l'objet d'un dispositif explicite. C'est le cas, de manière exemplaire, dans une satire du féminisme parue en 1888 sous la plume d'Édouard Rod, et intitulée *Les Femmes à l'assemblée*[710]. Le texte est constitué par une recontextualisation parodique de l'hypotexte aristophanien, intégrant un certain nombre de personnages contemporains – la fine fleur du féminisme fin-de-siècle – aux épisodes phares de la pièce antique, à laquelle sont apportées en outre des modifications pragmatiques, dont la plus importante est la tentative de prise du pouvoir par la personnification grecque de Louise Michel. Le texte est divisé en chapitres qui, découpés en scènes, adoptent eux-mêmes la forme dramatique, à l'exception du premier, intitulé « la veille d'une révolution[711] », sorte de récit introductif dont la fonction consiste à mettre en place l'univers diégétique dans lequel s'intègre la recontextualisation parodique de *L'Assemblée des femmes*.

Présenté comme un tableau général des forces féminines en présence à Athènes à la veille d'une élection, ce récit consiste principalement en une série de portraits énigmatiques dont l'objectif est de définir et caractériser les personnages insérés dans la fiction aristophanienne. On y reconnaît, dans un Paris travesti en Athènes, une galerie de figures féminines connues, plus ou moins bien dissimulées derrière des cryptonymes à consonance grecque, depuis Sarah Bernhardt, surnommée, en grec, le manche à balai à la voix d'or (« Saros Chrysaphonos[712] ») ou Juliette Adam (« Adamas »), l'auteur de *Païenne* (« *Paganè*[713] »), jusqu'à des personnalités politiques comme la féministe Hubertine Auclert (« Euchratine éclair[714] ») ou la redoutable Vieille Chouette (« Palaïoglayx[715] »), alias Louise Michel. Du « Bois de Colone[716] » où se promènent les inévitables grues et courtisanes, aux « Longs Murs » où se presse le « Tout-Athènes », de Phidippide le « sportman [*sic*] » à Cléon le « brasseur d'affaires[717] », la chronique et les lieux parisiens se mêlent à une géographie athénienne de lycée, étayée par quelques notes faussement érudites. Le comique du texte provient précisément de la tension entre le postulat fictif de l'hybridité diégétique, censé créer un monde attico-parisien homogène et attesté par des pseudo-effets de réel philologiques (citation des mots grecs

[710] [Édouard] Rod, *Névrosée*, nouvelle. *Les Femmes à l'assemblée*, imitation d'Aristophane, Paris, Arthur Rousseau, 1887. Le texte paraît en réalité début 1888 (il est enregistré dans la *Bibliographie de la France* la semaine du 4 février). Assez confidentiel, il n'est pas évoqué dans les bibliographies incluses dans Firmin Roz (*Édouard Rod*, Paris, Sansot, « Célébrités d'aujourd'hui », 1906) et Cécile Delhorbe (*Édouard Rod*, Paris, Neuchâtel, Victor Attinger, s.d.).
[711] *Ibid.*, p. 89-122.
[712] *Ibid.*, p. 107.
[713] *Ibid.*, p. 113. Le texte de Rod est quasiment contemporain du retentissant article de Jules Lemaitre contre l'hellénisme idéalisé dont les ouvrages de Juliette Adam sont l'expression la plus accomplie (« Le néo-hellénisme. À propos des romans de Juliette Lamber (Mme Adam) », *in Les Contemporains*, études et portraits littéraires, première série, Paris, Lecène et Oudin, 1886, p. 129-164).
[714] *Ibid.*, p. 117.
[715] *Ibid.*, p. 119.
[716] *Ibid.*, p. 97.
[717] *Ibid.*, p. 104-105.

entre parenthèses et en notes, références historiques ou archéologiques), et la présence permanente et manifeste d'anachronismes à visée satirique. Au carrefour entre ces deux visées, les calembours étymologiques obéissent à une nécessaire logique de désamorçage, ou de libération, de la tension.

C'est à une logique de cet ordre qu'obéit aussi, dans le régime parodique de l'adaptation théâtrale, la « blague » anachronique. Les calembours parodiques, les prochronismes divers manifestent ironiquement la tension entre l'adhésion à la reconstitution historique dont se réclame la mise en scène et la connivence purement culturelle entretenue par le travestissement de l'antique. Des généraux dont on change « comme de chlamydes[718] » à Mercure qui assure qu'il « remonter[a][719] », ou à Strepsiade coupant d'un « c'est joli, ça[720] ! » la poétique invocation, reprise dans tous les manuels, de Socrate aux Nuées, les plaisanteries anachroniques, version à l'antique du mot d'auteur, sont un clin d'œil au fonctionnement d'un genre fondé sur la célébration ambivalente, entre reconnaissance et irrévérence, d'une culture classique collective.

[718] Maurice Donnay, *Lysistrata*, 1893, *loc. cit.* (l'expression est reprise dans toutes les versions).
[719] Paul Gavault, *Plutus*, *op. cit.*, p. 79.
[720] Sacha Guitry, *Les Nuées*, *op. cit.*, p. 81.

CHAPITRE VII

ENTRE THÉÂTRE D'ART ET THÉÂTRE POPULAIRE : AVÈNEMENT ET DÉCLIN DE L'UTOPIE ARISTOPHANIENNE

Avec la reprise de *Lysistrata* par Cora Laparcerie, en 1924, la reconstitution parodique à grand spectacle jette ses derniers feux ; la modification sociologique du public, le mouvement de rénovation théâtrale qui s'empare de la scène d'après-guerre ont bientôt raison du modèle boulevardier qui a vu triompher, pendant trente ans, Maurice Donnay, et dont l'esthétique est dorénavant en décalage avec l'horizon d'attente d'un public rajeuni. Étienne Rey voit ainsi dans cette reprise la dernière manifestation de l'hellénisme Belle-Époque, « le dernier feu d'artifice » de « l'antiquité grecque » au théâtre, « vénérable tradition […] qui ne reviendra plus[1] ». À la suite de la tragédie, réduite aux pâles récritures de Silvain et soumise à un déclin irrémédiable, « la pièce parodique elle-même », déplore le critique de *L'Opinion*, malgré « l'immense fortune » qu'elle a connue, « est menacée de mourir[2] », emportée avec une culture classique dont elle ne constituait, dans son irrespect même, qu'un hommage à rebours. Si la tragédie des monstres sacrés est moribonde, la comédie de boulevard mâtinée d'atticisme à la Pierre Louÿs a perdu, elle aussi, son attrait. Quand Maurice Donnay tente, en 1930, d'appliquer à *L'Assemblée des femmes* la recette de *Lysistrata*, il se heurte à un échec sans appel[3]. Plus personne ne s'intéresse à ces variations érotisantes et blagueuses sur la trame grecque, même si la grivoiserie du dialogue s'en approche davantage, et si l'adultère se rehausse d'un semblant de pensée politique[4]. Les spectateurs d'après-guerre, « moins accessibles aux agréments de surface et de littérature », comme le note Gabriel Boissy en 1924, sont aussi « plus exigeants sur le fond » ; peu sensible à la fantaisie verbale de *Lysistrata*, le critique regrette que la guerre, encore si présente dans les mémoires, n'y fasse pas « carrément le fond du

---

[1] Étienne Rey, « *Lysistrata*, pièce en quatre actes de M. Maurice Donnay (reprise) (Théâtre Cora-Laparcerie) », *L'Opinion*, 25 avril 1924.
[2] *Ibid.*
[3] La pièce est créée le 19 novembre 1930 au théâtre Édouard-VII et disparaît de l'affiche au bout de quelques jours. Elle est publiée en revue l'année suivante (Maurice Donnay, *L'Assemblée des femmes, variations autour des thèmes d'Aristophane*, *Les Œuvres libres*, n°117, p. 5-86), puis dans une édition de luxe illustrée par Kuhn-Régnier (*Praxagora*, d'après l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, *op. cit.*).
[4] L'amoureux de Praxagora est un jeune philosophe platonicien qui lui dicte ses constructions politiques ; moins édulcorée que celle de *Lysistrata* dans les parties conservées de l'hypotexte, l'adaptation fait paradoxalement regretter à certains l'atticisme du « poète » Donnay (cf. Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Édouard-VII. – *L'Assemblée des femmes* […] de M. Maurice Donnay, d'après Aristophane », *Le Temps*, 24 novembre 1930).

débat[5] ». Persuadé que le temps de l'« édulcoration » boulevardière est révolu, Boissy préconise l'abandon de l'adaptation au profit de la « traduction exacte » d'Aristophane, qui selon lui « aurait chance de faire plus grand effet dans sa verdeur[6] ». Et c'est l'helléniste Mario Meunier, traducteur reconnu de Sophocle et de Platon[7], qu'il appelle à cette tâche.

Mais l'option de la traduction intégrale n'aura guère plus de succès que dans les décennies précédentes. André-Ferdinand Hérold, tenant de la rigueur philologique et de la littéralité, et adversaire constant de l'adaptation parodique[8], n'avait pas réussi, malgré l'estime remportée par ses traductions des tragiques grecs pour Antoine, à faire représenter sa version des *Femmes à l'Assemblée*[9]. *L'Assemblée des femmes* traduite par Meunier éveille bien l'intérêt en 1930, dans la mise en scène stylisée de l'Adriatique, une jeune troupe consacrée à des « Spectacles gréco-latins » et accueillie par Jouvet[10]. Mais la véritable redécouverte de la comédie ancienne passe par une option radicalement inverse, celle d'une adaptation modernisante créée pour les besoins d'une mise en scène et d'une esthétique nouvelles. Si Copeau et Jouvet manifestent un intérêt pour l'auteur de *La Paix*, c'est à Dullin que revient son introduction dans le répertoire des avant-gardes de l'entre-deux guerres. Très tôt tenté par le comique grec, le fondateur de l'Atelier crée en 1928 une version des *Oiseaux* qui marque véritablement le début de l'ère des adaptations modernes d'Aristophane. De *La Paix*, créée en 1932, à *Plutus*, en 1938, Dullin s'affirme comme le spécialiste incontesté du comique grec, avec lequel il obtient quelques-uns de ses plus grands succès, et qui connaît probablement avec lui l'apogée de son rayonnement théâtral en France.

Loin d'être le fruit du hasard, cet attachement de Dullin à Aristophane relève d'une véritable affinité esthétique, qui porte le metteur en scène à tenter sur l'auteur grec une série d'expériences théâtrales, dans le prolongement de quelques tentatives menées à

---

[5] Gabriel Boissy, « Théâtre Cora-Laparcerie. *Lysistrata*, comédie en quatre actes de M. Maurice Donnay, de l'Académie française, *Comœdia*, 19 avril 1924.

[6] *Ibid.*

[7] Mario Meunier, *Antigone*, tragédie de Sophocle, Paris, H. Falque, 1907 ; Platon, *Le Banquet, ou de l'Amour*, traduction intégrale et nouvelle, suivie des commentaires de Plotin sur l'amour, avec avant-propos, prolégomènes et notes, par Mario Meunier, Paris, Payot, [1914].

[8] Critique au *Mercure de France*, l'archiviste-paléographe proche des symbolistes s'en prend aussi bien au « lamentable vaudeville » néo-offenbachien de Donnay (« Les Livres », 15 juillet 1893, p. 239) et aux anachronismes de Gavault (« Les Théâtres », février 1897, p. 420-421) qu'aux atermoiements de Guitry (« Théâtres », 1er février 1907, p. 550).

[9] La pièce fut reçue à la lecture à la Comédie-Française juste après la guerre (Cf. correspondance d'Émile Fabre à A. F. Hérold, BNF, Arts du spectacle, Mn 54), sans autre suite. Le manuscrit est conservé dans la collection Rondel (BNF, Arts du spectacle, R Ms 1767). Hérold est l'auteur de plusieurs traductions des tragiques grecs données à l'Odéon sous la direction d'Antoine : *Les Perses* (avec Mounet-Sully), l'*Électre* (1908) et *l'Andromaque* (1909) d'Euripide et les *Sept contre Thèbes* (1909).

[10] La pièce, suivie des *Bucoliques* de Virgile adaptées par Xavier de Magallon, est jouée les 4 et 6 décembre 1930 à la Comédie des Champs-Élysées. Le texte, resté inédit, est remonté à la Comédie de Genève en mars 1933 (3 représentations). Mario Meunier traduira encore, en 1952, les fragments des *Nuées* donnés en première partie d'*Œdipe* (traduit par Thierry Maulnier) à la Comédie-Française, pour la reprise en français d'un spectacle créé à Athènes par Sokrates Karantinos (première le 15 mai 1952).

l'époque symboliste. Fondés sur une vision scénique mêlant théâtre populaire et exploration d'un langage antinaturaliste et fantastique, les spectacles montés par Dullin réussissent la synthèse entre les recherches de l'Atelier sur la farce, le cirque et la féerie, et les langages scéniques qui, au cabaret comme au music-hall, constituent la base spectaculaire des formes aristophanesques traditionnelles. Proches, à bien des égards, de la revue, dans laquelle ils puisent leur efficacité satirique, ils visent aussi à créer une atmosphère de fête et de communion, concrétisant, sur le plan spectaculaire, le nouveau paradigme critique resituant la comédie ancienne dans la lignée de la farce populaire. Cette concrétisation se double d'une réappropriation affective et idéologique de la part de Dullin, qui prend à son compte, à travers les différents protagonistes aristophaniens dont il joue les rôles, le discours politique porté par ses spectacles.

Véritables synthèses des différents aspects de la réception d'Aristophane dans une vision résolument moderniste, les créations de Dullin s'imposent comme un modèle d'adaptation de l'auteur grec après la Seconde Guerre mondiale. Dans la mouvance de l'Atelier, et dans la première vague de la décentralisation, un certain nombre de mises en scène reprennent l'approche dullinienne, dans des adaptations qui empruntent au cabaret, au cirque ou à la farce. Mais l'arrivée du théâtre brechtien et de l'engagement critique mettent bientôt l'esthétique synthétique post-dullinienne devant ses contradictions. L'utopie d'une réactualisation humaniste trouve, lors des mises en scène de *La Paix* de la saison 1961-1962, ses limites, entre la tentative faite par Vilar d'un transposition radicale, et la recherche d'une solution parabolique qui conduit finalement à une sortie complète du modèle aristophanesque.

A. ENTRE SATIRE ET POÉSIE : *LES OISEAUX* ET LE THÉÂTRE D'ART AVANT 1914

Le projet dullinien d'une recherche sur Aristophane, qui trouve sa première réalisation dans *Les Oiseaux*, ne surgit pas *ex nihilo* dans le paysage théâtral de l'entre-deux guerres. La recherche d'un « théâtre de fantaisie pure[11] » dont l'auteur grec serait la référence inaugurale trouve en effet des précédents au tournant du siècle, dans quelques tentatives de la période symboliste prenant le texte des *Oiseaux* comme point de départ d'une expérimentation antinaturaliste. Alliées ou non à une visée satirique, ces recherches s'inscrivent dans le prolongement d'une lecture féerique et symbolique de la pièce, qui apparaît comme un modèle de poésie scénique. La première expérience, placée sous le signe de la restitution et de la littéralité, se réalise, avec un retentissement important, au Petit-Théâtre des marionnettes, en 1888. Une vingtaine d'années plus tard,

[11] Charles Dullin, « Les essais de rénovation théâtrale », *Revue hebdomadaire*, 16 juin 1923, p. 301.

Lugné-Poe la renouvelle dans un sens bien plus satirique qu'archéologique, en mettant en scène la version moderne des *Oiseaux* de Fernand Nozière. Construite sur le principe de l'animalisation allégorique, la pièce reprend ironiquement les procédés du retentissant *Chantecler* de Rostand, qui s'inscrivait, de manière plus lointaine mais tout aussi avouée, dans la lignée des *Oiseaux*.

1. Les *Oiseaux* et le symbolisme : Aristophane et les marionnettes

Depuis le Romantisme, la pièce d'Aristophane fait l'objet d'une réception spécifique, qui met l'accent sur le caractère fantastique et poétique, au détriment de la dimension pamphlétaire. Modèle et prototype de la féerie poétique, *Les Oiseaux* suscitent, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, toute une rêverie sur le pouvoir d'évocation de la poésie au théâtre, rêverie qui se matérialise, en 1888, avec l'ouverture du Petit-Théâtre des Marionnettes.

a) Une pièce symboliste ?

Si certains hellénistes s'évertuent, dans la lignée d'un Brumoy, à tenter une exégèse politique positive, d'autres comme Artaud, Poyard ou Croiset, insistent sur la gratuité poétique d'une œuvre dominée par le lyrisme[12]. Aux romantiques de la seconde génération, suivant en cela Schlegel[13], la pièce apparaît comme le prototype de la comédie fantastique et de la féerie, à l'égal des créations shakespeariennes. Paul de Saint-Victor voit dans cette comédie qu'« aucune fantaisie moderne [n'a] dépassée », le « *Songe d'une nuit d'été* de la Grèce[14] ». Le texte appelle tout un imaginaire spectaculaire, mais suggère également son dépassement dans la pure envolée poétique ; propre à satisfaire un certain idéalisme romantique, il permet aussi à une lecture symboliste d'y trouver l'incomplétude évocatrice du signe qu'elle appelle de ses vœux. « Merveilleuse comme une féerie, musicale comme un opéra », la pièce est en même temps pour Saint-Victor « légère comme un rêve, hors du temps et de l'espace, libre des haines et presque des souvenirs d'ici-bas[15] ». Elle devient l'emblème de l'inclusion de la poésie dans la comédie, entreprise dans laquelle Aristophane se voit salué par un Auguste Barbier pour avoir, « le premier avant Lucien, Horace, Rabelais, Shakespeare », « poétisé le rire et mis de l'imagination dans l'esprit[16] ». La figure du

[12] Cf. *supra*, chapitre II. Mario Meunier fait un utile point sur les différentes lectures allégoriques dans L'Avant-Propos de sa traduction (Aristophane, *Les Oiseaux*, traduction intégrale et nouvelle, Paris, L'Artisan du livre, 1928).
[13] August Wilhelm von Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, *op. cit.*, t. I, p. 255-256.
[14] Paul de Saint-Victor, *Les Deux Masques*, *op. cit.*, t. II, p. 486-487.
[15] *Ibid.*, p. 486.
[16] Auguste Barbier, « Aristophane », *in Œuvres posthumes. Études littéraires et artistiques*, *op. cit.*, t. I, p. 8.

Rossignol, métaphore romantique de l'activité poétique[17] qui s'incarne dans le personnage de Procnè, fait l'objet d'une élaboration mythique sous la plume d'un Marcel Schwob. Dans une page de critique inspirée, le futur auteur des *Vies imaginaires*[18] compare l'heureuse rossignole païenne de la féerie d'Aristophane à la chrétienne et mélancolique jeune fille-oiseau aveuglée d'un roman de Catulle Mendès[19]. En plein essor de la mythologie comparée, l'œuvre est rapprochée de la tradition orientale. Le philosophe Eugène Lévêque en fait même, en 1880, la pièce maîtresse d'une étude sur les emprunts de la littérature grecque à la mythologie persane et indoue ; partant d'analogies textuelles significatives, il prétend retrouver la source des *Oiseaux* dans le Mahâbhârata[20]. À la fin du siècle, la pièce peut servir, à côté du théâtre d'Eschyle, d'emblème de ralliement à un programme théâtral symboliste comme celui d'un Gabillard, qui veut promouvoir, à côté des théories « mécanique » et « impressionniste » de l'art dramatique, la « théorie philosophique » d'un théâtre sacralisé au service de la pensée et de la poésie : « Comme Aristophane autrefois, précise Gabillard, le Poète nous transportera à son gré dans le royaume des oiseaux, l'Univers entier lui fournira des acteurs et, du fond de toute créature, il tirera des drames inaperçus avant lui[21]. »

Florissante dans la période symboliste, cette mise en avant des *Oiseaux* comme emblème de la recherche d'un théâtre poétique, trouve très certainement sa source chez Théodore de Banville, qui, dès la fin des années 1840, comme on l'a déjà dit, considère le texte comme un modèle et le cite volontiers. Admirateur d'un Heine, qui inscrivait sa poétique dans une filiation aristophanienne revendiquée, dont *Les Oiseaux* seraient le texte princeps[22], Banville recourt fréquemment à l'œuvre, et en particulier à sa parabase, pour prôner l'alliance du lyrique et du bouffon et dénoncer les limitations du théâtre réaliste contemporain[23]. C'est dans la Préface des *Odes funambulesques*, publiée en 1857, que sa théorie s'exprime le plus complètement. Notant le peu de réussite des rares tentatives de comédies satiriques modernes, Banville ajoute qu'« à ces satires refaites après coup, il manque toujours la parabase des *Oiseaux* ; il manque les chœurs, ces

[17] Sur le motif de l'oiseau comme paradigme poétique à partir du romantisme, cf. Claude Jamain, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, chapitres 6 et 7.
[18] Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896.
[19] Marcel Schwob, « Luscignole », *L'Écho de Paris*, 22 mai 1892. Le roman de Mendès, *Luscignole*, parut chez Dentu la même année.
[20] Eugène Lévêque, *Les mythes et les légendes de l'Inde et de la Perse dans Aristophane, Platon, Aristote, Virgile*, *Ovide, Tite-Live, Dante, Boccace, Arioste, Rabelais, Perrault, La Fontaine*, Paris, Belin, 1880, p. 2-105. Les conclusions de Lévêque sont d'ailleurs mises en doutes par l'orientaliste James Darmsteter, dans le compte rendu de l'ouvrage qu'il donne à la *Revue critique d'histoire et de littérature* (21 février 1881, p. 141-147).
[21] Paul Gabillard, « La libre conception dramatique », *Revue d'art dramatique*, avril 1896, p. 192-193.
[22] Sur la référence aristophanienne chez Heine, cf. Rafael Newman, "Heine's Aristophanes: Compromise formations and the ambivalence of carnival", *Comparative Literature*, vol. 49 No. 3, Summer 1997, p. 227 sq.
[23] C'est ce qu'il fait, on l'a dit, à propos du *Fils de Giboyer*, pour dénoncer la comparaison selon lui abusive, faute de poésie, de la pièce d'Augier avec la comédie aristophanienne (cf. *supra*, chapitre III).

Odes vivantes qui font passer des personnages aux spectateurs du drame la même coupe remplie jusqu'aux bords d'un vin réparateur[24] ». Et, citant les vers d'Aristophane, il interroge :

> En quelle langue peut-on s'écrier aujourd'hui sur un théâtre : « Faibles humains, semblables à la feuille légère, impuissantes créatures pétries de limon et privées d'ailes, pauvres mortels condamnés à une vie éphémère comme l'ombre ou comme un songe léger, écoutez les oiseaux, êtres immortels, aériens, exempts de vieillesse, occupés d'éternelles pensées[25] ! »

Texte emblématique, la pièce d'Aristophane constitue aussi, par l'antonomase de son titre, un symbole de l'envol poétique, au même titre, dans l'imagerie banvillienne, que certaines formes spectaculaires non dramatiques comme le funambulisme ou le cirque. La figure poétique du « clown admirable » qui fait « le saut du tremplin[26] », dans le poème conclusif des *Odes funambulesques*, a pour répondant la fabuleuse danseuse de corde Saqui ou, bien des années plus tard, les frères Hanlon Lees, pour lesquels Banville s'enthousiasme au point de préfacer leurs mémoires[27]. « Complices du poète[28] » dont ils partagent le but, les six clowns-gymnastes-musiciens anglais que tout Paris court voir aux Folies-Bergère matérialisent un rêve d'arrachement à un « monde bourré de lieux communs[29] », guidés par « le souvenir d'avoir été oiseau, le regret de ne plus l'être, la volonté de le redevenir[30] ». *Les Oiseaux* sont convoqués comme le symbole de cette posture, dans une exégèse mythique du texte :

> Aristophane, dans sa merveilleuse comédie, a rendu la souveraineté aux Oiseaux, qui finissent par la reprendre, par l'arracher aux Dieux, et c'est là qu'il a dit le fin mot de tout, car les êtres ailés finiront toujours par l'emporter, par avoir raison de tout, par dominer ceux qui ne savent pas monter plus haut que les cimes neigeuses du mont Olympe[31].

La comédie féerique d'Aristophane, dans la vision banvillienne, se situe donc au carrefour d'une visée poétique romantique et bientôt symboliste et d'un renouvellement du spectaculaire par des formes para-dramatiques. La référence au cirque dans la mise en scène de Dullin, les oiseaux ludiques de Lugné-Poe trouvent ainsi sans doute leurs

---

[24] Théodore de Banville, Préface des *Odes funambulesques*, Paris, Poulet Malassis et de Broise, 1857, p. V.

[25] *Ibid.* [Aristophane, *Les Oiseaux*, v. 685-689, trad. Artaud, *op. cit.*, p. 282 :

Ἄγε δὴ φύσιν ἄνδρες ἀμαυρόβιοι, φύλλων γενεᾷ προσόμοιοι,
ὀλιγοδρανέες, πλάσματα πηλοῦ, σκιοειδέα φῦλ' ἀμενηνά,
ἀπτῆνες ἐφημέριοι, ταλαοὶ βροτοί, ἀνέρες εἰκελόνειροι,
προσέχετε τὸν νοῦν τοῖς ἀθανάτοις ἡμῖν, τοῖς ἀὶὲν ἐοῦσιν,
τοῖς αἰθερίοις τοῖσιν ἀγήρῳς, τοῖς ἄφθιτα μηδομένοισιν.]

[26] Théodore de Banville, « Le saut du tremplin », *in Odes funambulesques*, *op. cit.*, p. 237.

[27] *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*. Avec une préface de Théodore de Banville, Paris, chez tous les libraires, [1879].

[28] Théodore de Banville, Préface aux *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, citée d'après Théodore de Banville, *Petites études. Paris vécu. Feuilles volantes*, Paris, Charpentier, 1883, p. 453-454.

[29] *Ibid.*, p. 454.

[30] *Ibid.*, p. 456.

[31] *Ibid.*

racines dans une rêverie entamée plusieurs décennies plus tôt. Mais la première réalisation scénique de la pièce intervient en pleine période symboliste, dans un des théâtres *à côté* les plus remarqués de la fin-de-siècle.

b) Les Oiseaux *au Petit-Théâtre*

Le 28 mai 1888, dans la petite salle de la galerie Vivienne, avait lieu le spectacle d'ouverture du Petit-Théâtre, un théâtre de marionnettes créé à l'instigation d'Henri Signoret, et dont les représentations sporadiques, jusqu'en 1894, allaient marquer le public lettré[32]. Après une saynète de Cervantès faisant lever de rideau, les marionnettes donnaient une représentation intégrale des *Oiseaux* qui procura aux spectateurs de cet « Aristophane en miniature », en tout cas, parmi eux, à Anatole France, « quelque idée du théâtre de Bacchus[33] ». Le projet de Signoret, qui trouvait là sa première réalisation, partait du constat de l'absence du patrimoine dramaturgique mondial dans le répertoire théâtral français ; pour y remédier, il cherchait à porter à la scène, dans une version intégrale, des « chefs-d'œuvre dramatiques de tous les pays et de toutes les races[34] », depuis les théâtres indien et grec jusqu'à la farce française et au théâtre espagnol. Le recours aux marionnettes comme acteurs de ce « théâtre des chefs-d'œuvre[35] » s'explique à l'origine par la difficulté matérielle de trouver des acteurs capables d'une interprétation pertinente d'un répertoire aussi éloigné et aussi étendu. La conception des marionnettes, due à Edme Armand et perfectionnée par le sculpteur Belloc, contribue beaucoup à la possibilité d'une telle substitution. Apparemment autonomes, elles ne sont actionnées ni par les doigts comme des *pupazzi*, ni par des fils, mais par un système d'articulations internes commandées par un pédalier dissimulé dans leur socle, et actionné depuis les dessous de la petite scène. Elles apparaissent ainsi en pied, semblables à de « petites créatures », « aussi habilement modelées que les plus délicates figurines de la statuaire savante[36] », la couleur et le mouvement en sus. Hautes de soixante-quinze à quatre-vingts centimètres, elles sont dotées d'un corps en cartonnage, recouvert par les costumes, de pieds en plâtre, de mains en bois et de têtes moulées, en

[32] Le Petit-Théâtre fait l'objet d'une bibliographie conséquente, de Jacques Robichez (*Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, *op. cit.*, p. 74 *sq.*) à Didier Plassard (*L'acteur en effigie*, *Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques, Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992, p. 30 sq.) et Sophie Lucet (« Prospero au Parnasse : Shakespeare in, Shakespeare off », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2003, n°1, p. 45-64).

[33] Anatole France, « La vie littéraire. Les marionnettes de M. Signoret », *Le Temps*, 10 juin 1888 (texte repris dans la 2e série de *La Vie littéraire* [4 vol, 1888-1892], Paris, Calmann-Lévy, s. d. , p. 145-150).

[34] Henri Signoret, projet imprimé pour le Petit-Théâtre, cité par Paul Margueritte, *Le Petit-Théâtre (Théâtre des marionnettes*), Paris, Librairie illustrée, [1888], p. 7.

[35] Tel est le sous-titre originellement donné par Signoret à son Petit-Théâtre (Charles Le Goffic, « Le Petit théâtre des Marionnettes », *Revue encyclopédique*, 15 juin 1894, p. 253).

[36] Charles Le Goffic, art. cit., p. 253.

plâtre et en étoupe[37]. La contribution d'artistes comme Lucien Doucet, Rochegrosse ou Maillol, bénévoles comme l'ensemble des collaborateurs du Petit-Théâtre, d'une costumière (Mme Billat) achève de perfectionner leur apparence et de leur donner une « allure de vérité[38] ». La partie vocale de la représentation est de son côté assurée par un certain nombre de lecteurs en coulisses, pour la plupart des poètes, dont Maurice Bouchor, Raoul Ponchon, Amédée Pigeon et Henri Signoret lui-même, accompagnés de Mme Berthet[39].

Le projet des *Oiseaux* au Petit-Théâtre se situe ainsi au croisement entre une entreprise de restitution et une recherche d'expression théâtrale alternative au modèle dominant, recherche à vocation principalement littéraire dont l'objectif ultime consiste à faire entendre la poésie de textes majeurs[40]. La volonté de restitution se manifeste en premier lieu dans l'établissement du texte, confié à Félix Rabbe, un traducteur qui s'était jusque-là consacré à la littérature anglaise[41]. Conformément aux principes édictés par Signoret – refus de l'adaptation, textes intégraux, traductions « aussi conformes que possible à la lettre et à l'esprit du texte[42] » –, Rabbe propose une traduction littérale, aux obscénités près. Elle est assortie d'un appareil paratextuel d'apparence érudite, dont une préface « sur la mise en scène dans Aristophane » qui est surtout une présentation du texte, et quelques notes philologiques faisant parfois office de didascalies. S'il atteste d'une recherche sur l'organisation du spectacle grec, ce paratexte sert probablement aussi d'alibi à une traduction qui est en réalité, en majeure partie, un calque à peine retouché de celle de Poyard. Cette dernière fait l'objet de très nombreuses variantes mineures, de l'ordre de la correction littéraire, parfois de l'oralisation. En revanche, les modifications ne concernent pratiquement pas le système référentiel, qui ne subit aucune transposition, mais parfois, en particulier dans certains cas d'allusion nominative, une élucidation par inclusion d'une glose dans le corps du texte. Le parti pris affiché de non-transposition des cibles[43] est respecté presque intégralement, à l'exception de quelques rares effets de modernisation cantonnés dans la dernière partie. Ceux-ci se limitent à la traduction d'un très petit nombre de jeux de mots, d'ailleurs

[37] Le mécanisme des marionnettes est décrit par Paul Margueritte (*op. cit.*, p. 10-11) ; Le Goffic (art. cit.) apporte des précisions sur son évolution. Cf. en annexe iconographique, fig. 67, le dessin d'une des marionnettes en pied.
[38] Paul Margueritte, *op. cit.*, p. 8.
[39] La troupe des diseurs s'étoffe rapidement : à côté de Jean Richepin, on y trouve des comédiens comme Coquelin Cadet, Georges Beer, ou Eugénie Nau.
[40] C'est *La Tempête* de Shakespeare qui prend d'ailleurs la suite des *Oiseaux* en 1889. Cf. Sophie Lucet, art. cit. Donné quatre fois en mai-juin 1888, *Les Oiseaux* sont repris au printemps 1889 (mi-avril) ; le spectacle n'est vu, au bout du compte, que par quelques centaines de spectateurs.
[41] Le texte est publié en 1888 (Aristophane, *Les Oiseaux*, traduction nouvelle par F. Rabbe, Paris, Parvillez, 1888).
[42] Charles Le Goffic, art. cit., p. 255.
[43] Félix Rabbe, « Quelques mots sur la mise en scène dans Aristophane », *in Les Oiseaux*, *op. cit.*, p. IV.

signalés en note – voire traduits – par Poyard[44], ou à l'exceptionnel recours à l'argot[45]. Ces rares transgressions du principe revendiqué de non-transposition interviennent précisément dans la partie satirique finale du texte, qui ne peut échapper complètement à la tentation de la réactualisation. À la reprise d'avril 1889, en pleine crise boulangiste, la réception analogique des passages satiriques, dans lesquels les spectateurs lettrés du Petit-Théâtre découvrent une « multitude [d'] allusions […] au temps présent », conduisent d'ailleurs les lecteurs à improviser des transpositions anachroniques bien plus directes, comme la substitution au « parti populaire » d'un « Parti national[46] » aisément identifiable. Mais à l'exception de ces détails, les seules modifications importantes de la traduction de Poyard concernent les passages choraux, et au premier chef les passages chantés, et retravaillés, du moins dans leur attaque : l'invocation au Rossignol, l'appel de la Huppe et le début de la parabase sont par exemple retouchés dans le sens d'une plus grande force rythmique et lyrique[47]. Pour la reprise de 1889, Maurice Bouchor, persuadé de la nécessité d'une traduction versifiée des passages choraux, achève l'entreprise en remplaçant tous les chœurs par une version en vers hétérométriques fondée sur une étude métrique précise[48].

L'absence globale de transposition et l'attention au poétique sont donc les caractéristiques majeures du texte proposé à la lecture lors des représentations. La réalisation, quant à elle, se caractérise elle aussi par une volonté de reconstitution littérale, et par l'importance accordée au lyrisme. Sur le plateau de quatre ou cinq mètres d'ouverture, un dispositif à deux étages reconstitue l'espace double du théâtre grec, avec sa scène surélevée reliée par des escaliers à son orchestre destiné aux évolutions du chœur, autour d'un autel central (*thymèlè*)[49]. Ce dispositif permet d'organiser les déplacements des personnages (essentiellement des entrées et des sorties, ou des passages de l'espace orchestral à l'espace scénique) conformément aux mouvements originaux théoriques du théâtre grec[50]. L'entrée du chœur se fait par

[44] Ainsi du calembour étymologique entre les « Triballes » et le verbe « trimbaler » (p. 91), adaptation du jeu de mots Τριβαλλοί (les Triballes, dieux barbares), et ἐπιτριβείης, (« puisses-tu être écrasé »), Aristophane, *Oiseaux*, 1529-1530 ; Poyard (*op. cit.*, p. 294) proposait « triple balourd ».

[45] Royauté « tripote » (p. 91) la foudre de Zeus au lieu de l'*administrer* (ταμιεύει, *ibid.*, v. 1538), ou de la « fabriquer » (Poyard, *op. cit.*, p. 294).

[46] Charles Le Goffic, art. cit., p. 256 ; Félix Rabbe, *op. cit.*, p. 94 (Aristophane, *Oiseaux*, v. 1584 : « τοῖς δημοτικοῖσιν ὀρνέοις »).

[47] Félix Rabbe, *op. cit.*, p. 17, 18, 46 ; Constant Poyard, *op. cit.*, p. 254, 256, 269 (Aristophane, *Oiseaux*, v. 209 sq., 227 sq., 685 sq.).

[48] Charles Le Goffic, art. cit., p. 256. Bouchor donne par la même occasion un prologue en vers. Sa traduction des chœurs est publiée partiellement dans La *Revue indépendante* en septembre 1889 (« *Les Oiseaux* d'Aristophane, chœur final de la seconde partie », p. 381-387) ; la version complète paraît en juillet 1936 dans le 52e numéro du *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* (« Une traduction inédite de quelques passages des *Oiseaux* par Maurice Bouchor », p. 24-41).

[49] Il s'agit, bien évidemment, de l'espace théâtral tel que le définit l'érudition au XIXe siècle, avant la mise en cause de l'existence du *proskènion* et de la *thymèlè*.

[50] La traduction de Rabbe comporte un système sommaire de notation de ces mouvements à l'aide de lettres renvoyant elles-mêmes à un schéma géométrique de l'espace scénique (Félix Rabbe, *op. cit.*, p. 2, schéma reproduit en annexe iconographique, fig. 68). L'hypothèse que ces notations correspondent aux déplacements du spectacle est corroborée par leur concordance avec les témoignages de spectateurs.

exemple des deux côtés de l'orchestre, « les deux demi-chœurs des oiseaux » prenant place « des deux côtés du tymèlè [*sic*][51] ». Rangé pendant la majeure partie de la représentation autour de l'autel, le chœur se compose « d'une douzaine de poupées à têtes de perruches, de rossignols, de corbeaux, de pies[52] » et d'autres oiseaux. Les personnages principaux se tiennent pour leur part, la plupart du temps, à l'étage supérieur, devant un décor de paysage grec brossé par Lucien Doucet et représentant « des ouvertures de grottes au sommet d'une montagne[53] ». « Fort exactement habillées à la grecque », leurs marionnettes portent « le masque comique muni de son embouchure[54] ». Mobiles, elles sont dotées d'une gestuelle résumée à « quelques gestes essentiels, très clairs et très expressifs[55] », non sans quelque raideur ni lenteur. Ces « mouvements simples et rares » associés à des « poses de statues[56] » ressortissent à une vision hiératique du théâtre antique que corrobore la vocalisation du texte par les lecteurs en coulisses, dont la diction « monotone et solennelle », parfois à la limite de la psalmodie, « contribue à l'impression d'antiquité[57] ».

Mais le spectacle rejoint aussi l'esthétique symboliste et ses principes de création imaginaire *in absentia*. Les gestes « synthétiques », « sans trop de détails[58] » des marionnettes, l'absence d'évolution du chœur[59], la récitation antinaturaliste des acteurs[60] et le minimalisme de la musique de scène[61] paraissent créer un effet d'éloignement propice, une fois le dépaysement apprivoisé, à l'épanouissement du charme poétique. Telle est à peu près l'expérience relatée par Jules Lemaitre, « tout à fait gagné par la richesse et la grâce de cette poésie » quand éclate le premier chœur, et plongé, devant ce « je ne sais quoi de lointain », ce « spectacle aperçu tout au fond de l'avenue des siècles » dont les personnages ont l'air encore « mal réveillés » après un sommeil de deux mille ans, dans une rêverie historique. Ce théâtre de marionnettes apparaît alors comme « ce qui peut […] donner l'idée la plus approchante de la représentation d'une comédie grecque au temps de Périclès », pour peu – la précision

[51] Anatole France, art. cit. Même précision dans Félix Rabbe, *op. cit.*, p. 24.
[52] Jules Lemaitre, « La semaine dramatique. […] Salle Vivienne : marionnettes ; *les Oiseaux* d'Aristophane », *Journal des débats*, 25 juin 1888. Cf. en annexe iconographique, fig. 69, la reproduction de deux têtes d'oiseaux.
[53] Jules Lemaitre, art. cit.
[54] *Ibid*.
[55] *Ibid.*
[56] Paul Margueritte, *op. cit.*, p. 8.
[57] Jules Lemaitre, art. cit.
[58] Jean Richepin, *L'Âme athénienne*, *op. cit.*, t. 3, p. 380.
[59] Maurice Bouchor, *Mystères païens*, édition revue, Paris, Ernest Flammarion, s. d., « Introduction », p. VII.
[60] Émile Faguet, « Chronique théâtrale », *Le Soleil*, 11 juin 1888 ; Maurice Bouchor, *op. cit.*, p. XXVI.
[61] Un simple air de flûte de Casimir Baille, illustrant hors scène – comme l'indiquent, à la suite du scholiaste (*ad* v. 222), la plupart des traductions – le chant du rossignol, et qui accompagne l'appel de la Huppe (Aristophane, *Oiseaux*, v. 223-262). Pour la reprise d'avril 1889, Ernest Chausson fournit une partition un peu plus élaborée, pour flûte et harpe (inédit, opus 89, cf. « Ernest Chausson », *in* Jean-Marc Warszawski (ed.), *Références/Musicologie.org*, en ligne, http://musicologie.free.fr/Biographies/c/c003.html, consulté le 10 avril 2004).

est capitale –, que « l'on ferme à demi les yeux[62] ». Caractéristique de la recherche théâtrale symboliste, dont l'expérience spectaculaire relatée par Jules Lemaitre semble une incarnation parfaite[63], cette capacité d'évocation, mi-visible, mi-imaginaire, des *Oiseaux* en fait un spectacle marquant. Il inspire en particulier à Anatole France une page restée célèbre – et dont Craig se souviendra[64] – sur la supériorité expressive de la marionnette par rapport à aux imposants acteurs des scènes parisiennes et de la Comédie-Française, au jeu surdéterminé. Au « talent […] trop grand » des premiers, dont « la personne efface l'œuvre qu'ils représentent », France oppose la simplicité « auguste[65] » de la marionnette, figure autrefois religieuse et encore liée au sacré. L'opposition entre l'encombrante et contingente présente de l'acteur et la puissance d'illusion et d'évocation poétique du fantoche, la réflexion sur les mérites comparés du comédien et de la marionnette constituent rapidement un des *leitmotive* de l'expérience du Petit-Théâtre[66], avant de devenir, après la décisive relance de Craig, un des motifs les plus féconds de la réflexion sur l'acteur au XXe siècle[67].

2. Aristophane contre Rostand : *Les Oiseaux* à l'Œuvre

Une vingtaine d'années plus tard, *Les Oiseaux* retrouvent une actualité dans deux événements théâtraux d'ampleur et de nature peu comparable. En 1910, Edmond Rostand tente de donner avec *Chantecler*[68] le chef-d'œuvre de la féerie poétique à la française, dans une veine animalière reliée, par l'auteur comme par la critique, à la pièce antique. L'hypertextualité s'y manifeste surtout, à côté du procédé de l'animalisation, par l'importance accordée au lyrisme verbal et à la thématique champêtre. L'année suivante, le Théâtre de l'Œuvre, lors d'une de ses soirées réservées à ses abonnés, donne une sorte d'anti-version grecque de *Chantecler*, dépoétisée et politisée, sous la forme d'une transposition des *Oiseaux* due à Fernand Nozière, qui reprend à la pièce de la Porte-Saint-Martin le procédé de l'animalisation allégorique[69]. Bien loin de l'esthétique illusionniste triomphant à la Porte-Saint-Martin, le spectacle monté par Lugné-Poe s'inscrit, à l'opposé également des *Oiseaux* de Signoret, dans une visée explicite de satire politique ; la fantaisie de Nozière transpose délibérément l'hypotexte aristophanien, devenu le prétexte d'un apologue allégorique sur les dérives idéologiques contemporaines.

---

[62] Jules Lemaitre, art. cit.
[63] Cf. Mireille Losco, « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes », *Lieux littéraires. La Revue*, n° 4, *Théâtres virtuels*, décembre 2001, p. 261-275.
[64] Cf. Didier Plassard, *op. cit.*, p. 48 et note 90.
[65] Anatole France, art. cit.
[66] Paul Margueritte, *op. cit.*, p. 7-8 ; Charles Le Goffic, art. cit., p. 256-257.
[67] Voir à ce sujet Didier Plassard, *op. cit.*
[68] Edmond Rostand, *Chantecler*, pièce en quatre actes, en vers, Paris, Fasquelle, 1910 [Porte-Saint-Martin, 7 février 1910]. Nous citerons d'après l'édition Paris, Charpentier et Fasquelle, 1926.
[69] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *Les Oiseaux*, fantaisie en 2 actes d'après Aristophane (traduction Lascaris), *op. cit.*.

Dans la pléthore d'annonces auxquelles eut droit le *Chantecler* de Rostand, que Léon Blum qualifiait d'« événement dramatique le plus […] passionnément attendu[70] » de toute l'histoire du théâtre, un certain nombre d'interviews de l'auteur invoquent comme source d'inspiration, à côté du *Roman de Renard*, *Les Oiseaux* d'Aristophane, présenté comme un modèle de pièce allégorique animalière[71]. La réception de la pièce fait souvent apparaître, symétriquement, la référence à l'auteur grec. Le critique du *Gaulois*, qui qualifie l'œuvre de « fantaisie symbolique d'un poète en recherche de pittoresque », rapproche sa « combinaison originale[72] » de celle d'Aristophane. Un certain nombre de correspondances thématiques peuvent en effet s'observer entre les deux textes ; la toute-puissance du chant matinal du coq sur la mise en route des activités humaines, témoignage de son ancienne royauté selon l'argument adressé par Pisthétairos au chœur des oiseaux, semble par exemple faire l'objet d'une amplification majestueuse dans la scène où Chantecler fait se lever l'aurore sous les yeux émerveillés de la Faisane[73]. Le troisième acte, avec la réception chez la Pintade, met en œuvre un défilé satirique dans lequel Rostand vise le petit monde des gens-de-lettres, s'attaquant, comme le remarque bien Blum, aux « snobs bizarres », aux « pédantes de salons », aux « symbolistes » et aux « vers-libristes[74] », toutes cibles dont il parodie la manière comme Aristophane le fait du Poète, du devin et de Cinésias le dithyrambiste, accourant à Néphélococcygie pour en être aussitôt chassés[75]. Mais ces « scènes de revue aristophanesque[76] », contrairement aux séquences épisodiques des *Oiseaux* dans lesquelles les *alazones* sont des hommes, font défiler les personnifications animalières, et plus précisément ornithologiques, de leurs cibles[77]. Paon « *modern style*[78] », coqs de toutes appellations sophistiquées et cosmopolites oubliant leur simple cocorico, poulets « cocoricologues » lançant « L'Enquête sur le Mouvement Cocorical[79] » renvoient au procédé à la fois classique et caricatural de l'animalisation satirique. Le système des personnages, entièrement animalisés, s'inscrit plus largement dans une caractérisation allégorique tenant davantage de la tradition fabuliste que de la récriture d'Aristophane. La différence n'échappe pas à l'helléniste Paul Girard, qui, prenant le prétexte de

[70] Léon Blum, *L'Œuvre complète*, t. II, *Du mariage. Critique dramatique*. *Stendhal et le Beylisme*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 298 [*Comœdia*, 8 février 1910].
[71] Cf. entre autres Edmond Stoullig, « *Chantecler* au Théâtre de la Porte-Saint-Martin », *Comœdia illustré*, 19 février 1910, p. 273.
[72] Félix Duquesnel, *Le Gaulois*, cité dans « La Presse et *Chantecler* », *Comœdia illustré*, 19 février 1910, p. 283.
[73] Aristophane, *Oiseaux*, v. 488-492 ; Edmond Rostand, *op. cit.*, acte II, sc.3, p. 110-121.
[74] Léon Blum, *op. cit.*, p. 300.
[75] Aristophane, *Oiseaux*, v. 904-991, 1371-1409.
[76] Léon Blum, *ibid.*
[77] La *parodos* des *Oiseaux* (v. 267-326) constitue elle aussi un défilé ornithologique parsemé de calembours anthropocentriques, mais leur visée est avant tout ludique.
[78] Edmond Rostand, *op. cit.*, acte III, sc. 1, p.148.
[79] *Ibid.*, acte III, sc. 5, p. 172. On aura reconnu l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (Paris, Charpentier, 1891) croisée avec *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* de Catulle Mendès (Paris, Fasquelle, 1903).

Chantecler pour se livrer à l'étude thématique de la nature chez le comique grec, fait observer qu'à la différence de Rostand Aristophane « ignore le symbolisme[80] ». Plus que l'animalisation, c'est davantage selon lui la présence d'un « sentiment profond et délicat de la nature[81] » qui autorise le rapprochement entre les deux œuvres. De fait, la pièce de Rostand comporte un hommage au poète athénien, par la bouche – ou plutôt le bec – du docte Pivert, spécialiste du « langage des oiseaux », qui lui attribue la paternité de leur « patois cristallin fait d'onomatopées » : « Les oiseaux parlent grec depuis Aristophane », affirme le savant en habit vert, prompt à reconnaître dans « le cri du traquet rieur : « *Oui-ouis-tra-tra* » / […] la corruption du mot Lysistrata[82] ». Au-delà du calembour, exemple parmi tant d'autres d'une virtuosité verbale qui s'étale à chaque page, c'est à une onomatopée strictement aristophanienne, un « tio tio » répété, que Rostand confie le prélude de la chanson du Rossignol, alternant ses notes pures avec les railleries envieuses d'un chœur de crapauds bientôt muets[83], hommage transparent, au milieu de cet hymne à la poésie, à l'auteur des *Oiseaux* et des *Grenouilles*, envisagé, dans une filiation toute banvillienne, comme le père du lyrisme au théâtre. Filiation qu'on retrouve, étendue jusqu'à son terme ultime, sous la plume du critique du *Petit Journal*, notant que, dans cette « fantaisie poétique », l'auteur de *Cyrano* « s'est souvenu d'Aristophane, de Shakespeare, de Théodore de Banville, et s'est gardé d'oublier Edmond Rostand[84] ».

Bien loin des sortilèges du théâtre en vers, *Les Oiseaux* montés par Lugné-Poe l'année suivante, en dernière partie d'un spectacle offert aux abonnés du théâtre de l'Œuvre[85], reprennent à *Chantecler* le principe d'une configuration allégorique de personnages ornithologiques, insérés cette fois dans le cadre de la fiction aristophanienne qui devient le prétexte, on l'a dit, à une vaste allégorie politique contemporaine. La « fantaisie » de Fernand Nozière et Lugné-Poe constitue, à bien des égards, une réponse ironique à *Chantecler*, et à l'exaltation d'une poésie nationale et nationaliste à laquelle Rostand se livre à travers la geste du Coq gaulois ; le détour par Aristophane, à qui l'on demande du reste plus de satire que de poésie, permet de mettre en scène une basse-cour politicienne nettement moins reluisante, dont les deux figures emblématiques sont le Canard, barbotant dans les marais vaseux, et la Grue, reine des temps modernes. La mise en scène de ces « volatiles chantecléresques[86] », du moins pour ce qui est des costumes, semble tourner en dérision l'illusionnisme spectaculaire de la Porte-Saint-Martin, avec ses décors rustiques grossis cinq fois, ses plumages et ses

[80] Paul Girard, « À propos de *Chantecler*. Aristophane et la nature », *Revue de Paris*, 1er octobre 1910, p. 540.
[81] *Ibid.*, p. 532. Au « symbolisme » de Rostand – entendu comme animalisation généralisée et anthropomorphique –, Girard oppose l'emploi aristophanien de l'allégorie (*ibid.*).
[82] Edmond Rostand, *Chantecler*, *op. cit.*, acte IV, sc. 2, p. 207.
[83] *Ibid.*, sc. 5-6, p. 224-233.
[84] Georges Boyer, *Le Petit Journal*, cité dans « *Chantecler* et la presse », art. cit.
[85] Spectacle donné au théâtre Antoine le 6 mai 1911, et largement couvert par la presse.
[86] François de Nion, « Les Premières. Les représentations de l'Œuvre », *L'Écho de Paris*, 9 mai 1911.

pelages hyperréalistes. Les oiseaux de l'Œuvre, « habillés primitivement[87] », d'après des modèles provenant du théâtre d'art de Munich, évoquent « des joujoux taillés dans du bois[88] », à la blague ; le carton remplace les plumes, et les ailes sont formées par des sortes de boucliers rudimentaires attachés aux bras des acteurs par des courroies très visibles[89]. Jouant ainsi de la convention comme « une œuvre presque de guignol[90] », la pièce prend aussi ses distances avec l'exaltation lyrique, en opérant sur l'hypotexte aristophanien une dépoétisation concertée.

Alors même que le projet a pour point de départ l'admiration de Nozière pour la qualité lyrique de la traduction – inédite[91] – de Théodore Lascaris, son orientation immédiate consiste à privilégier la dimension satirique par rapport à la dimension poétique, en commençant par la suppression des chœurs[92]. Cette amputation obéit à une visée politique. La scène nocturne qui tient lieu de parabase a pour principale fonction de relier la disparition du chant à la fable de la pièce : un Faune y annonce à une Nymphe la catastrophique nouvelle que les oiseaux ne chanteront plus, et que ce mutisme est la conséquence de leur soumission au nouveau système politique apporté par les hommes[93]. Le récit pseudo-hésiodique de la genèse des oiseaux se retourne et devient celui d'une origine perdue ; nés d'Éros et de la nuit, comme chez Aristophane[94], les oiseaux n'ont plus qu'une face nocturne, privés de chant et de vol depuis qu'ils ont écouté « des fous et des scélérats qui leur ont donné l'amour de l'ordre[95] ». Le règne du rossignol est remplacé par celui des volatiles de basse-cour. Le royaume aviaire aristophanien est donc présenté comme une utopie anarchiste et poétique, détruite par l'intervention d'une politique dont les manipulations successives conduisent à la disparition de Néphélococcygie. Le seul passage lyrique qui subsiste, l'appel de la Huppe – terminé sur l'air de la Marseillaise – devient l'ironique point de départ d'un plébiscite truqué ; aucun oiseau ne se présente en réponse, mais la consultation populaire est remportée à l'unanimité[96].

De l'hypotexte aristophanien, Nozière ne conserve donc presque que le noyau utopique – la fondation, par deux Athéniens, d'une ville dans le libre royaume des *Oiseaux* –, auquel il fait subir une véritable transvalorisation, le transformant en une fable allégorique et dystopique dont la cible est constituée par l'ensemble des courants

[87] Louis Schneider, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, 9 mai 1911.
[88] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *in* R. Bizet, « M. Nozière nous restitue *Les Oiseaux* d'Aristophane », *Comœdia*, 29 avril 1911.
[89] Louis Schneider, art. cit. La différence est visible dans la comparaison entre deux Canards, celui de Lugné-Poe et celui de Suarez (cf. annexe iconographique, fig. 70-71).
[90] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *in* R. Bizet, art. cit.
[91] Le manuscrit de ce jeune poète grec installé à Marseille, et rencontré par Nozière, est conservé dans la collection Rondel (BNF, Arts du Spectacle, 4 Re 1056).
[92] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *in* R. Bizet, art. cit.
[93] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *Les Oiseaux*, op. *cit.*, acte I, sc. 9, p. 31-34.
[94] Aristophane, *Oiseaux,* v. 693-702.
[95] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *op. cit.*, p. 32.
[96] *Ibid.*, acte I, sc. 5, p. 17-18.

de la politique contemporaine. L'exposition suit les grandes lignes du prologue aristophanien, non sans politiser la caractérisation des personnages. Politicien battu aux élections, Pisthéthérus est parti à la recherche du royaume des oiseaux avec son camarade Évelpide, trompé par sa maîtresse et obsédé, pendant toute la pièce, par son souvenir ; tous deux sont précédés par leurs deux esclaves Xanthias et Manès, incarnation des classes laborieuses[97]. Arrivé avec son compère à destination, Pisthéthérus propose à La Huppe, souverain protocolaire et décoratif de ce peuple vivant dans l'anarchie, de mettre de l'ordre dans ses affaires en donnant aux oiseaux les lois qui régissent les hommes. Le développement du scénario s'écarte ensuite du texte d'Aristophane, qu'il ne retrouve qu'au dénouement, avec l'arrivée des Dieux. À peine le projet adopté lors du faux plébiscite, l'ambitieux Canard, flairant une « mare magnifique[98] », menace de dénoncer les manipulateurs afin d'être intégré dans le nouveau gouvernement, ce qu'il obtient aisément. Le nouveau triumvirat décide de confier la construction d'une cité aux plus faibles, et d'organiser la société en s'associant l'Aigle, « oiseau guerrier » et le Hibou, « oiseau sacré[99] ». Le premier se charge de « former des conquérants », le second d'enseigner aux oiseaux « la résignation et le sacrifice[100] » en leur faisant vénérer Néphélos, le dieu des nuées. La cité est baptisée d'après son nom – par remotivation sémantique du mot-valise aristophanien[101] –, et promise par chacun de ses oiseaux tutélaires à un avenir différent, guerre, sainteté ou opulence ; Évelpide pour sa part prophétise l'empire que la Grue, apparue devant lui, prendra sur les oiseaux privés de leur liberté[102]. À l'acte suivant, le trio dirigeant, qui a bien profité de la situation, doit faire face à la révolte des oiseaux ouvriers. Libérés des superstitions du Hibou et moins encadrés par l'Aigle trop puissant que les gouvernants ont écarté, ils revendiquent l'égalité des salaires après celle des droits. N'obtenant pas la répression ferme qu'il préconise, le Canard fait intégrer au gouvernement les deux délégués des révoltés, Xanthias et Manès, en échange de leur intervention pour ramener le peuple à son indispensable travail de consolidation des fondations de la cité. L'Aigle, venu plaider la cause d'un renforcement des défenses face à la menace venue de l'Est, refuse de s'associer à une répression et se voit éconduit[103]. Pisthétérus et La Huppe se consacrent alors à l'éducation du jeune Serin, avenir de Néphélococcygie, qui sera élevé, sous l'égide de la Grue et du gouvernement, dans un individualisme hédoniste mais parcimonieux – égalité oblige –, sur l'air de

[97] Les deux esclaves sont cités – à une variante près, Manodoros au lieu de Manès – dans le texte d'Aristophane (v. 656-657), probablement à titre de personnages muets.
[98] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *op. cit.*, acte I, sc. 6, p. 19.
[99] *Ibid.*, p. 21.
[100] *Ibid.*, acte I, sc. 7, p. 24.
[101] Les nuées (νεφέλαι) qui donnent leur nom à Néphélococcygie (Νεφελοκοκκυγία) ne sont que des nuages (Aristophane, *Oiseaux*, v. 817-819). Il est très probable que Nozière retourne ici contre les valeurs traditionnelles l'axiologème de l'*Action française*. Spectateur des *Nuées* de Pujo, il s'était affligé, dans sa critique du *Gil Blas* (13 décembre 1907) de l'évolution extrémiste et antisémite de leur auteur, son ancien condisciple.
[102] Fernand [Weyl, dit] Nozière, *op. cit.*, acte I, sc. 7 et 8.
[103] *Ibid.*, acte II, sc. 1 à 5.

l'Internationale ; l'oisillon est également convoité par le Hibou qui veut le ramener vers Néphélos. Bacchus, Jupiter et un Dieu de Pierre au cri de ralliement antisémite, réduits à la misère, viennent demander leur part des sacrifices du serin, écartelé entre toutes ces injonctions contradictoires[104]. Alors que l'aigle annonce l'arrivée imminente de la nuée ennemie, la cité s'écroule, la mission de Xanthias et Manès auprès des grévistes ayant échoué. Les oiseaux envolés, les hommes retournent à Athènes, où la misère et la servitude attendent à nouveau les deux esclaves[105]. L'apothéose aristophanienne, avec les épousailles aériennes de Pisthétairos et de Royauté[106], se renverse en apocalypse.

La fable et les personnages de Nozière renvoient de manière transparente, on le voit, à l'histoire politique et sociale récente de la IIIe République ; tous les faits marquants, depuis les grands conflits ouvriers et leur répression, jusqu'aux lois Combes ou à la surmilitarisation de l'Allemagne, y figurent de manière allusive ou allégorique. « Français, parisien, et parisien de l'année courante[107] », comme le remarque Blum, le référent s'apparente à celui du genre revuistique, et nombreux sont les commentateurs à le remarquer, d'Edmond Stoullig, qui y voit « une sorte de revue très parisienne[108] » à Ernest La Jeunesse évoquant pour sa part « une revue de fin d'année pour le Collège de France[109] ». À la revue, le texte emprunte, outre les allusions à l'actualité, un certain nombre de conventions dialogiques comme les protocoles d'identification des personnages allégoriques – par description ou autoprésentation (« Je suis la grue[110] ») –, les calembours et les mots, en l'occurrence souvent cyniques. Quand le Canard, « oiseau de mare », réclame les têtes de révoltés, il est qualifié de « Marat[111] ». La Huppe affirme-t-elle que, grâce à l'existence d'une police et de tribunaux, les faibles, opprimés par les forts dans l'état d'anarchie, auront désormais la consolation de « souffrir conformément aux décrets, d'agoniser avec ordre, d'être écrasés justement », Évelpide s'étonne : « Justement ? » ; la Huppe précise alors : « Oui, justement, c'est-à-dire avec l'assentiment des juges[112]. »

Ces procédés d'écriture sont relayés par l'interprétation, pleine de « verve[113] » et d'« entrain[114] », qui recourt, dans la tradition du comique de revue, à une caractérisation hyperbolique et caricaturale, poussée parfois jusqu'à l'imitation voire au grimage

[104] *Ibid.*, acte II, sc. 6 à 10.
[105] *Ibid.*, acte II, sc. 11 à 15.
[106] Aristophane, *Oiseaux*, v. 1706-1765.
[107] Léon Blum, « Au théâtre de l'Œuvre (Théâtre Antoine). […] *Les Oiseaux*, fantaisie en deux actes, d'après Aristophane (traduction Lascaris) par M. F. Nozière », *Comœdia*, 9 mai 1911.
[108] Edmond Stoullig, « La semaine théâtrale », *Le Monde artiste*, 13 mai 1911.
[109] Ernest La Jeunesse, « La bataille théâtrale », *Comœdia illustré*, 15 mai 1911.
[110] Fernand Nozière, *op. cit.*, acte I, sc. 8, p. 27.
[111] *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 35.
[112] *Ibid.*, acte I, sc. 5, p. 15.
[113] Firmin Roz, « Théâtres. L'Œuvre au théâtre Antoine », *Revue bleue*, 13 mai 1911, p. 605.
[114] Adolphe Brisson, « Chronique théâtrale. L'Œuvre : […] *Les Oiseaux*, fantaisie de M. Nozière, d'après Aristophane », *Le Temps*, 15 mai 1911.

biographique. Savoy, dans la Huppe, montre une « importance affairée[115] », Louisa de Mornand joue la Grue avec « [une] voix traînante et [des] airs de reine blasée[116] ». Valbel, en Évelpide, identifié comme conservateur, paraît imiter « les manières hautaines, protectrices et dédaigneuses » d'Arthur Meyer, le directeur du *Gaulois*, tête de Turc habituelle des revues ; symétriquement, le « grand démocrate » Pisthétérus de Raynal arbore une voix, des « gestes de bon apôtre » et même un « visage[117] » qui rappellent ceux de Jaurès. Quant au Canard de Lugné-Poe, il apparaît comme « une amusante caricature de certains pasteurs du parti socialiste[118] ». Mais l'interprétation grotesque du fondateur de l'Œuvre, dont la presse salue unanimement « le comique épique[119] », « l'incomparable ampleur[120] », « la grossièreté plantureuse et le copieux cynisme[121] », entraîne le spectacle bien au-delà de la satire anecdotique de la revue ; les observateurs les plus subtils y apprécient « une silhouette que n'aurait pas désavouée Alfred Jarry[122] », et reconnaissent dans le volatile néphélococcygéen « un canard qui a lu *Ubu roi* et qui est le citoyen Ubu[123] ».

En s'invitant de plain-pied dans la politique contemporaine, le spectacle de l'Œuvre renoue quoi qu'il en soit avec la double tradition de la revue et de la pièce aristophanesques. Mais cette massive transposition référentielle se dégage de la forme parodique employée par le modèle boulevardier – n'en déplaise au critique de *L'Écho de Paris*, pour qui Nozière « parodie l'antiquité à la façon de Meilhac et Halévy[124] ». Loin de maintenir un référent mixte, *Les Oiseaux* de l'Œuvre affichent ostensiblement le caractère conventionnel de la transposition anachronique qu'ils opèrent. La reconstitution, rendue impossible par la désinvolture ludique de la mise en scène, s'arrête à la citation, à l'horizon du décor de paysage grec, d'une Acropole de convention[125], et à quelques formules stéréotypées. Athènes ne fonctionne plus, avec ses « blanches maisons » et sa « joueuse de flûte[126] », que comme la représentation déshistoricisée et purement allégorique de la démocratie française, exactement au même titre que les différents volatiles qui en représentent les forces et les tendances contemporaines. La voie est ouverte à une transposition plus complète.

---

[115] Firmin Roz, art. cit.
[116] G. Davin de Champclos, « Les Premières. Théâtre Antoine : le nouveau spectacle de l'Œuvre […] », *L'Événement*, 9 mai 1911.
[117] Emery, « Comment ils ont joué », *Comœdia*, 9 mai 1911.
[118] *Ibid.*
[119] G. V., « Théâtre de l'Œuvre. – Premières représentations. […] *Les Oiseaux*, fantaisie en 2 actes, d'après Aristophane (traduction Lascaris), par M. Fernand Nozière », *Journal de Rouen*, 9 mai 1911.
[120] Adolphe Brisson, art. cit.
[121] Firmin Roz, art. cit.
[122] Henri Bordeaux, « La Vie au théâtre », publication non identifiée, mai 1911, recueil factice sur le théâtre de l'Œuvre, BNF Arts du spectacle, coll. Rondel, SR96/527.
[123] Ernest La Jeunesse, art. cit.
[124] François de Nion, art. cit.
[125] Louis Schneider, art. cit.
[126] Fernand Nozière, *op. cit.*, acte I, sc. 1, p. 1-2.

B. ARISTOPHANE À L'ATELIER : LA SYNTHÈSE DE CHARLES DULLIN

> […] restituer l'esprit antique tout en adoptant une forme accessible au public.
>
> « *Plutus* par Charles Dullin », *Ce soir*, 23 janvier 1938.

Les mises en scène d'Aristophane par Dullin se caractérisent par un engagement et une nécessité esthétique sans commune mesure avec ceux de ces tentatives intéressantes, mais sporadiques. Le projet aristophanien, quasiment contemporain de la naissance de l'Atelier, revient périodiquement dans la carrière de son animateur, et s'impose comme une des composantes marquantes. Conçu dès l'origine comme une tentative de synthèse des recherches formelles et des orientations dramaturgiques défendues par Dullin, il offre au metteur en scène quelques-unes de ses rares satisfactions artistiques profondes. Dans un bilan tardif et extrêmement sélectif de son travail, le créateur de *Volpone* retient certaines scènes des *Oiseaux* et de *Plutus* parmi les cinq spectacles qu'il considère comme l'aboutissement effectif de sa conception esthétique[127]. Celle-ci se définit par une visée poétique et fantastique inséparable d'une fonction sociale. Le nécessaire « renouvellement » du théâtre ne peut intervenir, dans la vision de Dullin, que « dans la poésie et l'exploitation du merveilleux » ; loin d'être un avatar d'un art pour l'art idéaliste et intemporel, cette régénération poétique doit constituer « une réaction profonde contre le matérialisme et l'hypocrisie de nos contemporains[128] ». L'évasion poétique se définit ainsi comme un acte de résistance, constituant l'espace théâtral en une sorte d'utopie dénonciatrice et réconciliatrice. Le projet aristophanien, chez Dullin, s'inscrit précisément dans cette perspective ; conçu à l'origine dans la perspective d'une recherche formelle, il s'enrichit au fil des réalisations d'une dimension politique. Régie par un projet esthétique et idéologique spécifique, chacune des réalisations de Dullin fait appel à une vision spectaculaire propre, que sert à mettre en œuvre un travail d'adaptation confié à des dramaturges à chaque fois différents. À côté du music-hall satirique et poétique des *Oiseaux*, *La Paix* relève bien davantage d'un théâtre de participation farcesque et féerique ; la dernière création, *Plutus, L'Or*, tente de fédérer les deux approches. Mais le recours à ses formes comiques populaires de prédilection se double, dans les mises en scène de Dullin, de la

[127] Charles Dullin, « Cahier personnel », p. 3, cité par Monique Surel-Tupin, « *Les Oiseaux* d'Aristophane chez Monsieur Dullin », *in Aristophane-Dullin*, *Cahiers Renaud Barrault*, n°109, février 1985, p. 91. Les autres spectacles cités, parmi les 99 que monta Dullin, sont *Chacun sa vérité*, *Jules César* (l'acte de la tente) et certaines parties du *Faiseur*. Les palmarès dulliniens semblent avoir été assez fluctuants ; Lucien Arnaud assure cependant que *Plutus* y figurait souvent (*Charles Dullin*, Paris, L'Arche, « Le théâtre et les jours », 1952, p. 142).
[128] *Ibid.*

recherche fondamentale d'un réinvestissement formel de la comédie ancienne, dont les adaptations de l'Atelier visent à retrouver la structure et l'élan vital, loin de tout archéologisme. Véritable tentative de réactivation générique contemporaine de la comédie ancienne, le projet aristophanien de l'Atelier est inséparable d'une prise de parole de Dullin lui-même, metteur en scène, protagoniste et meneur de jeu, qui trouve dans ses rôles, « de Pisétaire à Chrémyle en passant par Trygée[129] », autant de porte-voix d'une rageuse indignation anarchisante, d'un credo pacifiste ou d'une interrogation sociale.

1. Entre cirque et revue : *Les Oiseaux*

a) Genèse d'un projet fondateur

Dès les débuts de l'Atelier, Aristophane apparaît comme le symbole d'une rénovation formelle antinaturaliste fédérant les orientations des recherches du groupe. Un des premiers manifestes affirme que son programme « va vers un théâtre de fantaisie pure, échappant aux lois ordinaires, un théâtre dont le secret est dans Aristophane[130] ». La « tendresse particulière » de Dullin pour le dramaturge va de pair avec une attirance affirmée « pour Shakespeare, pour les Italiens, pour les clowns[131] » ; elle trouve sa résonance dans un travail commencé depuis des années sur la *Commedia dell'arte*, et dans une fascination pour le cirque et la revue de music-hall[132]. Dullin partage avec Copeau, Jouvet et Martin du Gard le projet d'un réinvestissement de la farce par la création de « types modernes » rattachés « par leur cocasserie à la lignée des types italiens[133] ». Il voit par ailleurs dans le music-hall un des rares lieux où s'exprime la « divine fantaisie » recherchée par le groupe ; cette conviction que « le mouvement moderne, c'est la revue, le cirque, la parade[134] » l'amène du reste à la création –

[129] Titre du texte de Dullin dans le programme de *Plutus* (*Plutus, L'or* d'après Aristophane, par Simone Jollivet, BNF, Arts du spectacle, Fonds Dullin, 4° - COL-42/73).
[130] Charles Dullin, « Le mouvement théâtral moderne », *Comœdia*, 23 septembre 1923.
[131] Charles Dullin, « Les essais de rénovation théâtrale », art. cit.
[132] Sur l'utilisation de ces deux formes par Dullin, cf. Monique Surel-Tupin, « Dullin, le cirque et le music-hall », *in Du cirque au théâtre*, *op. cit.*, p. 189-203) ; les mises en scène d'Aristophane sont évoquées p. 200-201.
[133] Charles Dullin, art. cit. Associé aux recherches sur la « Comédie nouvelle » – dont *Les Oiseaux*, ironie de l'histoire, seront peut-être la meilleure réalisation –, Dullin partage son intérêt pour Aristophane avec Copeau. L'auteur des *Oiseaux* fait partie du programme d'histoire du théâtre de l'École du Vieux-Colombier, et Copeau y donnera lui-même lecture, en 1923 et 1924, des *Cavaliers* et des *Nuées* (Cf. Jacques Copeau, *Registres VI, L'école du Vieux Colombier*, textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, Gallimard, 2000, p. 259, 277, 345, 395, 400, 404). Lors du cycle de lectures publiques que le « patron » donne en 1925, une séance, au Théâtre du Marais de Bruxelles, est consacrée à *La Paix* (Cf. *Le Journal de bord des Copiaus, 1924-1929*, édition commentée par Denis Gontard, Paris, Seghers, 1974, p. 68). Dans le texte de soutien rédigé pour le tract des *Oiseaux*, en 1928, Copeau affirme qu' « il n'y eut jamais conception dramatique plus admirable que celle d'Aristophane » (« Ce que pensent des *Oiseaux*… », art. cit.).
[134] *Ibid.*

éphémère –, en 1923, de l'Atelier Music-Hall. Or le comique athénien apparaît à même de fédérer l'éclectisme de ces recherches. Dès les premiers temps de l'Atelier, la lecture des *Oiseaux* provoque immédiatement Dullin, « séduit par le côté plastique et la qualité profonde d'un spectacle où tout [lui plaît][135] ». Aussitôt conçu mais ralenti par la difficulté de l'adaptation, le projet de monter la pièce est repensé dans la perspective des expérimentations successives. En 1923, Dullin annonce ainsi, pour définir l'orientation de ses recherches, « une féerie et une pièce-bouffe, et *Les Oiseaux*[136] » à côté des spectacles de l'Atelier Music-Hall. Le café-concert, dans ses aspects les plus intéressants – la liberté absolue dans la fantaisie, loin des conventions scéniques engonçant le théâtre – apparaît dès lors, à côté du cirque, comme l'héritier de « la grande tradition classique qui va d'Aristophane aux Italiens[137] ». La généalogie des pratiques scéniques qui se met ainsi en place, depuis la comédie ancienne à la revue en passant par la farce et la *commedia dell'arte* annonce et justifie par avance le recours à ces genres spectaculaires dans la mise en scène du comique grec.

Lié à une vision plastique et à une recherche formelle synthétique sur la farce fantastique et la revue moderne, le projet des *Oiseaux* peine à trouver sa réalisation pour des questions d'écriture[138]. Dullin fait appel à Mario Meunier qui propose une version scénique que le metteur en scène trouve « injouable[139] ». Outre le style global de l'adaptation, doté de la « pesanteur des traductions scolaires » qui rend pour Dullin le texte impropre au théâtre, le problème se concentre sur la deuxième partie de la pièce, dont le caractère est, selon le metteur en scène, « nettement celui d'une revue », et qui se retrouve « dépouillée de sa vérité humaine et théâtrale[140] ». Élaborée à partir d'une traduction littérale précise mais d'un style soutenu et volontiers poétisant, l'adaptation de Meunier conserve ces caractéristiques stylistiques sans effet d'oralisation particulier. Elle procède avant tout par élagage, supprimant les références jugées trop précises aux *realia* athéniennes et les allusions nominatives, en leur substituant parfois des généralisations abstraites. Le principe global est celui d'une absence de transposition, absolue au niveau macrotextuel – aucune tentative de substitution ou d'adaptation de cibles – et générale au niveau microtextuel, malgré quelques tentatives assez

[135] Stefan Priacel, « Metteurs en scène au travail. Louis Jouvet. Charles Dullin, deux interviews », *Monde*, 26 octobre 1929, p. 9. Dullin date cette lecture d'« il y a près de huit ans ».
[136] Charles Dullin, « Les essais de rénovation théâtrale », art. cit.
[137] Charles Dullin, « Pourquoi je fais du music-hall », *L'Intransigeant*, 10 juin 1923, art. cit. En 1936, alors qu'il fait jouer le comique Georgius dans *Le Camelot* de Vitrac, Dullin évoque à nouveau cette filiation en présentant les acteurs du café-concert et du cirque comme les héritiers des acteurs de la *commedia dell'arte* (« De la comédie italienne aux grands comiques de café-concert », *Le Journal*, 27 septembre 1936).
[138] Un problème similaire semble s'être posé à Jouvet. En 1926, répondant à une proposition de Pierre Albert-Birot, il affirme : « voilà longtemps que je songe à monter une pièce d'Aristophane, mais je n'ai jamais trouvé de bonne traduction ou d'adaptation ». Albert-Birot ne donna pas suite à cette offre de collaboration (Louis Jouvet, Lettre à Pierre Albert-Birot du 10 août 1926, citée par Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot, l'invention de soi,* Paris, Jean-Michel Place, 1993, p. 245).
[139] Charles Dullin, *in* Stefan Priacel, art. cit.
[140] *Ibid.*

maladroites de restitution de jeux de mots[141]. Il s'oppose donc directement à l'optique revuistique impliquée par le projet de Dullin, qui se trouve ainsi achopper sur la question cruciale de l'ancrage référentiel et de l'actualité des cibles, et bloqué pendant trois ans[142]. Sollicité, après d'autres, en 1925, Bernard Zimmer, un jeune auteur dont Dullin avait monté deux comédies dans une veine satirique, *Le Veau gras* puis *Les Zouaves*[143], finit par s'atteler à la récriture de l'adaptation, achevée pour la saison 1927-1928[144].

Le travail de Zimmer, en phase avec le programme de Dullin, s'inscrit dans une rupture radicale avec l'esthétique de la reconstitution éclectique d'avant-guerre. Refusant « les clichés d'un romantisme historique qu'accueille toujours avec succès le music-hall[145] », l'adaptateur donne congé à « la Grèce de café-concert que l'on voit habituellement au théâtre[146] », avec son système de références conventionnelles, de l'Acropole renanienne à l'*Aphrodite* de Louÿs et à l'orchestique de Raymond Duncan[147]. Tournant le dos à l'archéologisme, Zimmer, encouragé par Paul Mazon, s'affranchit de toute exactitude littérale en se fixant comme objectif « de donner à des spectateurs de 1928 une impression de vie et d'actualité équivalente à celle des spectateurs de 414 avant J.-C.[148] ». L'orientation du travail musical de Georges Auric, délibérément éloigné de toute recherche de couleur locale ou antique, corrobore cette ambition de rendre l'esprit et non la lettre « en se dégageant complètement des fausses chaînes de l'archéologie, et de la reconstitution[149] ». Cette démarche de transposition passe par une définition générique du texte comme comédie satirique, définition qui implique un certain nombre d'opérations de réactivations du point de vue dramaturgique

[141] La traduction de Mario Meunier est publiée après la création des *Oiseaux*, en 1928, tout comme l'adaptation, parue dans une édition bibliophilique illustrée (Aristophane, *Les Oiseaux*, traduction intégrale et nouvelle avec avant-propos et notes par Mario Meunier, Paris, L'artisan du livre ; *Les Oiseaux*, comédie d'Aristophane, adaptation scénique par Mario Meunier, illustrations de Lucien Boucher, Paris, Marcel Seheur).

[142] Dullin s'en plaint dans un entretien de 1925 : « Je voudrais monter une comédie d'Aristophane. Quelle verdeur, quelle puissance comique ! Malheureusement, chacune de ses pièces comporte, comme nos revues, nombre d'allusions aux événements contemporains qui seraient sans effet sur le public actuel. » (« Un entracte avec Dullin, *Le Lyon républicain*, 5 juin 1925).

[143] Bernard Zimmer, *Le Veau gras. Les Zouaves*, Paris, Gallimard, 1925. Créée le 14 mars 1924, *Le Veau gras* est d'abord publié dans *Les Œuvres libres* (n °40, octobre 1924). La première représentation des Zouaves a lieu le 15 janvier 1925.

[144] La pièce est créée le 25 janvier 1928.

[145] Bernard Zimmer, « À propos d'une adaptation d'Aristophane », *La Rumeur*, 28 avril 1928.

[146] « Aristophane vu par Bernard Zimmer », *L'Intransigeant*, 15 janvier 1928.

[147] L'orthodoxie archéologique de Duncan, bruyamment manifestée par le scandale que le chorégraphe et ses amis firent lors de la première de l'*Antigone* de Cocteau (Cf. Lucien Arnaud, *op. cit.*, p. 60-61), n'exclut pas la collaboration à des entreprises plus approximatives. Les danseurs de Duncan avaient ainsi prêté leur concours à une représentation des *Nuées*, *ou L'Art de ne pas payer ses dettes*, une adaptation boulevardisante en vers de Léon Guillot de Saix – partiellement publiée dans *Le Monde et Le Théâtre* entre mai et juillet 1910 –, où ils mimaient les évolutions du chœur (cf. « Le Bloc-notes de *La Rampe. Les Nuées*, *ou l'art de ne pas payer ses dettes* au théâtre Raymond Duncan », *La Rampe*, 22 avril 1923).

[148] Bernard Zimmer, « À propos d'une adaptation d'Aristophane », art. cit.

[149] Bernard Zimmer, « Ce que l'adaptateur d'un vieux texte doit à la musique », *Correspondance*, revue mensuelle éditée par l'Atelier de Charles Dullin, n°7, avril 1929, non paginé.

et idéologique : il s'agit, explique Zimmer, d'« écarter les broussailles de commentaires pour retrouver le mouvement dramatique, au besoin le corser, rétablir le ton, le naturel du dialogue, épousseter la poésie et remettre à neuf le jeu de massacre[150] ». Ce programme définit assez bien, *a posteriori*, l'intervention de Zimmer adaptateur ; il comporte deux aspects principaux, l'un consistant dans la modernisation de l'écriture en conformité avec des codes dramaturgiques et dialogiques vivants, l'autre dans la recréation intégrale d'un discours satirique. Cette dernière dimension passe par un jeu de substitution de cibles, qui s'appuie sur la comparaison classique entre la comédie aristophanienne et la revue, mobilisée pour justifier la transposition de « toute la partie critique de l'œuvre » à l'époque contemporaine, dans une recherche de « têtes de Turc[151] » qui tiennent cependant du type actuel plutôt que de la personnalité. Elle s'inscrit dans une redéfinition axiologique plus large de l'hypotexte, bien au-delà de la pratique habituelle de la revue de music-hall.

b) Réactualisation et transvalorisation

La dimension satirique du texte se manifeste surtout dans sa deuxième partie, après la parabase, où le défilé d'*alazones* aristophanien est transposé selon les principes de la revue[152]. « À la satire des mœurs et de la vie athénienne, aux multiples allusions d'Aristophane à des personnalités ou à des événements de son temps », note justement André Pierre, se substituent « des tableaux ironiques et plaisants empruntés à la vie contemporaine dans l'Europe d'après-guerre[153] ». Comme dans le texte d'Aristophane, deux séries de grotesques viennent troubler la ville des oiseaux. Les premiers perturbent les sacrifices liés à son baptême et à sa fondation ; les seconds, après la parabase secondaire et l'intervention d'Iris, messagère des dieux, cherchent à élire domicile dans cette cité idéale[154]. La première série se constitue par transposition des cibles aristophaniennes, avec amputation des deux figures les plus exogènes, celles du devin et du marchand de décrets, dont certains traits fusionnent avec des personnages conservés. Défilent ainsi le prêtre, le poète, le géomètre-urbaniste – appelé Méton comme dans l'hypotexte, mais sans renvoyer ni à la figure historique de l'architecte antique, ni à une personnalité spécifique – puis un inspecteur. La première scène transpose la substitution

[150] *Ibid.*
[151] « Aristophane vu par Bernard Zimmer », art. cit.
[152] Le spectacle comporte deux parties, correspondant à deux actes dans le texte manuscrit, publié en 1928 dans *Les Œuvres libres* (Bernard Zimmer, *Les Oiseaux*, pièce inédite en deux actes, n°80, février 1928, p. 155-216). La version définitive, reprenant le texte effectivement joué, dédouble le deuxième (Bernard Zimmer, *Les Oiseaux*, adaptation libre en 3 actes d'après Aristophane, *Le Coup du deux décembre*, comédie en trois actes, Paris, NRF, 1928). C'est à cette édition que nous nous réfèrerons.
[153] André Pierre, « Théâtre de l'Atelier, *Les Oiseaux*, adaptation libre de Bernard Zimmer, d'après Aristophane », publication non identifiée, recueil factice de presse sur *Les Oiseaux* à l'Atelier, BNF, Arts du spectacle, 4°Sw13530 (1).
[154] Aristophane, *Oiseaux*, v. 851-1057 ; v. 1117-1470.

d'un panthéon ornithologique au panthéon olympien, au cours d'un pastiche de cérémonie religieuse du type procession catholique, qui débouche sur une satire de l'institution cléricale. La négociation du prix du sacrifice, incluant les frais de déplacement, les maximes relativistes du genre « « les Dieux se succèdent, mais les instruments du culte ne varient pas[155] » ou « les prières sont des formulaires où les noms des Dieux est laissé en blanc[156] », contribuent à la caricature d'un ritualisme opportuniste et vénal, auquel Pisétaire reproche son byzantinisme alambiqué. Le poète pindarique troquant ses hymnes en l'honneur de Néphélococcygie contre un manteau – fusionné par Zimmer avec le personnage de Cinésias, le compositeur de dithyrambes qui intervient plus loin dans le texte d'Aristophane[157] – se réclame pour sa part à la fois de la poésie pure et de l'écriture automatique, et psalmodie des vers parodiques allant de l'hermétisme pseudo-mallarméen à la vision pseudo-surréaliste[158]. Le géomètre, fonctionnaire envoyé pour dresser le cadastre, base de la fiscalité, veut imposer un plan d'urbanisme modèle fondé non sur le cercle comme dans l'hypotexte, mais sur le « cordeau[159] » et la mise sous le boisseau de la fantaisie. Cette satire de l'immixtion administrative dans l'organisation sociale s'achève avec l'inspecteur, figure hyperbolique du contrôle bureaucratique, prêt à imposer l'amende mais chassé par des coups, comme chez Aristophane.

La deuxième série de grotesques relève bien davantage de la substitution que de la transposition, et son traitement se calque cette fois-ci intégralement sur le modèle revuistique. Au lieu d'une simple autoprésentation dialoguée, les personnages sont introduits par des couplets, chantés sur les airs jazzy d'Auric ; définis comme des « têtes de Turc » de music-hall, ils ont « chacun leur 'sketch' avec Pisétaire, le compère », et c'est tout naturellement qu'ils se présentent « par une chanson[160] ». Le fonctionnement satirique de l'ensemble de la séquence est accentué par une transformation pragmatique du processus de démolition : au lieu d'être affublés – ou non – d'ailes emblématiques de leur pathologie, les *alazones* sont enfermés dans une volière, afin de constituer un « jardin d'acclimatation où l'humanité étalera pour l'amusement des oiseaux la variété de ses laideurs[161] » ; leur sortie est accompagnée d'une reprise du refrain par le chœur. Les cibles dépassent largement en nombre, cette fois, celles de l'hypotexte ; à l'exception du fils dénaturé, transformé en jeune révolté anarchiste chantant « Mort aux vieux[162] », et vite rappelé aux bons sentiments par Pisétaire, aucune ne provient du texte

[155] Bernard Zimmer, *Les Oiseaux*, *op. cit.*, acte II, sc. 5, p. 54.
[156] *Ibid.*, p. 55.
[157] Aristophane, *Oiseaux*, v. 1373-1409.
[158] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte II, sc. VI, p. 57-59.
[159] *Ibid.*, acte II, sc. VII, p. 61.
[160] Bernard Zimmer, « Ce que l'adaptateur d'un vieux texte doit à la musique », art. cit.
[161] Bernard Zimmer, *Les Oiseaux*, *op. cit.*, acte III, sc. VI, p. 80. L'idée constitue l'expansion d'un passage de la seconde parabase (v. 1084-1089). Dans le texte d'Aristophane, Pisthétairos est chargé par le coryphée (v. 1332-1334) d'attribuer aux visiteurs des ailes selon leur définition.
[162] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte III, sc. VII, p. 81.

d'Aristophane[163]. Ouvert par un homme d'affaires rentier, oisif et parvenu par les femmes, le défilé s'élargit à un tableau des classes dirigeantes, du général à l'homme politique en passant par l'ingénieur. Après une entrée collective où chacun énonce une phrase-leitmotiv, les sketchs s'enchaînent. L'homme politique, « fidèle à la droite… ou à la gauche… / Toujours passionnément[164] ! » demande à fonder dans la cité des Oiseaux un Congrès de la Paix définitive, chef d'œuvre d'organisation bureaucratique, et présente ses trois délégués, un fabricant de lances – importé de *La Paix* –, un marchand de grain et un musicien commis d'office. Le général, renvoyé de la guerre du Péloponnèse après trois défaites, enchaîne les couplets anti-pacifistes (« La paix, c'est bon pour les mazettes[165] ! »), exige le service militaire de quinze ans, s'insurge contre la coupe non réglementaire de la Huppe, mais refuse de faire la guerre aux Dieux. Le tableau se poursuit avec le magistrat, qui prononce, endormi, un discours contredisant sa maxime d'entrée proclamant « la justice pour tous ». Seul l'ingénieur, rêvant à une machine volante dont Pisétaire prévoit les utilisations belliqueuses, échappe finalement à la volière.

La succession des grotesques, on le voit, obéit à une logique idéologique précise, au-delà de l'aléatoire régissant, « selon la recette des cabarets de Montmartre ou à la manière de Rip », les revues habituelles, qui enchaînent de manière routinière – c'est encore André Pierre qui le note – la satire de la vie parisienne et les « allusions à des personnalités connues[166] ». « Le défilé de ces humains incorrigibles », continue le critique, « permet à l'auteur de clamer sa foi politique et sociale : horreur des contraintes, de l'autorité, mépris pour tous les gouvernements, haine de la guerre, amour de la vérité, etc. ». « Un vrai bréviaire d'anarchie[167] », conclut-il. Le choix des cibles, le contrôle de l'identification satirique, assuré généralement par Pisétaire dont le rôle de compère excède le simple rituel de présentation, assure en effet à l'ensemble du défilé de fantoches une cohérence idéologique. Anticléricalisme, antimilitarisme, dénonciation du système judiciaire comme garant symbolique d'un ordre inique, satire de l'idéalisme, même pacifiste, antiparlementarisme et critique du contrôle étatique permanent, autant de thèmes habituels de l'anarchisme individualiste, qui font l'objet d'une explicitation répétée. Dès la fin de l'acte I, le plaidoyer de Pisétaire en faveur de la fondation de la ville s'achève par l'annonce du risque de son invasion par « tous consommateurs de nuées, qui croient au progrès, au bon naturel de l'homme, à la fin des guerres, à la diplomatie, etc. », invasion à laquelle il promet de mettre « bon ordre[168] ». Périodiquement, le héros-compère commente le sketch en cours en s'assurant de sa

[163] On pourrait observer cependant que certains imposteurs en question ont des prototypes dans d'autres pièces : stratège fanfaron (Lamachos), juge, marchands…
[164] *Ibid.*, acte III, sc. 9, p. 87.
[165] *Ibid.*, acte III, sc. 10, p. 91.
[166] André Pierre, art. cit.
[167] *Ibid.*
[168] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 6, p. 40.

traduction idéologique : devant le jeune homme en révolte, il explique que « ce n'est décidément pas le cœur qui étouffe cette génération d'après-guerre[169] » ; devant les envoyés du Congrès de la Paix, il dénonce l'inanité de la formule « guerre à la guerre[170] »… Cette fonction de raisonneur est assurée, plus généralement, par le Chœur, dont les deux parabases comportent des additions à caractère politique. Dans la seconde, le Coryphée célèbre la liberté – et non plus le bonheur[171] – des oiseaux, et déplore la soumission des hommes « aux contraintes les plus extravagantes », à l'oppression « de divinités tyranniques qu'ils appellent : impôt, poids et mesures… alignement[172] ». La fin de la première parabase, quant à elle, comporte comme dans l'hypotexte un appel aux spectateurs volontaires pour venir couler une vie heureuse dans le monde à l'envers des oiseaux[173] ; mais le topos d'un *mundus inversus* créé par des calembours devient un appel à l'évasion d'un présent désespérant :

> Si l'un de vous, spectateurs, se sent à l'étroit dans sa peau d'homme, si le dégoût d'une existence infligée l'incline parfois aux noires pensées, si le spectacle répugnant des viles parades que sont *votre* amour, *votre* politique, *votre* justice, des révoltantes bouffonneries que sont *vos* mœurs enfin ! lui soulève le cœur… […] qu'il vienne donc vivre parmi nous[174] !

La ville des oiseaux est donc constituée en anti-monde utopique, miroir négatif d'une société passée au crible d'une critique anarchisante. L'ancrage référentiel est de ce point de vue parfaitement univoque. La quête d'Évelpide et Pisétaire fait l'objet d'une transmotivation complète : les deux personnages fuient une société d'après-guerre dont, anciens combattants, ils s'estiment les victimes. Pisétaire préfère « crever » plutôt que de « rentrer en ville », dans une ville non identifiée qui n'est plus Athènes[175], et justifie son départ par la situation de crise qui y règne :

> Cinq ans de guerre… passe encore… mais six ans de paix… non… non… non… « Ils » nous ont « eus » ! ça suffit ! Tu te rappelles le discours du vieux ! pendant la guerre ! « Ils ont des droits sur nous » ! À la tienne ! des impôts, plus de logements, l'invasion des pecquenauds, la vie chère, l'insolence des mercantis et de leurs dames, des combines partout, la dérision de l'honnêteté… Tu veux te faire rendre justice ? Les juges sont hors de prix[176].

---

[169] *Ibid.*, acte III, sc. 7, p. 82-83.
[170] *Ibid.*, acte III, sc. 9, p. 88.
[171] « Heureuse la race ailée des oiseaux ! » (« εὔδαιμον φῦλον πτηνῶν / οἰωνῶν », Aristophane, *Oiseaux*, v. 1088-1089 ; trad. Mario Meunier, *op. cit.*, p. 128).
[172] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte II, sc. 9, p. 65.
[173] Aristophane, *Oiseaux*, v. 753-768.
[174] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 8, p. 45.
[175] Les seules références à l'Athènes de 414 sont des cibles anachroniques : l'Homme politique veut se plaindre « à la Banque d'Athènes » (p. 89) et le général a participé à la guerre du Péloponnèse.
[176] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 2, p. 16. Le texte remplace la tirade d'exposition d'Évelpidès, qui attribue la cause du départ des deux personnages à la multiplication des procès à Athènes (Aristophane, *Oiseaux*, v. 39-41).

Cette recontextualisation se précise encore lors de l'interrogatoire mené par le Coryphée. Pisétaire s'y définit comme victime de la crise du logement, dépossédé de sa maison par l'impôt levé « pour rembourser aux alliés crevant d'or l'argent prêté pendant la guerre à [sa] misérable patrie ». L'accusation se porte ensuite sur le personnel de gouvernement, passant « des mains de fous dangereux dans celles d'avocats chicaneurs, de fanatiques forcenés ou d'incapables libéraux et bien élevés[177] ».

La comédie aristophanienne se trouve ainsi réinvestie d'un contenu politique spécifique dont elle était dépourvue, ce que ne manquent pas de noter certains commentateurs, à commencer par Mazon, remarquant, dans le tract collectif en faveur du spectacle auquel il contribue, que « la satire de Bernard Zimmer, exactement dans l'esprit d'Aristophane, est un peu plus âpre cependant[178] ». Mais le discours politique lui-même n'est pas exempt d'ambiguïté, voire d'ironie. La contradiction entre la constitution de la ville des oiseaux en utopie anarchiste et la prise du pouvoir par Pisétaire, – en germe dans l'hypotexte aristophanien[179] – est développée à l'extrême. Défini initialement comme un « gouvernement qui se fait si peu sentir qu'on l'ignore », bien propre à satisfaire la quête des deux héros à la recherche d'un régime « qui [leur] foute la paix[180] », le gouvernement des oiseaux est posé comme une réalisation anarchique orthodoxe, que construit l'éviction successive de tous les représentants patentés de l'ordre aliénant. Mais cette réalisation est conduite d'une main de fer par un Pisétaire qui manifeste très tôt des penchants autoritaristes, dans une satire transparente des doctrines nationalistes européennes et du régime fasciste italien. Le programme de restauration de la royauté des Oiseaux est présenté comme une incitation à « la renaissance nationale[181] », et applaudi par les volatiles qui choisissent « librement » Pisétaire pour chef et l'honorent du titre de « Duc[182] » qu'il garde désormais. « Dictateur des oiseaux », doté des « pleins pouvoirs[183] », bientôt « pape[184] » après

[177] *Ibid.*, acte I, sc. 6, p. 35. Ce texte est une pure addition (l'interrogatoire concerne du reste La Huppe dans l'hypotexte).
[178] « Ce que pensent des *Oiseaux*… », art. cit.
[179] Si la définition anarchiste de Néphélococcygie est évidemment interpolée, la qualification autoritaire de Pisthétairos s'appuie sur le texte d'Aristophane. Le régime initial des oiseaux n'y est guère défini que comme un mode de vie – celui d'une utopie hédoniste –, mais celui de la cité recherchée par le protagoniste est clairement distingué – de manière il est vrai ludique – de l'aristocratie (v. 125-126) ; on fait griller du reste les oiseaux insurgés contre le peuple (v. 1583-1584). Après avoir été le chef (ἄρχων, v. 1123) des oiseaux – qualification parfaitement compatible avec la démocratie –, Pisthétairos est présenté, lors de son apothéose avec Royauté (Βασίλεια) qu'il épouse, comme leur « tyran » (τύραννον, v. 1708). L'interprétation politique de ces deux derniers termes dans ce contexte est du reste actuellement considérée comme sujette à caution (voir Dominique Lenfant, « Rois et tyrans dans le théâtre d'Aristophane », *Ktêma*, n°22, 1997, p. 187).
[180] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 23.
[181] *Ibid.*, acte I, sc. 5, p. 38.
[182] *Ibid.*, p. 38-39.
[183] *Ibid.*, acte II, sc. 1, p. 49.
[184] *Ibid.*, acte II, sc. 5, p. 56.

l'éviction du prêtre, il fait baptiser la ville du nom « bien à nous » de « cocorico[185] », qui retentit bruyamment lors de son apothéose finale de roi des oiseaux. Couronnement largement factice d'un Duc accompagné, en guise de Royauté, d'un mannequin, et qui s'avère incapable de manier la foudre gagnée sur Jupiter – ce dénouement est pourtant dénoncé par Évelpide qui rappelle, le poing levé, les protestations naguère révolutionnaires de son camarade[186]. Accentué par la mise en scène et le jeu de Dullin, l'autoritarisme de Pisétaire confère au texte une ambiguïté incontestable. Drapé « comme un César dans une toge de pourpre[187] », couronné de laurier, il assiste sur un « trône[188] » en forme de cube au défilé des fâcheux dont il règle le sort, avec « une ardeur rageuse[189] ». La succession des cibles sous la houlette de ce « dilettante autoritaire[190] » oscille finalement entre anarchisme et critique radicale de la démocratie. La scène finale du vote des trois dieux, emporté par le « plus fort[191] » – tel est l'argument que par deux fois le Dieu nègre, sous la menace de la massue d'Hercule, donne de son vote en faveur du ralliement[192] –, abonde dans le deuxième sens ; Neptune, vaincu, prévoit dans un court monologue « les absurdes méfaits [qui] naîtront [du suffrage universel][193] ». L'équilibre idéologique de la pièce est donc instable, et il suffit, lors de la reprise en 1935, de quelques coupures, comme le remplacement de la chanson du général par des couplets sur la vénalité de la presse, pour qu'un Brasillach puisse y reconnaître, comme on l'a dit, non plus la « comédie anarchiste » de 1928, mais « une œuvre violemment antiparlementaire, violemment antidémocratique[194] », à orientation autoritaire.

c) Une transposition spectaculaire de la structure de la comédie ancienne

Quoi qu'il en soit de cette ambiguïté, le texte de Zimmer présente donc une complète réactualisation satirique de l'hypotexte aristophanien, qui passe par l'exploitation des ressources génériques de la revue. Mais l'adaptation met aussi en œuvre, comme

[185] *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 50.
[186] *Ibid.*, acte III, sc. 18, p. 110-111.
[187] Étienne Rey, « Au théâtre de l'Atelier, *Les Oiseaux*, adaptation libre de M. Bernard Zimmer d'après Aristophane, traduction de Mario Meunier ; musique de Georges Auric », *Comœdia*, 21 janvier 1928.
[188] Charles Dullin, cité par Lucien Arnaud, *op. cit.*, p. 87. Cf., en annexe iconographique, fig. 75 et 76, la photographie de la scène du poète (acte II, sc. 6) et le dessin de celle des dieux (acte III, sc. 17). Dullin y figure à l'extrême gauche.
[189] Claude Berton, « Les visages de la Comédie. Le Cartel des Quatre », *Les Nouvelles littéraires*, 18 février 1928.
[190] M. R., « Le théâtre. Au théâtre de l'Atelier : *Les Oiseaux* d'Aristophane, traduction de Mario Meunier adaptée par Bernard Zimmer, musique de Georges Auric », *L'Europe nouvelle*, 4 février 1928.
[191] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte III, sc. 17, p. 107.
[192] Variation par rapport à l'hypotexte, dans lequel Hercule ne menace qu'une fois le Triballe, dont la deuxième prise de position (au texte et au sens d'ailleurs discutés) présente une interprétation plus ambiguë (v. 1677-1682).
[193] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte III, sc. 17, p. 109.
[194] Robert Brasillach, « Critique théâtrale. *Les Oiseaux* », *Paris-Actualités*, 3 avril 1935, art. cit.

Zimmer le précise lui-même, une modernisation dramaturgique qu'on pourrait qualifier de revitalisation. L'objectif de cette opération consiste à adapter la structure de la comédie ancienne – telles que les lectures récentes, comme celle de Mazon ou de Navarre, l'établissent – à une dramaturgie vivante, tout en en conservant les grands mouvements. Si elle suit généralement la trame événementielle de l'hypotexte, l'adaptation soumet le dialogue, au niveau microtextuel, à une récriture oralisante et familière, tout en renforçant la cohérence dramatique et rhétorique des échanges et de l'intrigue, et en conformant la caractérisation des protagonistes à des schémas comiques préexistants.

La structure externe générale de l'adaptation, malgré un découpage éditorial en actes et en scènes, suit globalement le mouvement du texte original, surtout dans la première partie, du prologue à la parabase, dans laquelle la trame événementielle aristophanienne est presque entièrement respectée. Comme dans le prologue d'Aristophane, l'exposition est marquée par l'arrivée d'Évelpide et Pisétaire guidés par leur corneille et leur geai, leur accueil par l'oiseau-serviteur, leur rencontre avec la Huppe et l'exposition du projet de fondation de la ville des oiseaux[195]. Ceux-ci arrivent progressivement, appelés par la Huppe – c'est la *parodos* –, avant de s'attaquer aux deux hommes – c'est la scène de bataille. Calmés, ils acceptent d'entendre le discours de Pisétaire, qui les convainc de retrouver leur supériorité perdue en bâtissant leur cité (*agôn*). Le Coryphée et le chœur s'adressent ensuite aux spectateurs (parabase)[196]. La suite de la pièce comporte – on l'a vu – des variations importantes par rapport au texte d'Aristophane ; mais celles-ci concernent la seconde partie de la comédie grecque, définie par les analystes, de Mazon à Navarre, comme épisodique et particulièrement apparentée à la revue. Les transpositions et les substitutions mises en œuvre respectent donc la définition structurelle de la comédie ; elles s'insèrent de plus dans la trame narrative présente dans l'hypotexte, liée à la fondation de la cité dans la première série de scènes épisodiques (acte II), et aux visites consécutives à l'envoi d'une ambassade chez les dieux et chez les hommes dans la seconde (acte III)[197]. Si les *chorika* du chœur ne sont pas tous adaptés, remplacés qu'ils sont par les couplets des fantoches, le plus développé apparaît en lieu et place, de même que la parabase secondaire[198]. Les dernières scènes, celle de Prométhée et des trois dieux, proviennent de l'hypotexte, de même que l'apothéose finale de Pisétaire, adaptation précise de l'*exodos* aristophanienne[199].

[195] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 1-4 (Aristophane, *Oiseaux*, v. 1-266).
[196] *Ibid.*, acte I, sc. 5-8 (Aristophane, *Oiseaux*, v. 209-800).
[197] Aristophane, *Oiseaux*, v. 801-1057 ; 1117-1705. Le découpage de Zimmer est rigoureusement le même que celui proposé par Mazon (*Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 96-109).
[198] *Ibid.*, acte III, sc. 13 ; acte II, sc. 9 (Aristophane, *Oiseaux*, v. 1470-1493 ; 1058-1117)
[199] *Ibid.*, acte III, sc. 14-18 (Aristophane, *Oiseaux*, v. 1494-1765).

Généralement calqué sur l'hypotexte, le travail de Zimmer paraît donc le suivre de très près dans la première partie de la pièce, où il sembler trouver la juste distance entre la traduction exacte et l'adaptation ; pour le critique de *L'Europe nouvelle*, Zimmer y a, « avec autant de piété que d'habileté, […] laissé tomber du texte juste ce qu'il fallait pour restituer le chef d'œuvre dans sa première fraîcheur[200] ». S'il rend bien compte de l'impression d'ensemble laissée par l'adaptation, ce jugement ne concerne que la partie la plus visible du travail, les opérations d'excision, négligeant un travail d'écriture plus complexe. Zimmer procède bien à un certain nombre de coupures relevant de l'élagage, concernant en particulier les allusions nominatives, et plus généralement tout ce qui relève d'un ludisme textuel de détail. Tout comme l'allusion au métèque Sacas ou le jeu de mots étymologique sur nom de l'oiseau-serviteur, la paronomase entre πόλος (pôle, ciel) et πόλις (cité), qui lance, de manière purement ludique, le projet de fondation de Pisétaire, passe ainsi par pertes et profits[201]. La transposition intégrale des effets comiques ou satiriques microtextuels (personnalités, jeux de mots, paratragédie) ne fait clairement pas partie des objectifs de l'adaptation, qui évite généralement les lazzi purement textuels, et vise avant tout à une efficacité du dialogue, loin des subtilités nominalistes de l'hypotexte[202]. Un certain nombre d'entre eux font en revanche l'objet d'une recherche d'équivalence – souvent très heureuse –, voire d'une expansion, s'ils s'inscrivent dans une thématique centrale du texte, ou relèvent du code farcesque. À défaut du jeu de mots, le gag gestuel accompagnant la désignation du « pôle » par Pisétaire est par exemple développé[203] ; les calembours reposant sur une utilisation anthropocentrique du vocabulaire ornithologique font l'objet d'une attention particulière. Tel est le cas dans le passage, bien plus comique que dans l'adaptation de Meunier, où Pisétaire déconseille aux oiseaux de voler le bec ouvert :

Meunier (traduction)	**Meunier (adaptation)**	**Zimmer**
PISÉTAIRE – Tout d'abord, ne voltigez plus en tous sens avec le bec ouvert ; c'est une déshonorante habitude. Ainsi, chez nous, si tu t'informes de Théogène en disant : « Quel est ce personnage ? » Téléas aussitôt te répond : « C'est un homme léger, un oiseau qui voltige, un être insaisissable,	PERSUASIF – Il faut d'abord que vous cessiez de voler de toutes parts avec le bec ouvert : c'est une dés-honorante habitude. Chez nous, en effet, dès qu'on voit quelque écervelé tête en l'air, on se demande : « Quel est cet oiseau-là ? » Et aussitôt on répond : « C'est un homme	PISÉTAIRE – Premièrement ! Une petite réforme qui a son importance… Ne volez plus le bec ouvert ! Mauvais genre ! Chez les hommes (*À la Huppe*)… je ne t'apprends rien… dès qu'un hurluberlu baguenaude, tête en l'air et bouche bée, « Quel est cet oiseau-là ? », dit-on, puis, on

[200] M. R., art. cit.

[201] Aristophane, *Oiseaux*, v. 31, 76-79, 179-184. L'adaptation de Mario Meunier propose une généralisation dans le premier cas, et une équivalence pesante dans le second (*op. cit.*, p. 3-4 ; 9) ; elle contourne la difficulté dans le dernier (p. 20). Sa traduction, en revanche, comporte un jeu de mots entre « pôle » et « métropole » (*op. cit.*, p. 44).

[202] L'invention de la fable dans *Les Oiseaux* est très souvent liée à un pur jeu lexical (cf. par exemple Pascal Thiercy, Notice des *Oiseaux*, *in* Aristophane, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 1164).

[203] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 25.

et ne pouvant jamais se fixer nulle part[204]. »	volage, un oiseau qui voltige, un être insaisissable qui ne peut jamais se fixer nulle part[205] ».	ajoute : « C'est un étourneau, une tête de linotte, un serin qui ne peut pas rester en place ! » Tu vois la réputation qu'on vous fait [206]?

Outre la réussite ponctuelle de la traduction des jeux de mots, cet extrait comporte aussi un certain nombre d'opérations caractéristiques du travail de Zimmer, qui apparaissent d'autant mieux par comparaison avec le texte de Meunier, et qui débordent largement le simple émondage. Le premier aspect est la nette oralisation de l'écriture, qui passe avant tout par une transstylisation de la version de Meunier, curieusement plus soutenue dans l'adaptation que dans la traduction littérale. Le lexique se cantonne dans un registre qui va du familier à l'argotique, la syntaxe est plus hachée, parfois nominale, souvent exclamative. Peu accentuée ici, cette dimension est un des axes dominants de l'adaptation, depuis le « j'en ai ma claque[207] » initial d'Évelpide à l'éloge du « coup de pied au cul[208] » par le chœur, en passant par l'admiration pour la vie « tout ce qu'il y a de peinard[209] » des oiseaux. Elle suscite d'ailleurs quelques critiques chez certains commentateurs, pour qui l'abus de l'argot vulgarise le texte grec[210] ; mais, loin de la saturation anachronique que revêtait son usage dans l'adaptation boulevardière de *Plutus* par Gavault, le lexique familier, la liberté de langage, contribuent, comme le note Paul Reboux, à conserver « à la pièce antique sa verdeur », par l'utilisation de « mots vivants, consacrés par l'usage populaire qu'on en fait[211] ». Ce traitement familier s'étend du reste aux passages lyriques ou choraux, qui font souvent l'objet d'une concision, voire d'une amputation, et dont la traduction, visant surtout à la concrétude des images, exclut tout poétisme, à l'opposé de la vision néo-parnassienne du pur lyrisme aristophanien, représentée superlativement par Mario Meunier. La recherche d'une poésie qui soit « familière, naturelle, ailée, pleine de santé[212] » conduit même parfois à une sous-traduction, comme dans l'appel de la Huppe au rossignol, dont le

---

[204] Mario Meunier, *Aristophane, Les Oiseaux*, traduction intégrale et nouvelle […], *op. cit.*, p. 43. [Aristophane, *Oiseaux*, v. 165-170 :

ΠΕΙΣΕΤΑΙΡΟΣ – […] πρῶτα μὲν
μὴ περιπέτεσθε πανταχῇ κεχηνότες·
ὡς τοῦτ' ἄτιμον τοὔργον ἐστίν. Αὐτίκα
ἐκεῖ παρ' ἡμῖν τοὺς πετομένους ἢν ἔρῃ·
« τίς ὄρνις οὗτος; » ὁ Τελέας ἐρεῖ ταδί·
« Ἄνθρωπος ὄρνις ἀστάθμητος, πετόμενος,
ἀτέκμαρτος, οὐδὲν οὐδέποτ' ἐν ταὐτῷ μένων. »]

[205] Mario Meunier, *Les Oiseaux*, comédie d'Aristophane, adaptation scénique […], *op. cit.*, p. 19.
[206] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 24-25.
[207] *Ibid.*, acte I, sc. 1, p. 15.
[208] *Ibid.*, acte II, sc. 9, p. 65.
[209] *Ibid.*, acte I, sc. 4, p. 24.
[210] Cf. Georges Pioch, « L'Atelier : *Les Oiseaux*, comédie d'Aristophane ; (adaptation libre de Bernard Zimmer), traduction de M. Mario Meunier, musique de M. Georges Auric », *La Volonté*, 28 janvier 1928.
[211] Paul Reboux, « Les Répétitions Générales. À l'Atelier, *Les Oiseaux* », *Paris-Soir*, 26 janvier 1928.
[212] Bernard Zimmer, « Ce que l'adaptateur d'un vieux texte doit à la musique », art. cit.

caractère hymnique n'est pas pris en compte[213]. Tout se passe en fait comme si cette dépoétisation, entreprise contre une vision figée du texte, avait pour but de laisser un espace à l'épanouissement de la poésie spectaculaire moderniste, visuelle et auditive, d'Auric, Lucien Coutaud et Dullin.

La deuxième caractéristique du passage sur les noms d'oiseaux consiste dans la présence d'une série de mini-additions, de l'ordre de la phrase, qui assurent un double objectif. Le premier de ces objectifs apparaît dans la remarque incidente adressée à la Huppe, traduction élargie du « en effet » (αὐτίκα[214]) original : le rappel de la condition passée du personnage, ancien homme, contribue à améliorer, par son caractère phatique, la vraisemblance des conditions d'énonciation de l'échange, rendu ainsi plus fluide. Ce type d'effet, déjà observé dans la traduction boulevardière, se retrouve assez fréquemment, en particulier aux moments de bascule du dialogue, associés à des demandes ou à des prises de décision ; micro-additions, répétitions, redistributions de répliques participent de cette mise en conformité avec les codes conversationnels. Le second objectif, d'ordre heuristique, est assuré par les phrases d'ouverture et de fermeture, qui situent la réplique dans le continuum rhétorique d'un travail de persuasion. Observé ici au niveau microtextuel, ce type d'additions se manifeste en réalité tout au long de la pièce, et en particulier dans la première partie, avec un pic lors des scènes correspondant à l'*agôn*. Il a pour but de renforcer la cohérence dramatique des échanges en les reliant à un processus de prise de pouvoir contrôlé, dont l'agent unique est le personnage de Pisétaire, doté d'une caractérisation plus affirmée que dans l'hypotexte. L'addition du terme « réforme » est ici emblématique de la maîtrise rhétorique et de la *libido dominandi* attribuée, dès les premières scènes, par amplification de l'hypotexte, au personnage joué par Dullin. Une série d'additions explicite ainsi son travail de manipulation de ses différents auditoires, depuis la Huppe, vite convaincue du projet, jusqu'à l'assemblée, d'abord hostile puis adulatrice, des oiseaux. Réclamant, comme chez Aristophane[215], une couronne et de l'eau avant d'entamer son discours, Pisétaire précise par exemple à Évelpide qu'il s'agit là d'« un peu de mise en scène pour impressionner l'auditoire » ; il en profite pour traiter son camarade d'« imbécile[216] ». En germe dans l'hypotexte, le rapport de domination sur lequel joue une telle rebuffade est exploité tout au long de la pièce. Maître de la situation et de la parole quand Évelpide ne sait que bafouiller[217], Pisétaire se retrouve seul attributaire des répliques à valeur d'exposition, alors que son acolyte est, chez Aristophane, le principal interlocuteur de la Huppe avant la révélation du plan qui fait du premier le protagoniste affirmé. La redistribution des répliques et des rôles accentue la polarisation entre les deux personnages, qui composent un duo à mi-chemin entre le

[213] Bernard Zimmer, *Les Oiseaux*, op. *cit.*, acte I, sc. 4, p. 27 (Aristophane, *Oiseaux*, v. 209-222).
[214] L'adverbe signifie généralement « aussitôt », mais a aussi le sens de « par exemple ».
[215] Aristophane, *Oiseaux*, v. 463-464.
[216] Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 6, p. 36.
[217] *Ibid.*, p. 22 (acte I, sc. 4).

couple maître-valet et l'opposition entre le clown blanc et l'Auguste[218]. Le rôle d'Évelpide tire en effet vers le contrepoint bouffon et l'infantilisation, celle-ci culminant dans les « maman » et les « pouce[219] » apeurés qu'il oppose, lors de la scène de bataille, aux attaques des oiseaux contre sa batterie de cuisine, tandis qu'à l'arrière Pisétaire dirige la manœuvre.

L'adaptation de Zimmer recourt donc, au-delà de son apparent « respect » des grandes lignes du texte aristophanien, à des structures dramaturgiques permettant le déploiement des différents modes spectaculaires recherchés par Dullin. L'amplification de la polarisation des deux personnages ouvre la voie à un jeu empruntant au cirque ou à la *commedia dell'arte*. Elle se double d'une distinction plus nette que dans l'hypotexte entre les éléments de type farcesques et l'argumentation rhétorique, concentrée dans la première partie et surtout dans l'*agôn*, et réduite à l'exercice d'un commentaire satirique dans la seconde. Les scènes avec les envoyés olympiens, Iris, puis les trois dieux, relèvent ainsi d'une écriture purement farcesque ; la seconde est amputée de la joute rhétorique entre Neptune et Pisétaire pour emporter la conviction d'Hercule[220]. Le rôle actantiel du héros, passé la parabase, se réduit à un mixte de clown blanc dictatorial et de compère de revue. Le traitement du chœur, pour sa part, laisse une large part à l'esthétique visuelle de Coutaud et de Dullin ; la nomenclature des oiseaux, en particulier, en dehors de la Huppe et du Rossignol, est presque entièrement renouvelée. Conservant son rôle scénique et actantiel, le chœur, coryphée compris, voit sa part textuelle globalement réduite, et privée – à de rares exceptions près – de l'alternance entre parlé et chanté, qui opère principalement dans la partie « revue » du texte.

d) « Une revue de music-hall supérieure »

> Tout Paris monte, transfiguré, pour entendre chanter le Rossignol d'Aristophane !!
>
> Maurice Rostand, « Du parti du Rossignol », *Rumeur*, 15 février 1928.

Exploitant parfaitement les potentialités de l'adaptation, le spectacle de l'Atelier réussit la fusion des différentes formes recherchée par Dullin depuis l'origine du projet, renouvelant radicalement l'approche scénique de l'œuvre aristophanienne. Étienne Rey, qui déplorait quatre ans auparavant la fin d'une certaine tradition de la représentation de l'antique, salue le passage marqué par cette mise en scène de « la reconstitution d'une

[218] C'est par cette référence au cirque que Jean-Louis Barrault définit les deux personnages, dans la présentation de sa re-création des *Oiseaux* de 1985, hommage à Dullin et à Auric, sur un texte adapté par Pierre Bourgeade à partir de celui de Zimmer (Jean-Louis Barrault, « *Les Oiseaux*…Aristophane », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 109, *Aristophane-Dullin*, *op. cit.*, p. 8).
[219] Bernard Zimmer, *op. cit.*, sc. 6, p. 32-33.
[220] Aristophane, *Oiseaux*, v. 1580-1693, *passim* ; Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte III, sc. 17.

comédie grecque » à « un spectacle d'aujourd'hui », une « revue d'actualité » où « dans le cadre de la fiction antique, […] M. Dullin a trouvé le moyen de satisfaire ses goûts les plus chers, ceux de la féerie, du divertissement et même du cirque[221]. » L'ensemble des systèmes scéniques, dont les éléments matériels peuvent être reconstitués avec une certaine précision, semble en effet opérer la synthèse harmonieuse d'une fantaisie moderniste et poétique et d'un grotesque satirique allant chercher du côté du cirque, du music-hall, et du comique populaire[222].

Le dispositif scénique réalisé par Lucien Coutaud – dont c'est la première réalisation – se situe au croisement d'une double inspiration, celle du cirque et celle de l'*orchestra* grecque, l'un et l'autre réélaborés dans une esthétique moderniste à la fois simple et poétique. Les premières recherches, remontant à 1926, optent immédiatement pour un chromatisme réduit, oscillant entre le bleu, clair ou foncé, pour le cadre et les éléments fixes, et le blanc pour les éléments décoratifs. Les esquisses constituent des variations sur le dispositif circulaire de la piste, structurée verticalement par des éléments comme des poteaux, des échelles ou des cordes à nœuds, au sol par des praticables rappelant des cubes de dressage ; s'y ajoutent par quelques éléments décoratifs renvoyant à l'architecture grecque, colonnes ou édicule ionique, constituant parfois un petit temple faisant office de *skènè*[223], qui se retrouveront dans la deuxième partie du spectacle. Le dispositif final est un décor bleu ciel – d'un « azur unanime[224] », comme le dira poétiquement Marie de Régnier, qui signe Gérard d'Houville – composé d'un simple rideau de toile cirée bleue, dans lequel se découpe, au fond et au centre, une ouverture servant aux entrées. S'y ajoute, dans la deuxième partie, au fond jardin, une ouverture pratiquée dans un panneau en carton découpé représentant le petit temple et desservie par un escabeau. Dans l'acte III, pour l'arrivée des personnages olympiens et l'apothéose finale, le rideau du fond de scène s'écarte sur un escalier se détachant sur « une habile perspective aux rondeurs de nuages[225] ». Des praticables, disposés circulairement, selon un système de plans et d'escaliers, délimitent un espace central rappelant la piste de cirque ; brillants, en forme de rochers au premier acte, ils sont remplacés dans la deuxième partie par un polyèdre central de même qu'une base de

[221] Étienne Rey, art. cit.

[222] L'article de Monique Surel-Tupin consacré aux *Oiseaux* (*Cahiers Renaud Barrault*, art. cit) comportant une tentative de reconstitution chronologique approfondie du spectacle, nous adopterons une perspective plus thématique.

[223] Cf. annexe iconographique, fig. 72 et 73. De nombreuses esquisses et maquettes des décors et costumes des *Oiseaux* et de *Plutus* sont conservées dans les fonds Dullin et Coutaud du département des Arts du spectacle de la BNF ; un certain nombre ont figuré dans l'exposition Coutaud présentée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra et au Musée du Vieux-Nîmes en 2004-2005, qui présentait aussi des costumes (catalogue et quelques reproductions dans *Lucien Coutaud, scénographe de l'insolite et du merveilleux*, Cahiers d'une exposition, n°49, Musée du Vieux-Nîmes-BNF, 2004).

[224] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, « Chronique dramatique. Théâtre de l'Atelier : *Les Oiseaux*, comédie d'Aristophane, traduction de Mario Meunier. Adaptation libre de Bernard Zimmer […] », *Le Figaro*, 30 janvier 1928.

[225] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit.

colonne blanche, à l'avant-scène jardin[226]. Proche du cirque dans sa forme comme dans la pauvreté même des matériaux utilisés, la scénographie se donne aussi comme une réinterprétation moderne de l'espace scénique antique. Le programme du spectacle comporte une présentation détaillée de l'architecture du théâtre grec classique, dans sa version la plus récente et la plus sobre, dépourvue de toute forme de *proskènion* ou de *logeion*[227]. L'espace scénique s'y restreint à l'*orchestra*, présentée comme « le lieu du spectacle », où évoluent chœurs et acteurs, dans une analogie avec le cirque, bien plus apte que « nos théâtres modernes » à donner « une idée exacte de ce qu'était le théâtre athénien au Ve siècle[228] ». Le dispositif circulaire se justifie explicitement par cette comparaison : « Comme dans nos cirques on joue des pantomimes sur la piste, de même on jouait les drames grecs dans l'*Orchestra*. » Le caractère artisanal et rudimentaire du décor renvoie pour sa part à celui de la *skènè*, « baraque en bois ou en toile dans laquelle les acteurs et les choreutes s'habillaient », et limitée au Ve siècle à « un simple bâtiment provisoire, fait de matériaux légers et facilement démontables[229] ». L'imaginaire du cirque rejoint ainsi l'archéologie. Il inspire aussi la scénographie de la deuxième partie du spectacle, caractérisée par l'ajout, côté cour, d'une volière à l'échelle humaine qui rappelle les cages pour fauves, à l'avant-scène jardin, d'un praticable faisant office de trône et, dans le fond, d'un immense perchoir en forme de poteau à traverses[230]. L'espace cirquesque prend alors la dimension métaphorique d'un lieu de rencontre et de dressage, propre à accueillir les jeux mi-fabuleux, mi-satiriques d'animalisation et d'anthropomorphisme à l'œuvre dans le texte et travaillés par la mise en scène.

Peu mimétique, l'espace se donne donc avant tout comme un dispositif de déploiement spectaculaire, centré dans le premier acte sur l'imaginaire fantastique du monde des oiseaux, et davantage sur la revue et la parade clownesque dans la deuxième partie. Vierge de toute présence au lever du rideau – Évelpide et Pisétaire entrent par la salle[231] –, le décor s'emplit progressivement du « bariolage exact » des oiseaux, dont les costumes multicolores, dotés de « cette netteté de contours qui fait l'attrait des jouets », tirent, au moment de la *parodos*, des « acclamations ravies[232] » au public de la première. Dans leur mélange de naïveté, de fantastique et de schématisation élégante, les costumes ornithologiques de Coutaud sont l'un des attraits du spectacle. Le décorateur André Boll, comparant son travail à celui du peintre Fernand Osché pour *Chantecler*, récemment repris à la Porte-Saint-Martin, apprécie la stylisation « beaucoup plus

[226] Cf. annexe iconographique, fig. 74-76 ; Monique Surel-Tupin, art. cit.
[227] Telle est, on s'en souvient, l'option retenue par Bodin et Mazon, qui écartent la présence d'une estrade pour les acteurs. Mazon fut prodigue de conseils et d'encouragements pour Zimmer et Dullin (cf. « Aristophane vu par Bernard Zimmer, *L'Intransigeant*, 15 janvier 1928).
[228] Programme des *Oiseaux* au théâtre de l'Atelier, 1928 (BNF, Art du spectacle, 4°Sw13530 I).
[229] *Ibid.*
[230] Cf. annexe iconographique, fig. 75 et 76.
[231] Monique Surel-Tupin, art. cit., p. 101.
[232] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit.

poussée » des oiseaux de l'Atelier, avec leurs « formes simplifiées », leurs « couleurs franches et audacieuses » et leurs « matières étranges[233] », en particulier la toile cirée, qui, en harmonie avec le décor, joue particulièrement bien de la lumière. Les premières esquisses sont très anthropomorphiques : la Huppe – que joue Gabrielle Fontan – porte un collant couleur chair et un chapeau à voilette, le Coq – Raymond Rouleau – a un uniforme bleu, blanc et rouge et arbore simplement une crête et des barbillons rouges[234]. Les costumes définitifs conservent une certaine hybridité. Leur base consiste généralement en un vêtement humain, comme le grand manteau noir du Pingouin, le pantalon bouffant du Calao – Étienne Decroux – ou la robe courte de la Huppe ; le plus souvent il s'agit de collants unis ou bariolés – tels ceux du coq –, certains recouverts d'une veste. Le costume se complète d'éléments ornithologiques, croupion ou queue en toile cirée – comme celle du Flamant –, ailes de dimensions variées, attachées aux bras ou enveloppant les épaules, dans certains cas – ainsi le Crève cornu – formant un seul tenant avec la tête[235]. Celle-ci est représentée par un masque ou un demi-masque complété par le maquillage, arborant un œil cerclé de nacre, un bec de couleur et de dimension variable, et éventuellement une crête, huppe ou aigrette[236]. Certains costumes, portés par des actrices, ne manquent pas d'élégance féminine, à l'instar de celui du Flamant – Annie Cariel –, veste de velours grise sur collant noir, queue en toile à motifs faisant la roue, le tout orné d'une collerette et d'un lourd collier[237]. Le costume de la Huppe, malgré sa jupe ballon retroussée en panache, arbore des pompons rouges repris sous forme de taches rouges sur un bec jaune et de pois roses sur le masque enveloppant la tête, en toile cirée, qui s'achève en aigrette avachie, justifiant les quolibets des deux compères[238]. Cette variété de couleurs et de formes constitue une « troupe multicolore[239] » à la fois cohérente et individualisée, qu'anime avec fantaisie et poésie le travail d'acteur et la mise en scène de Dullin, accompagnés par la musique de Georges Auric.

La mise en scène du chœur des oiseaux, à en croire les témoignages, est une réussite complète, sur le plan collectif comme sur le plan individuel. Jacques Heugel admire ainsi les « groupements excellents » et le « mouvement où, sans rompre le rythme, chaque oiseau garde son caractère spécifique[240] ». La représentation des volatiles s'appuie sur un travail corporel précis, mis en œuvre à l'école de l'Atelier depuis des années[241] ; l'improvisation sur des silhouettes d'animaux y constitue un des exercices

[233] André Boll, « Des oiseaux de *Chantecler* à ceux d'Aristophane », *Paris-Soir*, 10 février 1928.
[234] Cf. annexe iconographique, fig. 77.
[235] Cf. annexe iconographique, fig. 78-81.
[236] Cf. annexe iconographique, fig. 82.
[237] Cf. annexe iconographique, fig. 80.
[238] Cf. annexe iconographique, fig. 80. Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 21 ; Aristophane, *Oiseaux*, v. 94).
[239] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit.
[240] Jacques Heugel, « La semaine dramatique », *Le Ménestrel*, 3 février 1928.
[241] Cf. Monique Surel-Tupin, *Charles Dullin*, Louvain, Cahiers Théâtre Louvain, 1985, p. 226-229.

d'expression plastique récurrents, dans lesquels la recherche se porte non sur l'imitation extérieure mais sur la simplicité de la sensation. « Mimes étonnants », les animaux représentent pour Dullin un exemple de « jeu direct » dans lequel « tout le corps participe à l'expression[242] » ; les exercices de silhouettes animales rejoignent ainsi le travail sous le masque comme entraînement à l'expressivité corporelle. Des exercices d'improvisation comme celui de la basse-cour transposent cette recherche sur le plan collectif. Ce training donne toute sa mesure dans l'arrivée progressive des oiseaux et dans les scènes correspondant à l'*agôn*, la bataille et la séquence où, disposés tout autour du plateau sur les praticables, dix-huit volatiles, perchés ou repliés, écoutent la harangue de Pisétaire placé au centre[243]. Dans la deuxième partie, les mouvements des oiseaux s'enrichissent d'une nouvelle dimension. Les acteurs grimpent et descendent de l'immense perchoir, « ce qui donne à toutes les allées et venues », note Marie de Régnier, « quelque chose d'aérien[244] », en contraste avec le mouvement horizontal des grotesques que l'on enferme dans la volière. L'espace du défilé satirique est ainsi resitué sur un axe vertical, et conserve une dimension féerique. L'univers poétique des oiseaux est enfin complété, sur le plan sonore, par le travail vocal et la musique. Sur le premier aspect, les témoignages précis manquent, mais l'impression globale d'un spectacle « caquetant, piaillant[245] » évoqué par la presse, et la description de l'appel de la Huppe comme un « discours gazouillé, pépié, sautillé, plané[246] », peuvent donner une indication. La partition d'Auric fonctionne en tout cas comme un relais poétique à la voix ; la flûte accompagne l'appel de la Huppe et le chant du Rossignol, sur un air de blues ; le début de la parabase est souligné par un discret développement[247]. Avec une orchestration simple (des bois, une trompette et un piano), la partition d'Auric, dépourvue de toute recherche archaïsante, allie poésie, gaieté et cocasserie bon enfant, dans des rythmes d'inspiration jazzy, s'adaptant « sans effort », selon Mazon, « au lyrisme du comique grec[248] ».

Si elle contribue notablement à la poésie du spectacle, suppléant au lyrisme textuel allégé par Zimmer et adoucissant la virulence de la satire[249], la partition d'Auric comporte aussi un aspect bouffe et grotesque, particulièrement marqué dans la deuxième partie du spectacle. Dans « le basson qui ricane ou qui proteste », « la

[242] Charles Dullin, « L'Émotion humaine », *L'Art cinématographique*, n°1, 1926, cité par Monique Surel-Tupin, *Charles Dullin*, Louvain, Cahiers Théâtre Louvain, 1985, p. 226.
[243] Monique Surel-Tupin, « *Les Oiseaux* d'Aristophane chez Monsieur Dullin », art. cit., p. 102. La photographie du spectacle publiée dans *Excelsior* le 26 janvier 1928 (annexe iconographique, fig. 74) donne une idée de la mise en scène et du travail corporel de ces séquences.
[244] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit.
[245] Cité par Monique Surel-Tupin, art. cit., p. 101
[246] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit.
[247] Monique Surel-Tupin, art. cit., p. 101-102.
[248] Paul Mazon, « Ce que pensent des *Oiseaux*… », art. cit.
[249] Jacques Heugel, art. cit. ; Steve Passeur, « La Critique des *Oiseaux* et leur succès », *La Rumeur*, 28 janvier 1928.

trompette qui nasille ou qui singe l'héroïsme », « la clarinette qui bouffonne[250] », Marcel Achard retrouve l'esprit des Offenbach ou des Claude Terrasse, qui éclate dans le fox-trot final des Oiseaux célébrant leur royauté. De la chanson d'entrée de la Huppe – qui rappelle étrangement les couplets de présentation d'une Commère[251] – à ce chœur final, en passant par les chansons des fantoches du troisième acte, la partition s'inscrit délibérément dans le patron de la revue de music-hall, jusque dans le style jazzique qui y fait à l'époque fureur. L'un de ces airs, la chanson du général, marche pseudo-militaire sur un rythme de valse lente, connaît même une vogue instantanée[252]. La partition constitue donc un des éléments liants des deux pôles de la pièce, de la féerie poétique au spectacle satirique. Un des enjeux esthétiques des *Oiseaux* se situe en effet dans la cohérence entre ces deux dimensions, la seconde étant nettement plus affirmée dans la deuxième partie. Du point de vue visuel, la réponse semble résider dans l'unité stylistique du travail de Coutaud, avec son mélange d'insolite et de schématisme naïf qui se retrouve dans le traitement du burlesque. Les costumes des personnages déclinent, sur une base inspirée très schématiquement de l'habit grec, un certain nombre de traits distinctifs dans un style naïf : chevelure et barbe en carton, tonsure ou couvre-chef, du chapeau à la couronne de feuille de chêne[253]. Pisétaire est ainsi vêtu d'une tunique blanche simple avec un chapeau mou, il porte la barbe, et, au début de la pièce, un manteau de voyageur de bure brune, un sac en bandoulière et un bâton noueux[254] ; arrivant lui aussi avec son manteau, Évelpide a une tunique ocre, une grosse barbe ronde et porte un chapeau mou conique. Les visiteurs de Cocorico déclinent eux aussi ces motifs, dans des couleurs généralement plus tranchées ; s'y ajoutent des accessoires – bâtons garnis ou non de feuilles, rameaux d'oliviers… – fréquemment emblématiques, comme la gerbe de blé du marchand de grains du midi, le bocal à poisson du poète ou les instruments de Méton, équerre, plan et pancarte. Ce jeu d'attributs, – dans ce dernier cas inspiré par le texte d'Aristophane[255] –, emprunte aux codes visuels de la revue, que l'on reconnaît particulièrement dans le cas de l'homme politique, à la tunique moitié rose, moitié blanche, et du magistrat affublé d'une balance portative, représentation revuistique habituelle de la justice[256]. Coutaud joue habilement, dans quelques rares cas, de l'anachronisme, en affublant par exemple le général – dont le costume reprend, de manière naïve, le topos donnaysien de l'uniforme du stratège – de protège-bras bleus à

[250] Marcel Achard, *La Rumeur,* 28 janvier 1928.
[251] Cette chanson (Bernard Zimmer, *op. cit.*, acte I, sc. 4, p. 21) est une addition par rapport au texte d'Aristophane, qui ne comporte aucun passage lyrique dans cette partie du prologue. La référence au modèle de la Commère est peut-être d'ailleurs la meilleure explication de la féminisation de Térée-La Huppe.
[252] Monique Surel-Tupin, art. cit. Cette vogue vaudra au titre de se retrouver parmi les vingt *Chansons de théâtre* que Marc et André graveront en 1963 (dir. musicale et orchestration de Georges Delerue, disque Adès ; réed. CD 1987). Cf. annexe iconographique, fig. 83.
[253] Ces descriptions se fondent sur les maquettes de Lucien Coutaud conservées dans le Fonds Dullin de la BNF Arts du spectacle (DIA-MAQ-774 à 797).
[254] Cf. annexe iconographique, fig. 84.
[255] Aristophane, *Oiseaux*, v. 999-1003.
[256] Cf. annexe iconographique fig. 27 et 85-86.

cinq étoiles, ou en donnant au jeune homme, avec sa tunique mi-cuisses, son justaucorps en mailles jaunes et sa coupe au bol, une allure qualifiée de « corydonesque[257] ». Les touches anachroniques, plus rares, prennent une dimension d'étrangeté grotesque avec les costumes des personnages mythologiques. Prométhée, dissimulé sous une ombrelle blanche à pois rouges, disparaît entièrement sous une tunique bleue à manches, la tête cachée par un bandeau noir fiché sous un canotier. Quant aux trois dieux, ils portent d'énormes masques de carton. Celui de Neptune, avec barbe et cheveux bouclés, est coiffé d'un bonnet marin ; l'acteur, dont la tunique est recouverte, au niveau du torse, d'un filet de pêche, tient un trident à la main. Hercule, vêtu d'un simple pagne, a une énorme massue. Quant au dieu nègre, à moitié torse nu, son masque couronné s'inspire de l'art primitif africain[258]. Leur entrée paraît ainsi « d'un effet de guignol excellent[259] », en phase avec le caractère farcesque du texte.

Cette dimension farcesque semble constituer une des dimensions de l'interprétation – saluée unanimement –, à côté d'un comique proche de la revue[260]. Claude Berton, évoquant « de l'Aristophane interprété style Montmartre, style forain[261] », situe probablement assez bien les modes de jeu comique déployés dans le spectacle, en rapport avec les recherches de Dullin sur l'alliance du cirque et de la *commedia dell'arte* dans la création de types satiriques contemporains. Decroux en Homme politique ou en Hercule affamé, Carpentier, « excellent dans le rôle du juge », Michel Duran, « fort drôle en poète, puis en Prométhée[262] » mènent le jeu de massacre, tandis qu'à côté de Dullin, « dictateur énergique » et parfois sombre, Georges Séroff, dans le rôle d'Évelpide, déploie un comique de clown gai, sans craindre les « effets simiesques[263] », qui rejoint la tradition des valets ou des Arlequins[264].

Réussissant ainsi à trouver, selon le mot de Copeau – pour qui « Dullin n'a jamais été dans une meilleure voie » – « le double élan de la satire et de la poésie[265] », le spectacle assure en tout cas à l'Atelier son premier grand succès, malgré les incidents de la générale qui provoquent le boycott d'une grande partie de la critique et, par ricochet, la naissance formelle du Cartel[266]. Il tient l'affiche pendant cinq mois, remplit cent

[257] Article anonyme, non daté, *La Lumière*, *in* Recueil factice sur *Les Oiseaux*, BNF, Arts du spectacle, 4° Sw 13530 (1).
[258] Cf. annexe iconographique, fig. 76.
[259] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit..
[260] Les témoignages concernant le jeu des acteurs sont très minces.
[261] Claude Berton, art. cit.
[262] Étienne Rey, art. cit.
[263] *Ibid.*
[264] Pierre Veber le rêve dans *Le Médecin malgré lui* (« Les Premières. L'Atelier. – *Les Oiseaux*, adaptation libre de M. Bernard Zimmer », *Le Petit Journal*, 27 janvier 1928).
[265] Jacques Copeau, « Ce que pensent des *Oiseaux*… », art. cit.
[266] Sur cette histoire, connue et souvent racontée, cf. par exemple Lucien Arnaud, *op. cit.*, p. 84-88.

soixante-dix salles[267]. Repris en 1935, avec quelques modifications et changements de distribution – Barrault y fait ses débuts –, il sera emmené en tournée pendant l'été 1937. Le pari formel de Dullin a réussi. Le public, souvent jeune, adhère parfaitement au spectacle ; Claude Berton décrit des visages « tendus en avant avec la même impression de surprise charmée, de méditation ravie, animés par l'illumination du rêve », et fasciné par « une revue de music-hall supérieure avec des chamarrures et des diaprures, des changements à vue, des crépuscules et des aubes de poésie[268] ».

2. *La Paix* ou la communion

> Jamais nous n'avons mieux compris […] ce que pouvait être la vie grecque, le bonheur de vivre sous le soleil et d'être turbulent. […]. La troupe […] semblait électrisée. Elle s'ébattait, s'exaltait, dansait, chantait, pirouettait, criait, riait avec une bouffonnerie rayonnante et une verve bondissante. Elle faisait trembler les planches et obligeait les spectateurs à communier avec elle. On était comme enivré, on goûtait au miel de l'Hymette, et l'on songeait au raisin, aux figues et au lait de l'Attique. Aristophane venait d'obtenir son plus grand succès.
>
> René Wisner, « Théâtre de l'Atelier. *La Paix* d'Aristophane, adaptation de M. F. Porché », *Carnet*, 1er janvier 1933.

Quatre ans après *Les Oiseaux*, une nouvelle mise en scène d'Aristophane apporte à l'Atelier un autre très grand succès – le premier depuis *Volpone*[269]. Adaptée par le poète et dramaturge François Porché, en pleine montée du « *trend* pacifiste[270] » d'entre-deux guerres exacerbé par la menace des dictatures européennes, *La Paix* attire au théâtre de la place Dancourt, pendant plus de cent représentations, un public fervent[271]. Acclamée par la critique, qui y voit une réussite majeure – voire la meilleure production à ce jour – de Dullin, la pièce apparaît aussi souvent comme la meilleure adaptation de la

[267] Chiffre donné par Charles Dullin dans une lettre à une spectatrice, citée dans Lucien Arnaud, *op. cit.*, p. 211
[268] Claude Berton, art. cit.
[269] Créée le 23 novembre 1928, la pièce de Ben Jonson adaptée en allemand par Stefan Zweig puis en français par Jules Romains, fut le spectacle-phare de l'Atelier.
[270] Maurice Vaïsse, article « Pacifisme », *in* Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XXe siècle*, Paris, PUF, 1995, p. 742.
[271] La générale eut lieu le 22 décembre et la première le 23 décembre 1932. En mars 1933, Gabriel Reuillard célèbre dans *Les Nouvelles littéraires* la centième (« Après treize ans d'efforts. La centième de la *Paix* à l'Atelier. Un bilan artistique », p. 253 sq.).

comédie antique jamais réalisée en France[272]. Avec une concordance remarquable entre le texte et les différents systèmes scéniques, le spectacle réussit la fusion entre la recherche, depuis longtemps amorcée par Dullin, d'un théâtre de participation festive, et la comédie aristophanienne, lue comme une farce pacifiste rustique et poétique ; il paraît recréer ainsi, dans le « ravissement » qu'il opère, « cette animation mystérieuse, cette contagion de gaieté, ce mouvement profond, générateur de vie, que dut être le théâtre dans l'antiquité[273] ». L'adaptation universalisante, mais discrètement réactualisée de Porché, proportionnellement plus attentive à la veine de poésie rustique qu'à la dimension satirique du texte aristophanien, propose une lecture spectaculaire de la structure de la comédie, intégrant ses parties chorales et ses différents procédés de théâtralisation. Elle constitue le support idéal pour le déploiement d'un spectacle euphorique fondé sur le rythme, le mouvement et la vitalité, dans lequel se mêlent la chorégraphie, le chant et la danse. Associé à une interaction intense avec le public, cet « entrain[274] » général, orchestré par un Dullin qui donne au personnage de Trygée un souffle incomparable, réussit à créer un mouvement d'ivresse collective, et à faire de *La Paix* un grand moment de communion utopique.

a) Entre universalisme et recontextualisation : le « vieux rêve » de Trygée

Saluée par une critique unanime, l'adaptation de François Porché[275] apparaît généralement comme bien plus « respectueuse[276] » que celles de ses prédécesseurs, réussissant à faire revivre, sans excès de grossièreté, la « verve aristophanesque[277] » avec « un bonheur constant dans l'expression verbale et le choix des épisodes[278] ». Outre ses qualités stylistiques, qui lui valent de restituer, sans jamais quitter le ton familier mais en évitant l'inflation de l'argot, « une poésie pastorale, une allégresse, un lyrisme[279] » jugés dignes de la poésie aristophanienne, elle se signale, aux yeux des commentateurs, par la discrétion de son travail d'actualisation. On lui sait gré d'avoir évité les « anachronismes faciles » et les « anticipations de tout repos[280] », et d'avoir simplement opéré les élagages et les quelques additions nécessaires pour que

[272] C'est l'avis d'Urbain-Victor Châtelain (*La Revue des Poètes*, 15 janvier 1933) ou du critique de *Lumière*, qui signe Le Masque de velours (« Le choix d'un spectacle », 31 décembre 1932).
[273] Gérard Bauer, « *La Paix*, de François Porché », *Annales politiques et littéraires*, 30 décembre 1932.
[274] Le terme revient quasiment chez tous les commentateurs.
[275] François Porché, *La Paix*, adaptation libre en deux parties d'après Aristophane, *Les Œuvres libres*, n° 149, novembre 1933, p. 133-196.
[276] Fortunat Strowski, « Théâtre de l'Atelier. *La Paix* d'après Aristophane. Adaptation libre en deux parties par François Porché », *Paris-Midi*, 24 décembre 1932.
[277] Jacques Marteaux, « À l'Atelier. *La Paix*, d'Aristophane, version libre en deux parties, de M. François Porché », *Journal des Débats*, 24 décembre 1932.
[278] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, « Chronique théâtrale », *Le Figaro*, 26 décembre 1932.
[279] G. L. C. « *La Paix* au théâtre de l'Atelier », *Le Journal*, 23 décembre 1932.
[280] Édouard Bourdet, « *La Paix* d'Aristophane, adaptation de M. François Porché, à l'Atelier », *Marianne*, 4 janvier 1933.

l'adaptation se fasse en quelque sorte d'elle-même dans l'esprit de spectateurs encore si marqués par le souvenir de 14-18 qu'ils effectuent immédiatement, de la guerre du Péloponnèse à la guerre mondiale, « les transpositions nécessaires[281] ». Le texte procèderait ainsi non plus par modernisation, mais par universalisation, dégageant « ce que le vieux texte porte en lui d'éternel[282] ». Apparemment justifiée par la généralisation référentielle auquel le texte procède systématiquement, cette universalisation cache en fait un travail de recontextualisation thématique, favorisant l'identification du spectateur à la situation tout rapprochant le système idéologique du texte du discours pacifiste.

Le traitement référentiel de l'hypotexte se situe de fait à égale distance du système de transposition revuistique de Zimmer et de la traduction intégrale. Au maintien ou à la substitution des cibles et des références historiques, Porché préfère la suppression ou la décontextualisation généralisante. Les personnalités politiques disparaissent, qu'il s'agisse de Cléon, d'Hyperbolos, voire de Lamachos ou Cléonymos, tous objets d'attaques ou de lazzi chez Aristophane[283]. Plus largement, l'ensemble des référents géopolitiques grecs présents dans le texte sont évacués. Trygée n'agit plus « pour le bien de tous les Hellènes[284] » mais pour celui « de tous les hommes[285] », il va au-devant d'un Zeus dont le balai risque non plus de « vider l'Hellade[286] » mais de « [faire] de ce monde un désert[287] ». Le panhellénisme fait place à l'internationalisme, et ce sont non l'ensemble des Hellènes, mais les « peuples de l'Occident », les « peuples de l'Orient », les « cités du Nord » et les « pays du Sud[288] » que Trygée appelle à délivrer la déesse de la Paix. Décontextualisation et généralisation sont constamment à l'œuvre, de manière explicite. Au moment de s'envoler vers Zeus, Trygée fait de son voyage une quête universelle, posant cette « question [qui] est de tous les temps » : « De la guerre et de la paix, que pensent les dieux dans le ciel[289] ? ». La geste du héros devient ainsi une allégorie intemporelle, que le spectacle a pour mission de réactualiser, et dont le texte se charge de gloser, de temps à autre et quitte à tomber momentanément dans le didactisme, le sens et le fonctionnement. Le traitement de la séquence du mortier de Polémos, fondé dans l'hypotexte sur l'association de l'allégorie et du jeu lexical[290], est

[281] André Pierre, « Théâtre de l'Atelier. *La Paix* d'Aristophane, adaptation de François Porché », *Midi socialiste*, 4 janvier 1933.
[282] Charles Dullin, interview par Jean Rollot, « On répète *La Paix* à l'Atelier. Entre deux scènes, M. Charles Dullin nous dit… », *Paris-Soir*, 19 décembre 1932.
[283] Aristophane, *Paix*, v. 47, 681, 921, 1319, 473, 446 et *passim*.
[284] Aristophane, *La Paix,* v. 93, trad. Van Daele, *op. cit.*, t. II, p. 102 (« ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων »). La traduction de la collection Budé sert de base à l'adaptation de Porché.
[285] François Porché, *op. cit.*, p. 137.
[286] Hilaire Van Daele, *op. cit.*, p. 101 (Aristophane, *Paix*, v. 59 : « μὴ ἐκκόρει τὴν Ἑλλάδα »).
[287] François Porché, *op. cit.*, p. 136.
[288] *Ibid.*, p. 143 (Aristophane, *Paix*, v. 292 sq.).
[289] *Ibid.*, p. 138.
[290] Polémos, personnification de la guerre, jette dans son mortier, avant de chercher à les écraser, des légumes représentant métonymiquement (l'ail de Mégare, le miel d'Athènes) ou par calembour (les poireaux de Prasie) les cités grecques belligérantes (Aristophane, *Paix*, v. 236-258).

significatif à cet égard. Hermès explique d'abord à Trygée le fonctionnement de la scène à venir :

> Les pays sont représentés dans le mortier par quelque produit de leur sol, moisson ou vendange, et quand le pilon du brutal écrasera l'épi ou la grappe, le pays correspondant sera, là-bas, sur terre, réduit en poudre et en bouillie sanglante[291].

Après cette addition, Polémos menace d'écraser « le monde entier », de pilonner « bateaux sur mer, hameaux en plaine » ; il jette dans le mortier un « brin de laine », un « grain de riz », sans que soit identifié – comme c'est le cas chez Aristophane – le répondant allégorique du peuple visé. Mais cette indifférenciation n'empêche pas que pointe une recontextualisation bien plus précise. Les deux premières cibles, représentées par un raisin et une fleur de houblon, sont en effet définies comme la « douce contrée où croît la vigne » et le « pays des guerriers au poil blond[292] », évocation transparente des deux principaux belligérants de la dernière guerre. L'universalisation n'est en fait qu'une transposition généralisante, qui fait apparaître, comme par palimpseste, le récent conflit mondial et les risques actuels, en toile de fond de cette guerre antique.

De l'évocation d'une nuit dans les tranchées « au temps de l'autre guerre[293] » à la critique des « embusqués[294] » et des « profiteurs de guerre[295] », le souvenir de la *Der des der* revient en effet périodiquement, généralement dans le bouche du coryphée ou du chœur, alors érigé en porte-parole d'un « Plus jamais ça ! » modulé en « nous ne voulons plus de cette horreur[296] ». Sous couvert de généralisation, Porché recontextualise la fable et procède de fait à une transvalorisation qui n'échappe pas à certains commentateurs. Le critique du *Figaro* note par exemple que l'adaptateur a prêté à Aristophane « une conception moderne de la guerre » et « des rêves humanitaires » qu'on croirait destinés « à l'auditoire genevois de la Société des Nations[297] ». Le récit des origines de la guerre substitue à l'exposé factuel d'Hermès, par expansion de l'image aristophanienne de l'étincelle, une sorte de parabole applicable au déclenchement des hostilités européennes[298] ; les mouvements en sens contraires des choreutes tireurs de corde sont expliqués non plus par les différends de leurs cités d'origine, mais par les divergences d'intérêt et de postures idéologiques des promoteurs de la paix[299]. Ainsi se déploie une argumentation habituelle au discours pacifiste d'entre-deux guerres, qui se dévoile pleinement dans l'appel de Trygée au

[291] François Porché, *op. cit.*, p. 141.
[292] *Ibid.*, p. 142.
[293] *Ibid.*, p. 146
[294] *Ibid.*, p. 155.
[295] *Ibid.*, p. 159.
[296] *Ibid.*, p. 147.
[297] James de Coquet, « À l'Atelier : *La Paix*, d'après Aristophane, adaptation libre en deux parties de M. François Porché », *Le Figaro*, 23 décembre 1932.
[298] François Porché, *op. cit.*, p. 159-160 ; Aristophane, *Paix*, v. 604-648. L'image de l'étincelle (σπινθῆρα) apparaît au v. 609.
[299] *Ibid.*, p. 155-156 ; Aristophane, *Paix*, v. 475-507.

désarmement[300]. Au pacifisme humanitaire « briandiste » s'ajoute d'ailleurs une veine antimilitariste plus proche de l'anarchisme, qui se donne libre cours dans les scènes épisodiques du deuxième acte, critiquant à travers les marchands d'armures l'exploitation capitaliste des fournisseurs de guerre, chez les marchands d'outils agricoles la spéculation sur la paix retrouvée sous le regard inerte des politiques, voire, chez le devin du canton, l'exploitation de l'espoir de paix par l'Église ; toutes cibles présentes dans l'hypotexte[301], mais qui subissent, par addition ou expansion, une réactualisation.

Ainsi recontextualisée, la fable de Trygée parti sur son bousier demander la paix à Zeus, et invitant les hommes à tirer la déesse du puits où Polémos l'a jetée, apparaît naturellement contemporaine, permettant au spectacle de jouer sur la confusion entre la fiction allégorique et l'univers effectif de la représentation, en exploitant, selon les termes de la parabase, « la nostalgie […] si ancienne, si universelle, si indéracinable[302] » des hommes pour la paix. Habilement dramatisée, par l'amplification de la menace du retour du Polémos, dont les pas ne cessent de se rapprocher, l'opération de sauvetage de la déesse prend des allures de mobilisation de la dernière chance, et les réjouissances qui suivent sa sortie apparaissent comme une délivrance et un soulagement[303]. Le texte de Porché joue ainsi davantage que celui d'Aristophane sur le passage progressif de la dysphorie à l'euphorie, tout en épousant d'assez près la structure de la comédie grecque, davantage encore que ne le faisait Bernard Zimmer. Tout en s'accordant une grande liberté, ainsi qu'on vient de le voir, pour ce qui est du contenu des dialogues, l'adaptation suit le découpage narratif de l'hypotexte, sans addition ni suppression notables d'épisodes ou de personnages – à l'exception de la présence des filles de Trygée à son retour chez lui, et de celle, plus significative, d'Hermès aux noces du héros. Mais elle en observe aussi la structure spectaculaire et énonciative. La gestion de la présence scénique du chœur colle globalement à celle de l'hypotexte. Les choreutes – menés par le coryphée – entrent à l'appel de Trygée (*parodos*), participent, en tirant sur la corde, à l'extraction de la Paix de son puits, célèbrent l'apparition de la Paix et écoutent les explications d'Hermès (scène d'action puis *agôn*[304]) ; ils réapparaissent tous à la fin de la parabase. Partiellement remplacé par les deux fillettes de Trygée au début de la deuxième partie, lors de retour sur terre de Trygée avec Opôra et Théoria, le chœur revient pour la parabase secondaire, jusqu'à l'*exodos*. Loin d'être purement textuelle, sa présence est liée à un certain nombre d'actions spectaculaires, depuis la danse incoercible de la *parodos*, notée dans le texte grec comme dans l'adaptation[305],

[300] *Ibid.*, p. 143.
[301] Aristophane, *Paix*, v. 1197-1264, 1043-1126.
[302] François Porché, *op. cit.*, p. 165.
[303] *Ibid.*, p. 153-163.
[304] Nous reprenons ici le découpage de Paul Mazon, suivi par Porché (*Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, *op. cit.*, p. 81-94).
[305] Aristophane, *Paix*, v. 324-325 ; François Porché, *op. cit.*, p. 145.

jusqu'au banquet et à la fête de mariage de l'*exodos*. Elle relève aussi d'une véritable fonction chorale, au sens énonciatif et musical du terme. Sans suivre la lettre du texte, bien souvent condensé et recomposé, Porché, en accord avec le musicien Marcel Delannoy, restitue presque systématiquement l'alternance des trois modes mis en œuvre dans l'hypotexte, le parlé, le parlé avec accompagnement – le « mélodrame » de l'édition Budé, correspondant à la *parakatalogè* grecque, et noté en italiques – et le chanté, qui recouvre indifféremment des vers libres ou des vers rimés. Dans la longue séquence qui va de l'entrée du chœur à la parabase, on retrouve toutes les interventions chantées du chœur, y compris le *kommos* de supplication à Hermès – dont le texte est adapté[306] – ; certaines, comme le salut chanté à la Paix[307], sont déplacées, mais l'équilibre global est respecté. Le principe de l'alternance se retrouve au début de la deuxième partie, où deux chansons des fillettes jouent le rôle, en termes structurels, des *chorika*[308]. Il participe cependant d'une économie propre à l'adaptation : ainsi la longue séquence du sauvetage de la Paix, entamée par un chant ajouté, se conclut-elle par un « péan » qui est lui aussi une pure addition, et qui fait symétrie avec le chant d'hyménée final[309]. Les deux parties de la pièce, entamées toutes deux par un « prélude chanté devant le rideau[310] », se concluent ainsi toutes deux par un chant, accentuant le caractère hymnique du texte d'Aristophane, parfois tiré vers une « Cantate de la Paix[311] ».

L'adaptation de la structure spectaculaire et énonciative de l'hypotexte se double d'une attention marquée à sa théâtralisation, en particulier au rapport au public, fréquemment interpellé et comme intégré au spectacle. Presque toutes les répliques adressées, chez Aristophane, aux spectateurs le sont chez Porché, qu'il s'agisse des remarques des serviteurs et de l'exposition du sujet dans le prologue, des apartés ou des apostrophes de Trygée ou de ses remarques avec Hermès, ou de l'aspersion du public avec l'orge et l'eau du sacrifice[312]. Si les questions et les reproches de la Paix aux Athéniens, soufflés à l'oreille du héros qui les leur répète[313], sont totalement coupés, la présentation de Théoria, la déesse des Fêtes, aux membres du Conseil, par définition présents dans l'amphithéâtre grec, est transposée en un discours aux « sénateurs » dont la présence dans la salle a été annoncée, et que Trygée, pour faire bonne mesure,

[306] Aristophane, *Paix*, v. 385-399 ; François Porché, *op. cit.*, p. 150-151.
[307] Aristophane, *Paix*, v. 571-600.
[308] François Porché, *op. cit.*, p. 170-171.
[309] *Ibid.*, p. 152-153 ; 162-163.
[310] Ibid., p. 133, 167.
[311] Selon l'expression de Franc-Nohain (« *La Paix*, d'après Aristophane, adaptation libre en deux parties, de François Porché (Atelier) », *L'Éclair*, 23 décembre 1932). Il est à noter que trois des quatre séquences satiriques (celles du devin, des fabricants d'outils et des fournisseurs de guerre) sont conclues par des chants ajoutés, qui, s'ils tiennent en quelque sorte la place des *stasima* fréquents chez Aristophane entre les scènes épisodiques – sous forme généralement de chansons satiriques autonomes – , ont une fonction de commentaire de l'action proche de celle des *stasima* tragiques.
[312] François Porché, *op. cit.*, p. 134-136, 138, 158-159, 167, 175-176 ; Aristophane, *Paix*, v. 20-81, 150-153, 543-549, 821-823, 962-972.
[313] Aristophane, *Paix*, v. 660-704.

interpellera à nouveau un peu plus tard[314]. La parabase, quant à elle, est transposée dans un discours de Charles Dullin, devant le rideau fermé, au public. Évoquant, de manière quasi pirandellienne, la hantise irrépressible que son personnage exerce sur lui, prenant sans prévenir, en dehors du théâtre, possession de lui, l'acteur-metteur en scène finit, lors d'un nouvel accès de ces crises, par exhorter le public et l'inviter, lui aussi, à tirer la corde pour sortir la Paix du puits[315]. Le jeu avec le public débouche ainsi moins sur la rupture de l'illusion que sur la *willing suspension of disbelief* et le triomphe de la participation.

L'adaptation de Porché n'en fait pas moins la part belle à la dimension ludique et métathéâtrale du texte, tout comme elle est attentive à ses différents types de comique. La parodie, si elle n'est pas toujours rendue au niveau microtextuel, est réintroduite de manière massive par une addition dans la scène des lamentations des fournisseurs, traitée de façon paratragique ; aux gémissements emphatiques des fabricants d'armes, Trygée répond par un rappel insistant du caractère farcesque et bouffon du spectacle[316]. Le comique scatologique ou sexuel, atténué de façon à éviter l'obscénité[317], n'est est pas moins assez présent pour faire exister une veine grotesque et rustique qui se fond harmonieusement avec une poésie pastorale assez heureuse, allant parfois jusqu'au patois. L'adaptation présente sous cet angle une réappropriation thématique et stylistique aboutissant à une véritable unité d'écriture, dans une sorte d'inspiration rabelaisienne tempérée dont le texte choral de la seconde parabase donne une assez bonne idée :

Van Daele	François Porché
LE CHŒUR – [Ce que j'aime, c'est] assis au coin du feu, de boire à qui mieux mieux avec des camarades, après avoir allumé le plus sec de mon bois, les souches arrachées en été ; de griller des pois chiches, de rôtir des glands de hêtre, tout en baisant la Thratta, pendant que ma femme se lave.	LE CHŒUR – Ce que nous aimons, c'est, assis avec des amis, trinquer sous une tonnelle ; ou bien, en hiver, griller des pois chiches, rôtir les glands du hêtre, pendant que, sur un seau d'eau, le cul nu, notre femme se lave.
LE CORYPHÉE – Car rien n'est plus agréable, une fois les semailles faites, que de voir le dieu bruiner et d'entendre un voisin nous dire : « Dis-moi, qu'allons-nous faire à cette heure, Comarchidès ? J'aimerais bien, moi, boire mon soûl, pendant que le dieu	LE CORYPHÉE – Oui, rien n'est plus agréable, après les semailles faites, qu'un jour de douce petite pluie, quand un voisin, sous l'ondée, vous crie, par-dessus la haie : « Ohé ! Comarchidès, m'est

[314] François Porché, *op. cit.*, p. 172-173, 183.
[315] *Ibid.*, p. 163-166. Le texte, repris dans *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* (Paris, Lieutier, 1946), est de Dullin lui-même.
[316] *Ibid.*, p. 186-187.
[317] Porché fait par exemple grâce du détail des délices coprophages du bousier (v. 11-12), ou transpose en « jeux de boules » (p. 173) les jeux érotiques avec Théôria proposés aux sénateurs par Trygée (v. 896b-904). Le mariage de ce dernier avec Opôra est par ailleurs justifié (p. 162) par la viduité du héros, ce qui laisse la morale sauve.

nous fait du bien. Allons, femme, fais griller trois chénices de haricots, mêles-y des grains de froment et sors-nous des figues. Que Syra crie à Manès de quitter le champ, car il est impossible absolument d'ébourgeonner la vigne aujourd'hui, ni de travailler la boue, vu que le champ est détrempé. – Et que de chez moi on apporte la grive et deux pinsons. Il y avait aussi du petit lait au logis et quatre morceaux de lièvre […][318] »

avis de boère in cot, pendant que le ciel fait nos affaires ? ». – « M'est avis, qu'on répond. Pas moyen d'émotter avec c'te bruine, vu que la terre est détrempée. Allons ! Manès, t'obstine pas, laisse ta houe et rentre. Et toi, femme, sers-nous des monghettes et le restant du lièvre[319].

L'adaptation trouve finalement son unité dans une dimension de conte paysan merveilleux, à laquelle participe pleinement l'expansion du rôle des filles de Trygée, promptes à s'enquérir du voyage de leur père à travers l'espace et à reconnaître à ses côtés la présence des déesses[320]. *La Paix* devient, selon l'expression de la parabase, un « vieux rêve[321] » ressuscité, et qu'il s'agit de faire partager.

b) Un théâtre de participation

Le spectacle lui-même réussit parfaitement à créer cet engagement commun autour d'une « féerie pacifique[322] » aux allures de fête paysanne. Appuyée sur un travail collectif salué comme exemplaire (Antoine parle d'une « troupe admirablement disciplinée[323] »), *La Paix* s'affirme comme une des expériences les plus abouties de Dullin sur un spectaculaire inspiré du théâtre de tréteaux, relevant à la fois, comme le remarque un critique, du spectacle forain et de la farce paysanne[324]. La pièce n'en comporte pas moins dans le traitement chorégraphique et musical du chœur et dans la radicalisation du rapport scène-salle, une dimension expérimentale ; mais celle-ci se résout en une sorte de communion euphorique qui assure au spectacle une réception intense.

L'inspiration foraine du spectacle se manifeste dans le dispositif scénique de *La Paix*, créé par George Vakalo, bon exemple du bricolage qui caractérise souvent le style

[318] Hilaire Van Daele, *La Paix*, *in Aristophane*, t. II, *op. cit.*, p. 147 ; Aristophane, *Paix*, v. 1131-1150 (cf. annexe, textes grecs, n°4).
[319] François Porché, *op. cit.*, p. 180.
[320] *Ibid.*, 168-171.
[321] *Ibid.*, p. 165.
[322] Pierre Brisson, « Chronique théâtrale. Théâtre de l'Atelier : *La Paix*, d'après Aristophane, adaptation libre en deux parties, par François Porché, partition musicale de Marcel Delannoy », *Le Temps*, 26 décembre 1932.
[323] André Antoine, « La semaine théâtrale », *L'Information*, 28 décembre 1932.
[324] *Journal de Rouen*, 17 janvier 1933, coupure de presse sans titre ni nom d'auteur, recueil factice de presse sur *La Paix* à l'Atelier, BNF, Arts du spectacle, 4° Sw 13521 (2).

décoratif de l'Atelier[325]. Le plateau est délimité par trois portiques en toile claire ; sur ceux des côtés sont pratiquées des ouvertures carrées, sommaires fenêtres ; trois rideaux coulissants, moins élevés, permettent l'entrée ou l'apparition de décors praticables[326]. Ceux-ci évoquent de façon très schématique et naïve les trois espaces dramatiques du texte. Au début de la première partie et dans la deuxième partie une petite maison blanche à terrasse, décorée de pampres, représente, à cour, la maison de Trygée[327]. À jardin, figurant la demeure des dieux, un grand guignol aux montants en papier d'argent[328] décorés d'arabesques, à l'intérieur tapissé d'écarlate[329] et portant un trône de fantaisie, apparaît au terme du voyage de Trygée sur son bousier[330]. Au fond, dévoilée par l'ouverture du rideau coulissant, une ouverture pratiquée dans un amas de pierres dessinées sur du carton représente l'entrée de la grotte au fond de laquelle la Paix est prisonnière. Juste devant, un escalier double à cinq marches, présent de profil tout au long du spectacle, remplit une fonction purement praticable, servant par exemple de piédestal pour l'apparition de la Paix et de ses compagnes ou d'autel pour le sacrifice à la déesse de la deuxième partie[331]. La schématisation naïve du décor – en lui-même « d'une médiocrité tristement datée[332] » selon Monique Surel-Tupin – se retrouve dans les costumes, dus eux aussi à Vakalo. Hermès (joué par Vital), en blanc et or, est coiffé d'un pétase à ailettes et porte un caducée ; Decroux, en bousier, est habillé d'un simple corselet brun[333] ; il porte des élytres en carton sur les avant-bras, et une sorte de casque évoquant de loin la tête du scarabée[334]. Quant à Mlle Volkoff, dans le rôle de la Paix, elle est vêtue d'un simple maillot deux-pièces en étoffe torsadée ; ses compagnes Théoria (Mlle Stoebe) et Opôra (Mlle Christol) portent une robe-tunique blanche simplement lacée[335]. Les personnages humains sont pour leur part dotés de costumes à la grecque stylisés, composés de tuniques, claires ou – moins souvent – brunes, auxquels s'ajoutent parfois, pour les hommes, des manteaux et des chapeaux, ainsi que des bâtons. Les claires tuniques et robes du chœur s'ornent de motifs géométriques variés, grecs ou arabesques. La simplicité rustique des costumes est prolongée, chez les hommes, par la barbe, et souvent par des maquillages prononcés. Dullin, buriné, arbore un visage « d'impérial rustre à profil de Sylvain », Vital, « soulignant arcades sourcilières et nez, évoque un Hermès de bronze », d'Orval campe un Coryphée au

[325] Renée Saurel, « Dullin et l'Atelier », *in* Gilles Quéant (dir.), *Encyclopédie du théâtre contemporain*, t. II, Paris, Olivier Perrin, 1959, p. 49.
[326] Les descriptions suivantes se fondent sur les témoignages de la presse et sur les photographies du spectacle reproduites dans l'annexe iconographique (fig. 87-91).
[327] Cf. annexe iconographique, fig. 87.
[328] F. S., « Le décor au théâtre », *Art et décoration*, février 1933.
[329] Pierre Brisson, art. cit.
[330] Cf. annexe iconographique, fig. 88.
[331] Cf. Gabriel Boissy, « À l'Atelier. Pour *La Paix* d'Aristophane, M. Dullin a composé une admirable mise en scène », *Comœdia*, 30 décembre 1932. Cf. annexe iconographique, fig. 89-90.
[332] Monique Surel-Tupin, *Charles Dullin*, *op. cit.*, p. 155.
[333] Pierre Brisson, art. cit.
[334] Cf. annexe iconographique, fig. 91.
[335] « Au théâtre de l'Atelier, Dullin présente, sous d'agréables aspects, *La Paix*, d'après Aristophane », cliché dans *Voilà*, 1er janvier 1932. Cf. aussi annexe iconographique, fig. 90.

« profil boucanier[336] ». La farce est présente à travers les personnages grotesques, les deux esclaves, joués par Lucien Arnaud et Daniel Gilbert, le devin (Gilbert encore, dont « le faciès minable et déconfit bouscule le rire[337] »), les marchands (Devienne, Lenoir, Decroux avec ses « braiements de douleur[338] », Gilbert), qui composent de « magistrales caricatures[339] ».

Loin donc de résider dans la scénographie ou les costumes, assez pauvres, la puissance d'évocation de la pièce réside dans le travail d'acteur, avec le soutien expressif de la musique et des éclairages. Les imprécations de Polémos menaçant les villes de destruction sont déclamées par Decroux, masqué de vert, « à une cadence pesante et brutale » qu'accompagne sur le même rythme les battements d'un tambour, créant « une terreur primitive et sacrée[340] ». La montée de Trygée vers les cieux, motif féerique s'il en est, se passe de toute machine ; Dullin-Trygée est à califourchon sur le bousier que figure, de façon si peu réaliste, Decroux, qui se contente de monter les degrés de l'escalier-autel. La séquence reste cependant comme un des temps forts du spectacle[341]. Isolés par un jeu d'ombre et de lumière, les acteurs miment « un tel effort de grimpée », avec « un tel lyrisme d'ascension » que l'illusion est complète et que [l'on croit] entrer chez les dieux[342] ». L'adhésion est favorisée par le soutien musical de la parole ; la quasi-teichoscopie de Trygée décrivant son élévation dans les cieux – substituée par Porché au texte d'Aristophane[343] – est accompagnée par une mélodie de flûte montant progressivement jusqu'aux plus hautes notes de son registre, rendant ainsi la voix de Dullin « plus émouvante que ne le serait un chant[344] ». La séquence n'est qu'un exemple parmi d'autres de la maîtrise de la fusion des arts dont fait preuve le spectacle, pour certains le « plus bel ensemble[345] » réalisé par le metteur en scène jusqu'alors. Avec Roger Quinault pour les danses, et Delannoy, qui poursuit avec lui sa collaboration sur l'intégration au spectacle de la musique – ici inspirée des modes grecs, mais recourant à des instruments contemporains comme les ondes Martenot –, Dullin pousse très loin la recherche sur le travail gestuel, chorégraphique, vocal et musical du chœur. Le groupe choral est composé de quinze acteurs, dont quatre[346] sont aussi chanteurs et forment le quatuor vocal qui exécute les chœurs chantés composés par Delannoy, à côté des mélodies ou des percussions accompagnant les récitatifs

[336] Gabriel Boissy, art. cit.
[337] *Ibid.*
[338] Robert Kemp, « À l'Atelier. – *La Paix*, d'Aristophane, adaptation libre de M. François Porché, avec une partition musicale de M. Marcel Delannoy », *La Liberté*, 23 décembre 1932. Decroux joue ici le marchand d'armures.
[339] Gabriel Boissy, art. cit.
[340] Jacques Laparra, « Le Théâtre. *La Paix* à l'Atelier », *Notre Temps*, 29 janvier 1933.
[341] Cf. annexe iconographique, fig. 91.
[342] F. S., art. cit. (même remarque chez Gérard d'Houville ou Gaston Boissy, art. cit.).
[343] François Porché, *op. cit.*, p. 138-139 (Aristophane, *Paix*, v. 155-177).
[344] Jacques Laparra, art. cit.
[345] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit.
[346] Welcome et Limozin pour les voix féminines, Jugain et Abondance pour les masculines.

simplement parlés. Le travail plastique collectif, d'une grande justesse dans le mouvement comme dans l'immobilité, relaie harmonieusement le verbal et le musical, dans une fusion qui enthousiasme les commentateurs. Gabriel Boissy admire « avec quel art les scènes se transforment, sitôt que la masse chorale le permet, en un ballet, en une danse dont le rythme s'accélère pour se muer en colonne lyrique que soulève à la fois le texte d'Aristophane-Porché et l'admirable musique de Marcel Delannoy[347] ». La séquence qui aboutit à la délivrance de la déesse, remarquablement rythmée, paraît ainsi à Étienne Rey « comme la montée d'un poème, d'un chant, comme le finale d'une symphonie » : la « fusion des paroles, des cris d'allégresse, de la musique […], des danses du chœur et des paysans », y « donne une impression de beauté et une émotion que l'on a rarement vue au théâtre[348] ». La séquence s'achève, avec l'apparition de la Paix, en véritable épiphanie : le chœur tombe à genoux[349], chante, puis exécute une ronde autour des déesses[350] ; tableau « digne de Luc-Olivier Merson et de la planche à billets[351] », et non exempt d'ailleurs, sur le plan strictement visuel, d'académisme[352].

Le spectacle échappe néanmoins totalement au risque de l'abstraction allégorique ou de l'hermétisme d'avant-garde. « Populaire, direct, dynamique[353] », il se caractérise par une vitalité unanimement relevée. Menée par « une équipe toute de vigueur, de jeunesse, d'enthousiasme, qui vit et vibre à l'unisson[354] », « pleine de rires, de danses et de chants[355] », la comédie donne l'impression générale d'un « cri d'allégresse » et d'un « élan vers la joie de vivre[356] ». « L'entrain qui s'empare de tous dès le lever du rideau[357] » ne désempare pas ; dialogues, danses et chants sont lancés dans « un rythme vif, presque impétueux[358] », qui « emporte toute l'œuvre dans un mouvement bondissant[359] », jusqu'au « merveilleux repas des noces[360] » où, autour de Trygée couronné de roses, se forment les couples tandis que les joueurs de flûte s'époumonent. Au milieu des « farandoles de village », quelque chose comme « l'allégresse et la surabondance athéniennes[361] » s'épanouit sur le plateau de l'Atelier ; Robert Kemp y

[347] Gabriel Boissy, art. cit.
[348] Étienne Rey, « A l'Atelier. *La Paix*, d'après Aristophane, adaptation libre de M. François Porché, partition de Marcel Delannoy », *Comœdia*, 23 décembre 1932.
[349] Pierre Brisson, art. cit.
[350] Septime, « À l'Atelier. *La Paix*, d'après Aristophane, adaptation libre en deux parties de M. François Porché », *L'Ami du peuple*, 22 décembre 1932.
[351] James de Coquet, art. cit.
[352] Cf. annexe iconographique, fig. 90.
[353] Georges Pioch, « L'Atelier. *La Paix* d'après Aristophane, adaptation libre en 2 parties de M. François Porché, *La Volonté*, 24 décembre 1932.
[354] Jean Gally, « Au théâtre de l'Atelier, *La Paix* », *Le Libertaire*, 12 janvier 1933.
[355] Pierre Audiat, « À l'Atelier, *La Paix*, adaptée d'Aristophane par François Porché », *Paris-Soir*, 23 décembre 1932.
[356] Pierre Brisson, art. cit.
[357] Gabriel Boissy, art. cit.
[358] Jacques Marteaux, art. cit.
[359] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit.
[360] Pierre Brisson, art. cit.
[361] *Ibid.*

voit « un honnête et gentil Dionysos rustique, gambadant dans le soleil[362] », et Gérard d'Houville évoque un spectacle « se déroulant comme au flanc d'un vase, en bonds et danses gestes et pas[363] ». L'énergie festive qui se dégage de la pièce, particulièrement communicative, se répand par contagion dans le public. Gabriel Boissy, frappé par l'exceptionnelle communion entre les spectateurs et les acteurs – notée d'ailleurs par tous les commentateurs – et par le « transport admiratif » et la « fièvre particulière » créés par le spectacle le soir de la générale, l'attribue au parti-pris fondamental de Dullin, à sa « grande trouvaille » : « lancer les scènes, les dialogues, les péripéties et jusqu'aux strophes d'Aristophane-Porché dans un mouvement de joie[364] ». Préfigurant la théorie du « rire avec » d'André Bonnard, Dullin réalise en effet, selon Boissy, « la satire aristophanienne dans son dynamisme essentiel, dans sa beauté plénière », en faisant triompher les « forces de vie sur les affres mortelles » par ce mouvement joyeux, « créateur d'euphorie[365] ». Robert Kemp note ainsi que « les voix et les visages rayonnent », et que « les interprètes semblent les premiers à goûter la joie, avant de […] la distribuer[366] » au public.

La contagion euphorique, vecteur du lyrisme aristophanien, entraîne physiquement la salle ; la troupe semble « électrisée » et fait « trembler les planches », obligeant les spectateurs, remarque René Wisner, « à communier avec elle[367] ». L'atmosphère de fête et de « réjouissance populaire » facilite l'intégration du public au spectacle, comme si « la pièce débord[ait] de la scène[368] ». Dès le début, les acteurs établissent un rapport de familiarité, « un ton libre et vivant[369] » avec les spectateurs, qui permet aux personnages d'Aristophane, devenus leurs « amis », de « tout dire[370] ». Dullin-Trygée multiplie les appels au public, les « apostrophes » qui « donn[ent] tant de chaleur à la représentation[371] », et – du moins lors de la générale – « pas un de ces appels ne tombe dans le vide » ; chacun est « souligné de vifs applaudissements[372] ». Le mouvement d'intégration du public culmine dans la séquence de délivrance de la Paix. À l'appel de Trygée, dispersés dans la salle, de l'orchestre au balcon, les acteurs tirent une corde qui remonte jusqu'à l'amphithéâtre, et les « oh hisse » des comédiens et du public « se confond[ent] à l'unisson[373] ». Et quand Dullin, dans la parabase, demande au public si lui aussi, à ce moment-là, n'a « pas eu la tentation de tirer la Paix hors du puits » et de

[362] Robert Kemp, art. cit.
[363] [Marie de Régnier, dite] Gérard d'Houville, art. cit.
[364] Gabriel Boissy, art. cit.
[365] *Ibid.*
[366] Robert Kemp, art. cit.
[367] René Wisner, « Théâtre de l'Atelier. *La Paix* d'Aristophane, adaptation de M. F. Porché », *Carnet*, 1er janvier 1933.
[368] Septime, art. cit.
[369] *Ibid.*
[370] Gérard Bauër, art. cit.
[371] Robert Kemp, art. cit.
[372] Jean Gally, art. cit.
[373] Lucien Arnaud, *op. cit.*, p. 104 ; rappelons qu'Arnaud faisant partie du spectacle.

s'« atteler à la corde[374] », certains spectateurs, le soir de la générale, « répondent que oui, tandis que l'assistance tout entière, emportée par un souffle sacré, applaudit avec frénésie[375] ». Poursuivant la métalepse, Dullin remet son bonnet de Trygée, le rideau se rouvre sur les acteurs en ligne, et tous interpellent le public : « À la corde ! à la corde ! à la corde[376] ! ». La frontière entre scène et salle, entre fiction et réalité, entre antiquité et présent, s'abolit un instant. « La Paix était là, visible, vivante », rapporte le vieil anarchiste Victor Méric, bouleversé par l'appel de Dullin : « Il ne s'agissait que d'un peu de bonne volonté, d'accord, d'effort pour la conquérir et la garder[377] ». La « doctrine » de Dullin, qui consiste, selon Pioch, « à confondre la scène avec la salle », trouve avec *La Paix* son application la plus radicale.

3. *Plutus, L'Or* ou la synthèse

> Il y a de tout dans *Plutus*, du ballet, de la revue à grand spectacle, de la comédie. Il y a même de l'Aristophane, surtout au premier acte […].
>
> Colette, « Spectacles de Paris. *Plutus : l'or* au théâtre de l'Atelier », *Le Journal*, 6 février 1938.

Six ans après le triomphe de *La Paix*, l'Atelier présente une nouvelle adaptation d'Aristophane, *Plutus*, qui assure encore au théâtre un grand succès[378]. Au sommet de son art, Dullin signe là une mise en scène somptueuse que certains ne sont pas loin de considérer comme sa meilleure[379]. Visuellement très pittoresque, le spectacle a des allures de féerie populaire et de fête foraine, retrouvant l'inspiration collective et le « compagnonnage[380] » de *La Paix* tout en renouant – en partie grâce à la collaboration de Coutaud et de Darius Milhaud – avec la fantaisie colorée des *Oiseaux*. La pièce recourt aussi à nouveau au modèle de la revue, multipliant les scènes d'actualité satiriques dans une veine plus aristophanesque que celle de Bernard Zimmer. Celles-ci s'insèrent dans un apologue allégorique et merveilleux illustrant, dans un élargissement des thèmes aristophaniens qui s'inspire aussi de George Sand[381], des problèmes

[374] François Porché, *op. cit.*, p. 166.
[375] Édouard Bourdet, art. cit.
[376] François Porché, *op. cit.*, p. 166.
[377] Victor Méric, « La Petite semaine. Autour d'Aristophane », *Les Hommes du jour*, 29 décembre 1933.
[378] Le spectacle est d'ailleurs repris en 1940 au Théâtre de Paris, un temps confié à Dullin.
[379] Ainsi Lucien Arnaud (*op. cit.*, p. 109) ou Benjamin Crémieux (« La lumière sur la scène. *Plutus* d'après Aristophane par Mme S. Jolimet [*sic*] à l'Atelier », *La Lumière*, 11 décembre 1938).
[380] Pierre Brisson, « Chronique des spectacles. Théâtre de l'Atelier, *Plutus*, trois actes de Mme Simone Jollive [*sic*] d'après Aristophane », *Le Figaro*, 6 février 1938.
[381] Plusieurs notes de Simone Jollivet attestent que le *Plutus* de Sand fait partie des hypotextes de sa propre adaptation (BNF, Arts du spectacle, Fonds Dullin, 4° COL 42/73 (3)). L'expansion du personnage

d'économie politique particulièrement cruciaux dans l'histoire récente. *Plutus* apparaît ainsi comme une véritable synthèse des deux précédentes créations aristophaniennes de Dullin, non seulement du point de vue spectaculaire, mais aussi sur le plan de la réactualisation du discours politique et de l'écriture. Synthèse au sens expérimental du mot : l'adaptation de Simone Jollivet, véritable expansion de l'hypotexte grec, semble spécifiquement créée pour permettre le déploiement de l'esthétique aristophanienne de l'Atelier[382]. Spectacle hybride, au croisement entre la reconstitution d'une comédie ancienne, la moralité ou la fable théâtralisée et la revue, *Plutus* peut apparaître comme la concrétisation du rêve dullinien autour d'Aristophane. L'héritage du comique grec, qu'il s'agisse de son texte comme de sa réception, s'y investit dans des formes de théâtre populaire traditionnelles ou contemporaines, transfigurées par un souffle collectif porté par l'acteur-metteur en scène lui-même.

Partant du principe, corroboré par Paul Mazon[383], que le texte conservé d'Aristophane est lacunaire et embryonnaire, Simone Jollivet procède à une expansion de certaines séquences aristophaniennes « développ[ées] », pour reprendre un mot de Dullin, « selon un ordre logique dans l'esprit de l'auteur[384] ». La première expansion est une extension du personnel dramatique élargi à une collectivité envisagée sur un plan économique. La fable du pauvre et honnête Chrémyle rendant la vue au dieu de l'or s'insère dans celle d'une cité où s'activent des artisans de tous corps de métiers. Le chœur aristophanien des laboureurs amis de Trygée se dédouble en un Chœur des villes composé de petits travailleurs et un Chœur des champs, bien plus présents que dans l'hypotexte. La liste des « justes » récompensés s'étend, et celle des *alazones* est fortement élargie, composant, plus encore que dans *Les Oiseaux*, toute une société en microcosme. Ni vraiment Athènes, ni vraiment Paris, le statut référentiel de ce monde en miniature relève d'une construction hybride assez habile, à mi-chemin entre le village provençal avec sa place publique et ses commerçants, et l'image d'Épinal[385]. Cet espace imaginaire de substitution, « réplique moderne, dans notre monde actuel […] aux contours imprécis […], de cette cité campée d'aplomb sur son Acropole, de cette Hellade circonscrite, de ce monde d'Aristophane restreint et cependant complet[386] », fait

---

de Mercure, opposant intrigant à Plutus, l'opposition entre richesse fiduciaire et richesse productive y prennent entre autres leur source.

[382] Inédit, le texte est conservé dans le fonds Dullin de la BNF. Nous référons à l'exemplaire dactylographié coté 4° COL-42/73 (2). En raison du caractère de quasi-partition du texte, établi en étroite collaboration avec Dullin (Lucien Arnaud, *op. cit.*, p. 109), nous n'observerons pas strictement la distinction opérée jusqu'à présent entre analyse textuelle et tentative de présentation de la mise en scène.

[383] M. A. Dabadie, « Simone Jollivet nous parle de son adaptation de *Plutus* d'Aristophane », coupure de presse non identifiée, BNF, Arts du spectacle, recueil factice d'articles concernant *Plutus* par Dullin, 4° Sw13507 (I). Le texte de Simone Jollivet part de la traduction de Marc-Jean Alfonsi (*Théâtre d'Aristophane*, traduction nouvelle avec notice et notes, *op. cit.*, t. II).

[384] « *Plutus* par Charles Dullin », *Ce soir*, 23 janvier 1938.

[385] Simone Jollivet, « Aristophane et le midi », *in* Programme de *Plutus, l'or*, d'après Aristophane, BNF, Arts du spectacle, fonds Dullin, 4° COL-42/73 (6) . L'adaptatrice explique s'être inspirée d'un village du midi viticole et de ses commerçants.

[386] *Ibid.*

ainsi l'intermédiaire entre le lieu théorique de l'action, Athènes[387], qu'évoquent encore les noms des personnages et des divinités protagonistes – Chrémyle, Plutus, Mercure, Pauvreté, voire Jupiter –, et une France contemporaine présente d'un bout à l'autre à travers les vicissitudes économiques des personnages et la satire de la finance spéculative. La recontextualisation parodique n'est donc pas absente, notamment dans l'évocation de l'univers capitaliste, qu'il s'agisse du banquier Crackinos ou, surtout, de Mercure, sorte d'« Arlequin-spéculateur[388] » annonçant un « krach[389] » ou un « boom[390] », régnant dans un Temple de La Fortune qui a toutes les apparences et les activités d'une Bourse, et parlant un argot d'almanach Vermot dans la pure tradition offenbachienne ou willemetzienne[391]. Le costume que lui dessine Lucien Coutaud, mêlant le conventionnel et mythologique caducée – déjà porté par Hermès dans *La Paix* – et le sigle de la Livre sterling, attribut allégorique contemporain, résume à lui seul cette inspiration plus proche encore, si l'on en croit Brisson, de *Phi-Phi* que de Rip[392]. Mais la transposition anachronique est médiatisée par un espace-temps pluri-référentiel, que l'on retrouve dans la scénographie et l'ensemble de l'univers visuel du spectacle. Le dispositif de Georges Vakalo, décoré par Lucien Coutaud, propose une place publique intemporelle, comme une « Grèce d'opérette avec un clinquant de baraque foraine[393] », avec des maisons et des échoppes de commerçants à cour et à jardin, un temple surmonté d'une roue de la Fortune. Échoppes, boutiques, balcons, maisons et portes ont des proportions réduites, « comme sur certaines miniatures du Moyen-Âge » ; un plan incliné courant côté cour jusqu'au fond du plateau, « sorte de chemin vert à l'Espoir, comme il s'en voit dans les images d'Épinal[394] ». La décoration de Coutaud, de couleurs vives et gaies, est conçue en harmonie avec les costumes, dont l'inspiration dérive à la fois des santons provençaux et de l'époque archaïque grecque, « si séduisante par sa simplicité étudiée et sa profonde beauté plastique[395] », ainsi que de l'image d'Épinal. Une Grèce stylisée voisine avec des costumes allégoriques

[387] Simone Jollivet, *Plutus*, *L'Or*, manuscrit cité, 1re partie, sc. 1 p. 3.
[388] Simone Jollivet, note préparatoire sur *Plutus*, Fond Dullin, 4° COL 42/73 (3).
[389] Simone Jollivet, *Plutus*, *L'Or*, manuscrit cité, 1re partie, sc. 10, p. 43.
[390] *Ibid.*, 1re partie, sc. 12, p. 50.
[391] La satire de la spéculation n'échappe d'ailleurs pas aux clichés antisémites sur le monde de la finance relancés par l'affaire Stavisky, ainsi que le suggère – en s'appuyant sur la presse et non sur le texte – Chantal Meyer-Plantureux (*Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, *op. cit.*, p. 75 sq.). La connivence entre Mercure et Crackinos (p. 70 sq.), qui salue le dieu « par Jehovah », et l'insistance sur la définition de Plutus comme « circoncis » (manuscrit cité, p. 26, amplification de *Ploutos*, v. 267, traduction Alfonsi, *op. cit.*, t. II, p. 354) en sont le meilleur témoignage, de même qu'ils corroborent « l'antisémitisme obsessionnel » (C. Meyer-Plantureux, *op. cit.*, p. 73) de Simone Jollivet. Il nous semble en revanche que dans l'économie générale du texte et *a fortiori* du spectacle, ce motif reste secondaire et davantage à mettre au compte d'un antisémitisme anticapitaliste anarchisant que d'une idéologie pré-fasciste.
[392] Pierre Brisson, art. cit. La photographie du costume est reproduite en annexe iconographique, fig. 92.
[393] *Ibid.*
[394] Georges Vakalo, « À propos du dispositif scénique de *Plutus* », *in* Programme de *Plutus, l'or*, d'après Aristophane. Cf. en annexe iconographique, fig. 93, la maquette de Coutaud, très proche de la réalisation finale, d'après les photographies du spectacle.
[395] Lucien Coutaud, *in* Programme de *Plutus, l'or*, d'après Aristophane, programme cité.

d'inspiration naïve, comme celui de la Pauvreté ou de telle femme anonyme, ou encore celui, tout d'or, d'écus et d'étoiles, de Plutus[396]. Entouré de signes astrologiques, l'autel votif d'Apollon – consulté, par transmodalisation, en direct par Chrémyle[397] –, s'harmonise avec la voiture de la marchande des quatre saisons[398].

Cet élargissement diégétique, avec son traitement de type légendaire, s'accompagne d'une expansion de l'intrigue, agrandie à l'échelle d'une fable sur la politique économique. La première partie développe, avec quelques additions et transformations pragmatiques, la première moitié du texte d'Aristophane, jusqu'à la guérison de Ploutos incluse. Au milieu de la « symphonie familière des métiers » qui ouvre la pièce, un huissier signifie à Chrémyle son expulsion sous huitaine et la mise en vente de sa maison, cependant que Mercure sort du temple de la Fortune satisfait de la séance haussière du jour. Désespéré, Chrémyle s'apprête à choisir pour lui-même et son fils la voie de la malhonnêteté, mais Carion, son esclave, lui suggère de consulter d'abord Apollon. Le dieu enjoint à Chrémyle – comme dans l'hypotexte – de suivre la première personne venue : c'est un mendiant qui porte un bandeau sur les yeux. Interrogé, il révèle son identité et l'histoire de sa punition par Jupiter lorsqu'il suggère de ne rémunérer que les justes. Chrémyle le convainc, en lui démontrant, avec Carion, sa puissance, d'accepter son hospitalité et sa proposition de lui faire recouvrer la vue, avec le soutien de « tous les braves types qui crèvent de faim[399] ». Carion annonce aux chœurs des artisans et des paysans la fin de leur vie misérable et laborieuse. Chrémyle s'apprête à conduire avec eux Plutus au Temple pour dénouer publiquement son bandeau, quand s'interpose la Pauvreté. La scène, réduite, est traitée en polylogue ; Pauvreté avertit les assistants des risques d'une oisiveté généralisée et leur explique l'importance du travail ; Chrémyle – non dépourvu d'une certaine attirance pour la jeune femme – lui oppose la misère des pauvres et, poussé par le chœur, la chasse. La déesse avertit qu'on la rappellera bientôt[400]. Le départ de Plutus, baigné et revêtu d'or, pour le temple, s'organise ; il est différé par Mercure qui tente de l'empêcher de se donner aux paysans en abandonnant le capital spéculatif. Insensible aux menaces, le dieu de l'or, fatigué des combinaisons « chimériques », aspire à une « vie saine, et une conscience tranquille[401] ». Il appelle le chœur et Chrémyle, qui dénoue son bandeau devant la foule, et une pluie d'or, sortie d'une corne d'abondance, tombe sur la place.

[396] Cf. annexe iconographique, fig. 94 à 96.
[397] Simone Jollivet, manuscrit cité, 1re partie, sc. 4, p. 10-11 (Aristophane, *Ploutos*, v. 32-43).
[398] Cf. annexe iconographique, fig. 97.
[399] Simone Jollivet, manuscrit cité, 1re partie, sc. 5, p. 23 ; Aristophane, *Ploutos*, v. 219 : « ὅσοις δικαίοις οὖσιν οὐκ ἦν ἄλφιτα » (« tous les gens justes qui n'ont pas de pitance », trad. Alfonsi, *op. cit.*, p. 352).
[400] *Ibid.*, 1re partie, sc. 8.
[401] *Ibid.*, 1re partie, sc. 11, p. 45.

Contamination des séquences aristophaniennes du retour de Ploutos guéri et du récit de l'opulente profusion survenue chez Chrémyle[402], ce finale élargit la fable au plan de la communauté tout entière. Ce sont les conséquences sur cette communauté de la nouvelle répartition des richesses que développent les deux parties suivantes, forgeant comme une *suite* de l'hypotexte aristophanien – et de sa variante sandienne[403] – autour de quelques-unes de ses séquences épisodiques. Un voyageur de commerce, arrivant dans la ville, découvre une activité languissante. La concurrence supprimée, l'économie régulée par décret, les artisans traînent dans l'oisiveté et l'ennui. Chrémyle, pour sa part, s'inquiète pour la santé de Plutus, qui, installé dans le temple comme un Bouddha, manque d'exercice et engraisse. Un certain nombre de coquins, dont un prêtre et un sycophante, quittent la ville ainsi libérée de ses taupes, mais aussi de sa main-d'œuvre ; les repentis ne suffisent pas à l'assurer. Le mécontentement commence à monter, et Chrémyle, persuadé que Plutus est malade, convoque des médecins qui proposent des remèdes contradictoires, une purge, un entraînement intensif inflationniste, ou un bon exercice militaire. Soucieux de voir Plutus incurable, Chrémyle s'accorde une promenade au bord de la mer, où il assiste – variations sur la séquence aristophanienne de la Vieille et du jeune amant – à la répudiation d'une rombière par le jeune homme qu'elle entretenait, et au refus de l'amour salarié par une mignonne devenue vertueuse. Dans la ville phosphorescente d'or, la nuit, se retrouvent les campagnards, devenus chômeurs et clochards, « le ventre creux, la bourse pleine[404] », les voleurs, et les artisans. Mercure attise leur rancœur contre Plutus, dont l'inaction est responsable de la pénurie, et Chrémyle arrive à temps pour sauver le dieu du lynchage. Reconnaissant que Plutus, « divinité trop faible pour sa puissance », « a tout corrompu[405] », il le renvoie avec des égards ; l'or disparaît. La troisième partie s'ouvre sur un retour au régime des échanges en nature. Les personnages, devenus naïfs et bucoliques, pratiquent le troc avec plus ou moins de facilité, dans une série de scènes épisodiques. Le système se bloque chez le boulanger, au centre de toutes les demandes, et seul Mercure, en organisant un mouvement tournant, réussit à servir tout le monde, non sans empocher quelque bénéfice. Chrémyle ne peut imposer son départ aux artisans ; l'insatisfaction monte à nouveau. Trois délégués du conseil des Anciens, relégués à la conservation d'un trésor périssable, constatent le bilan globalement négatif de l'expérience, et réclament le retour à l'unité monétaire et la restauration de Plutus. Chrémyle, sur le point de s'y résoudre, propose l'hospitalité à une jeune femme fatiguée, qui partage sa pitance avec lui ; il reconnaît Pauvreté, qu'il réconforte et qui s'endort sur son épaule. Aux artisans survenus entre-temps, la jeune femme démontre la dignité de la pauvreté, partagée par Jupiter – argument provenant de l'*agôn* aristophanien[406] –, et conseille de

[402] Aristophane, *Ploutos*, v. 772-790 et v. 802-820.
[403] Le dépérissement économique de la cité, prédit par Pauvreté chez Aristophane (v. 510-526), est décrit par Mercure chez Sand (*Plutus*, *op. cit.*, acte III, sc. 3, p. 34-35).
[404] Simone Jollivet, manuscrit cité, 2e partie, sc. 16, p. 104.
[405] *Ibid.*, 2e partie, sc. 17, p. 112.
[406] Aristophane, *Ploutos*, v. 582-586 (Simone Jollivet, manuscrit cité, 3e partie, sc. 11, p. 137-138).

s'unir face à Plutus dans le travail. Elle se charge de ramener le dieu de l'or, clairvoyant et non rebandé. Plutus, appuyé sur Pauvreté, tous deux vêtus de blanc, reviennent sur la place où Chrémyle a organisé l'exposition des travaux des artisans et des campagnards. Plutus leur propose alors une nouvelle alliance, promettant, faute de pouvoir tous les enrichir, de choisir ses favoris parmi eux.

C'est donc par un appel « au travail » et à son association à un « capitalisme d'épargne[407] » que se clôt la pièce, qui apparaît à bien des égards comme « un cours d'économie politique illustré et décomposé pour la scène[408] ». L'opposition aristophanienne entre Plutus et Pauvreté, enrichie du troisième terme présenté par Mercure, devient une triade dialectique permettant la représentation allégorique des rapports entre les notions économiques de richesse et de pauvreté, de monnaie, de commerce, de spéculation et de travail. Loin d'être purement abstraite, cette représentation renvoie à une actualité politico-économique contemporaine. Si certains retrouvent dans les expérimentations de Chrémyle les phases de la révolution soviétique, de 1917 à la N.E.P et au triomphe de l'artisanat[409], la fable renvoie de manière bien plus évidente à l'histoire économique immédiate de la France, marquée par l'importance des problèmes monétaires (inflation importante, perte de pouvoir d'achat, dévaluations successives), par les lois sociales du Front Populaire et par la réaction des milieux d'affaires[410]. Chrémyle, menacé d'expulsion par surcroît d'impôts, est à l'image, selon les termes de Dullin même, du « Français aux petites ressources », du « petit propriétaire […] contribuable par excellence[411] », frappé par la crise. L'avènement d'un Plutus pour tous est interprété immédiatement par le chœur comme le début d'une ère de loisir[412], qui tourne bientôt à la paresse et obligera finalement Chrémyle, comme Léon Blum, à une pause dans les réformes[413] : son « expérience […] pour transformer le sort des hommes[414] », manquée mais généreuse, rappelle « l'expérience Léon Blum[415] », de même que l'opposition systématique de Mercure,

[407] Robert Brasillach, « Le théâtre. *Plutus,* à l'Atelier », *Candide*, 10 février 1938.
[408] Pierre Loewel, « *Plutus* à l'atelier », *Vendémiaire*, 9 février 1938.
[409] C'est la lecture d'Henri Bidou dans *Marianne* (« *Plutus* chez Dullin », 13 février 1938).
[410] L'actualité des questions économiques et financières suscite du reste, à la même période, d'autres adaptations de *Plutus*. Outre celle d'Aragon, déjà évoquée (cf. *infra*, chapitre 5), Louis Delamare écrit pour la radio, en 1935, une « fable […] inspirée d'un fragment d'Aristophane », intitulée *La Déesse aveugle*, diffusée le 11 mai 1935 puis le 12 novembre 1938 (dans l'interprétation du groupe Art et Liberté). Les manuscrits des deux versions radiophoniques sont conservés au Département des Arts du spectacle de la BNF (cotes 4° Ya 2148 Rad et 4° Ya 6041). L'adaptation, très réactionnaire, est la seule, parmi la série des représentations radiophoniques de la fin des années 1930 – avec celle des *Acharniens* de Nizan (interprétés à la radio par le groupe Art et travail en février 1937) –, à faire l'objet d'une recontextualisation politique. Sur ces adaptations radiophoniques, cf. le tableau des représentations d'Aristophane en France donné en annexe.
[411] Charles Dullin, « De Pisétaire à Chrémyle en passant par Trygée », *in* Programme de *Plutus, L'Or*, programme cité.
[412] Simone Jollivet, manuscrit cité, 1re partie, sc. 7, p. 29-30.
[413] C'est ce qu'annonça Blum dans un discours du 13 février 1937. Dullin, dans le programme de *Plutus* (progr. cit.), compare plus prudemment Chrémyle à Roosevelt (à côté de Rousseau et de… Sganarelle).
[414] Simone Jollivet, manuscrit cité, 3e partie, sc. 7, p. 128.
[415] Robert Brasillach, art. cit.

spéculateur « très de droite[416] », et les figures grotesques des Sénateurs, participent d'une satire dirigée « contre les réactionnaires de finance, contre les théoriciens du libéralisme économique[417] ». D'inspiration globalement anti-libérale, la pièce offre cependant une conclusion politiquement ouverte : *L'Humanité* peut y lire une apologie de la production[418], une gauche non communiste y percevoir « l'espoir d'une meilleure adaptation des richesses dans un monde où le travail recevra son juste prix[419] », et l'extrême droite « une conception » involontairement sans doute « assez 'fasciste' de l'économie[420] ».

Loin d'être strictement thématique comme dans *La Paix*, la présence de l'actualité se manifeste par une multitude d'allusions, de personnifications allégoriques et de prochronismes, qui apparentent le spectacle, en de nombreux passages, à une revue, fait largement noté par les commentateurs. Denise Lavie va même jusqu'à comparer – pour le juger « supérieur » – *Plutus* « aux dernières revues d'actualité de Rip, Dorin ou Saint-Granier […] vues sur les grands boulevards[421] ». Comme dans *Les Oiseaux*, plusieurs « cortège[s] de coquins[422] » défilent devant Chrémyle, source « d'amusantes scènes de revue auxquelles ne manquent peut-être », déplore presque Lucien Descaves, que des couplets de Dorin et la musique d'Yvain[423] ». Les costumes de Coutaud déploient une réelle virtuosité dans les variations sur les clichés revuistiques. Un homme politique, sans emploi faute de promesses à offrir, porte une robe ornée de proclamations variées,

---

[416] Simone Jollivet, note préparatoire sur *Plutus*, manuscrit cité.
[417] François Hollande, « *Plutus* à L'Atelier », *Jeune République*, 27 février 1938.
[418] Stefan Priacel, « Au théâtre de l'Atelier, *Plutus « l'or »*, d'Aristophane », *L'Humanité*, 19 mars 1938.
[419] François Hollande, art. cit.
[420] Robert Brasillach, art. cit. Simone Jollivet tentera d'ailleurs de faire jouer la pièce en Allemagne au début de l'occupation, comme le note Chantal Meyer-Plantureux (*op. cit.*, p. 80). C. Meyer-Plantureux (p. 75 sq.) s'appuie en particulier sur cette citation de Brasillach pour insérer *Plutus* dans la lignée des spectacles anti-affairistes et propagateurs de stéréotypes antisémites de l'Atelier, qui déboucheraient logiquement sur l'attitude ouvertement collaboratrice du couple Jollivet-Dullin au début de l'occupation. Sa démonstration mérite d'être nuancée. La lecture fasciste du spectacle ne recouvre, en 1938, qu'une infime partie des recensions (plusieurs critiques d'extrême droite, dont A. Laubreaux – *Je suis partout*, 18 février 1938 –, reprochent d'ailleurs à l'adaptation d'orienter Aristophane à gauche). Quant aux éléments antisémites du texte et du spectacle, ils sont beaucoup moins nombreux que les références journalistiques citées par C. Meyer-Plantureux le laissent envisager. Ainsi la référence, centrale, à « l'expérience Blum » ne relève en rien dans *Plutus* de la satire antisémite : le statut de l'expérience en question y est largement positif, de même que la figure du héros Chrémyle. Si la figure de Plutus rappelle par moments au critique de *L'Écho de Paris* (cf. *infra*) celle du « Juif errant », le jeu tragique de Maxudian empêche de la confondre avec la caricature antisémite de l'usurier. Le qualificatif de « célinesque » utilisé pour définir le style de l'adaptation semble référer davantage à l'utilisation de l'argot qu'aux orientations idéologiques de l'auteur. Quant à la comparaison dans le *Mercure de France* de *Plutus* à l'histoire de Moïse Millaud (Auriant, art. cit., 15 mars 1938), dans un article effectivement scandaleusement antisémite, elle concerne la pièce créée au Vaudeville en 1872 et n'a donc rien à voir avec le spectacle de l'Atelier, qui sert de prétexte à un récit « historique ».
[421] Denise Lavie, « Devant la Rampe. À l'Atelier, *Plutus* d'après Aristophane, adaptation de Simone Jollivet. » *La République*, 8 février 38.
[422] Simone Jollivet, manuscrit cité, 2e partie, sc. 4, p. 59.
[423] Lucien Descaves, « Les premières. À l'Atelier, *Plutus*, une mise en scène du chef d'œuvre d'Aristophane pleine de sel attique », *L'Intransigeant*, 4 février 1938.

et se trouve coiffé d'une girouette mobile dont les tours rapides provoquent l'hilarité[424]. L'ancien Didyme, un des trois membres du Conseil, porte pour sa part un costume à inscriptions rappelant l'affaire Stavisky[425] ; joués en charge, comme une « brochette d'experts financiers déliquescents[426] », les trois vieillards cacochymes constituent une satire percutante des conservateurs du Sénat. Le recours à la forme revue est poussé jusqu'aux « caricatures ressemblantes[427] » et au grimage biographique dans le sketch des docteurs. Le docteur Inflatio (Georges Vibert), au costume ceint de coupures de banque, avec un casque en forme de presse à billets[428], a le nez de Georges Bonnet, le ministre des finances ; son confère Deflatio, à l'accent auvergnat, a le visage de Pierre Laval, Premier Ministre à l'origine des décrets-lois de 1935 sur la déflation et la réduction de la dépense publique[429]. L'inquiétant docteur Phonkanon qui les accompagne et veut régler le problème de Plutus par la guerre, affublé du « masque des bellicistes totalitaires[430] », porte de « petits drapeaux sur la poitrine[431] ». La pièce adopte d'ailleurs souvent, dans ses deux dernières parties, une structure quasi-revuistique faite de successions de sketches, souvent encadrés par la présence d'un personnage-spectateur. Il peut s'agir d'une pure utilité, comme le voyageur de commerce du début de la deuxième partie, ou l'expert qui accompagne Mercure au commencement de la troisième[432]. Chrémyle, parfois assisté de Carion comme dans la séquence de la rombière et du jeune homme, et Mercure, remplissent aussi parfois cette fonction de compère.

La présence de ces scènes de revue participe, comme chez Zimmer, d'une définition structurelle de la comédie ancienne, comme Dullin le rappelle lui-même[433]. Simone Jollivet, dans une lecture plus proche de Navarre que de Mazon, nuance le rapprochement formel inévitable entre la partie de la comédie postérieure à la parabase et celle de la revue par « cette grande différence […] que dans la revue, les scènes sont sans gradation dramatique, d'une ordonnance interchangeable, et ne participent point à une même action[434] ». En revanche, rappelle Simone Jollivet, la seconde partie de la comédie d'Aristophane « tendait à illustrer la première ou à la renforcer par une

[424] Georges Le Cardonnel, « *Plutus* au théâtre de l'Atelier », *Le Journal*, 2 février 38. Cf. annexe iconographique, fig. 98.
[425] Cf. annexe iconographique, fig. 99.
[426] François Hollande, art. cit.
[427] Colette, « Spectacles de Paris. *Plutus : l'or* au théâtre de l'Atelier », *Le Journal*, 6 février 1938.
[428] Cf. *Lucien Coutaud, scénographe de l'imaginaire et du merveilleux*, *op. cit.*, p. 42.
[429] Notés par Loewel et Brasillach (art. cit.), ces deux grimages biographiques sont confirmés par des annotations manuscrites sur les différents tapuscrits du *Plutus* du Fonds Dullin de la BNF. À la reprise du spectacle, en 1940, c'est le premier ministre Paul Reynaud qui remplace Bonnet.
[430] Pierre Loewel, art. cit.
[431] François Hollande, art. cit.
[432] Simone Jollivet, manuscrit cité, 2e partie, sc. 1-3 ; 3e partie, sc. 1 à 9, *passim*.
[433] Dans une interview à *Ce soir* (« *Plutus* par Charles Dullin », 23 janvier 1938) **: «** S'il est faux de dire [que l'œuvre d'Aristophane] relève du genre de nos « revues » modernes, ce n'est pourtant pas une sottise d'affirmer qu'on y trouve des parties semblables à certaines scènes de revue. On aura pu s'en rendre compte lorsque j'ai monté à l'Atelier *Les Oiseaux*. »
[434] Simone Jollivet, « Aristophane et le midi », *in* Programme de *Plutus*, *L'Or*, progr. cit.

succession de scènes terminées par un divertissement final[435] ». L'insertion dans une intrigue globale d'une structure épisodique de type revuistique dans l'adaptation de *Plutus* fait donc partie de la « reconstitution[436] » opérée sur un texte considéré comme lacunaire. Or cette reconstitution, si elle cherche à éviter les pièges de la restitution (Jollivet affirme avoir voulu éviter « d'aboutir à du Viollet-Le-Duc[437] »), se caractérise à la fois par une transposition et une modernisation générique – présente entre autres dans les sketches de revue – et par une sorte de pastiche structurel. Dans sa manière de *restauration* des parties lacunaires, en particulier lyriques, Jollivet réinterprète certains éléments du schéma canonique de la comédie ancienne, sans considération du statut spécifique du *Ploutos* et de son appartenance théorique à la comédie moyenne. Outre les personnalités – Inflatio et Deflatio –, les parties chorales, réduites à une brève *parodos* et à quelques vers dans l'hypotexte[438], sont développées. L'entrée des deux demi-chœurs, nantis chacun de leur coryphée, est amplifiée ; le premier chante une « chanson de route[439] » campagnarde expurgée des obscénités de l'hypotexte[440], fait la ronde autour de Chrémyle ; le second accourt et laisse éclater sa joie, tous deux dansent. Après cette *parodos* reconstituée, les deux demi-chœurs restent présents lors de la scène avec Pauvreté, à laquelle, comme dans un *agôn* canonique[441], ils participent, en l'occurrence par la voix de leurs coryphées. Tout au long de l'adaptation interviennent des passages chantés et dansés, intermèdes choraux ou chansons en situation. Une farandole accompagne la procession de Plutus vers le temple, un chant du travail s'élève dans la scène finale qui s'achève, comme toute *exodos*, par une danse[442]. Loin de toute restitution, ces insertions musicales et chorégraphiques visent à permettre le déploiement du spectacle, avec son atmosphère « de fête foraine et d'amusement populaire[443] » et son esthétique de participation. L'écriture du finale de la première partie est exemplaire de cet emploi des formes pseudo-aristophaniennes. Conclue par l'apothéose féerique de la pluie d'or, la scène du débandage public de Plutus, clairement construite pour être l'acmè du spectacle, est centrée sur une tirade de Chrémyle qui pastiche à la fois l'appel de la Huppe dans *Les Oiseaux*, celui de Trygée aux peuples, et la délivrance collective de la Paix. Formé à partir de quelques vers de l'*agôn* dans

---

[435] *Ibid.*
[436] *Ibid.*
[437] *Ibid.*
[438] En tout quarante-six vers, le reste consistant en sept indications d'un intermède simplement noté « chœur » (Χοροῦ).
[439] Darius Milhaud, Partition de scène de *Plutus*, 1940, n°5, BNF, Arts du spectacle, fonds Dullin, 4 COL-42/73 (21).
[440] Aristophane, *Ploutos*, v. 290-321.
[441] L'*agôn* de *Ploutos* (v. 415-618) ne comporte pas d'*ôdè* ni d'*antôdè* ni de *pnigos* : le chœur n'y intervient pas.
[442] Simone Jollivet, manuscrit cité, 1re partie, sc. 9, p. 42, sc. 12, p. 49 ; 3e partie, sc. 12, p. 143-145.
[443] Robert Brasillach, art. cit.

lesquels le protagoniste présente son projet de guérison de Plutus face à Pauvreté[444], le discours de Chrémyle est ici introduit par une série d'appels et d'adresses pathétiques :

> Hé ! Ho ! Hé ! Hé ! Ho ! Hé ! Par ici les pauvres bougres, les braves types, tous les honnêtes gens ! Hoé ! Les justes, les pauvres et ceux à qui il a toujours manqué dix-neuf liards pour faire une obole… Ceux que la maladie surprend toujours sans économie et la mort sans linceul… venez, petits commerçants dont les affaires sont difficiles et qui, cependant, cherchez à y faire honneur, et vous aussi petits propriétaires comme moi… Venez aussi, artistes, poètes, qui ne sacrifiant pas à la médiocrité, avez l'honnêteté de votre art !… toi ! Toi !… et toi, noble chevalier, qui as donné ton patrimoine pour payer les dettes d'honneur de ton jeune frère… Venez aussi, faillis… de bonne foi, mais n'y a-t-il pas toujours des trésors de bonne foi chez un failli ? (*frappant aux portes*) Hé ! Labéon, descends de ta mansarde, pauvre vieux, tu la connaîtras tout de même l'heure dorée de la fortune ! (*Il frappe*) Allons, viens, marchand, tu pourras la faire ton échéance ! De près, de loin, venez tous, accourez !… Entourez le noble Plutus qui daigne devenir notre Plutus. De nos jours, regardez autour de vous ! Qui sont les favorisés de la fortune ? Les méchants, les voleurs, les athées. Il faut que ça change ! N'est-il pas juste que les bons, les honnêtes, et ceux qui ne demandent qu'à croire à un principe meilleur, aient un peu de bon temps à la fin ? Dans ce but, nous avons conduit Plutus dans ce lieu, afin qu'il recouvre la vue et cesse d'errer les yeux bandés, en aveugle… Car alors, il visitera seulement les hommes honnêtes et ne les abandonnera pas, tandis qu'il fuira les cyniques, les voleurs, les méchants. Ainsi, tout honnête homme sera riche… et peu à peu par une logique évolution de l'espèce, afin de devenir riches, les hommes finiront par devenir bons. N'est-ce pas là un noble but ? Un fameux projet… Hé bien braves gens, qu'en dites-vous[445] ?

Adressées aux différents personnages de la pièce, qui sortent de leur maison ou rejoignent le chœur déjà sur la place, par un Chrémyle-Dullin qui occupe l'espace, regroupe les choreutes, rassemble la foule auprès de Plutus, les interpellations s'élargissent à la salle, retrouvant le mouvement qui, dans la Paix, associait le public au sauvetage de la déesse[446]. Avant de dénouer le bandeau du dieu, sur l'injonction de Chrémyle, le chœur prie pour que la vue lui soit rendue et qu'une pluie d'or aille « aux bons, aux justes, aux honnêtes, aux pauvres, aux petits[447] ». La séquence tourne à la communion collective dans la délivrance de Plutus. La prière s'accompagne d'un mouvement général d'imploration – mouvements de « derviches », agenouillements, prosternations, allongements à même le sol –, d'un « mysticisme échevelé[448] ». Plutus débandé, c'est une véritable apothéose qui advient, accueillie par Chrémyle aux cris de « Péan[449] » et saluée par un regroupement chaleureux autour du dieu : dans une

[444] Aristophane, *Ploutos*, v. 489-497.
[445] Simone Jollivet, manuscrit cité, 1re partie, sc. 12, p. 47-48.
[446] Nous tirons ces indications du très précis Cahier de mise en scène du spectacle (Fonds Dullin, 4°-COL-42/73 (6), non paginé, *ad. loc.*). L'adresse à la salle est notée sur « toi ! Toi !... et toi, noble chevalier […] ».
[447] Simone Jollivet, manuscrit cité, 1re partie, sc. 12, p. 48.
[448] Cahier de mise en scène de *Plutus*, manuscrit cité.
[449] Simone Jollivet, manuscrit cité, *ibid.*, p. 49-50.

« symphonie[450] », le temple s'illumine, une corne d'abondance descend du cintre, répandant, en même temps qu'une glissière près du temple, un flot de pièces d'or, tandis que la roue de la Fortune se met à tourner. Dans la joie générale, chacun se précipite pour en remplir paniers, sacs, chaussures, cuvier, seau[451].

La scène relève, de toute évidence, du « clou » de féerie ou de revue à grand spectacle, au même titre que le début de la deuxième partie, où un rideau d'or enserre le décor comme un filet ou une toile d'araignée, ou le tableau final, « belle procession du travail » dans laquelle « des hommes, des femmes s'avancent et offrent au Capital doré les fruits de la terre[452] », et qui aurait enjolivé, selon Brasillach, l'Exposition de 1937. Mais elle retrouve aussi l'énergie et la ferveur qui faisait du sauvetage de *La Paix* un moment de communion avec la salle ; Gérard Bauer y retrouve « cette force, cette ardeur d'équipe où la conviction devient un élément du spectacle[453] ». L'ensemble du spectacle a la « vigueur d'ensemble[454] » habituelle au travail de Dullin, retrouvant la dynamique collective de *La Paix*. La presse s'émerveille du « mouvement », de la « vie sans cesse renouvelée » qu'ont, sur le plateau réduit, « les continuels déplacements de masse – danses, défilés, rassemblements[455] ». Le dynamisme de la troupe s'allie harmonieusement aux effets spectaculaires :

> Sur l'étroit plateau de l'Atelier nous voyons courir, se battre, travailler, une foule bariolée de couleurs vives. De temps à autre, les acteurs s'assemblent pour chanter une petite chanson guillerette, qu'accompagne à la cantonade la musique de M. Darius Milhaud […]. Et encore un chanteur, et encore des mouvements de gymnastique rythmique, et beaucoup d'agitation et de gaieté, et des trucs de music-hall, et des appareils qui descendent du ciel […][456].

Soutenu par la partition de Milhaud – pour un petit ensemble comprenant ténor, petite flûte, clarinette, trompette, batterie et piano – qui accompagne une « ballade des clochards », une « java des capitalistes[457] » ou souligne l'entrée des Sénateurs par un Charleston, l'ensemble du spectacle a le caractère d'« un vaste amusement populaire[458] ». Au-delà de l'aspect revue – diversement apprécié des commentateurs, qui trouvent parfois le texte faible – la pièce offre « une étrange impression de kermesse », que le critique de *L'Étudiant français* compare « à celle que devaient

---

[450] *Ibid.*, p. 49.
[451] Cahier de mise en scène de *Plutus*, manuscrit cité.
[452] Robert Brasillach, art. cit.
[453] Gérard Bauer, « À L'Atelier. *Plutus*, d'après Aristophane, par Mlle Suzanne [*sic*] Jollivet », *L'Époque*, 3 février 1938.
[454] *Ibid.*
[455] Denyse Bertrand, « Atelier. – *Plutus*, trois actes, par Simone Jollivet, d'après Aristophane », *Le Ménestrel*, 11 février 1938.
[456] Robert Brasillach, art. cit.
[457] Darius Milhaud, Partition pour *Plutus*, manuscrit cité, n° 23 et 24 ; Simone Jollivet, manuscrit cité, 2e partie, sc. 17, p. 104-105,107-108.
[458] Jean-Serge Morel, « *Plutus* », *L'Étudiant français*, 10 mars 1938.

éprouver au Moyen-Âge les spectateurs de pièces comme le *Jeu de la Feuillée*[459] ». Atmosphère de fête foraine, revue et music-hall, moralité fabuleuse lorgnant du côté de la féerie, entre fable et légende – avec le « beau visage tragique » de Marie-Hélène Dasté ou les allures de « Juif errant[460] » que Maxudian donne au dieu de l'or –, appel de Dullin-Chrémyle à la salle qui semble parfois s'agrandir et devenir « un immense amphithéâtre de pierre et de bois sous le soleil », *Plutus* résume et parachève une rêverie de théâtre sur un Aristophane humaniste et populaire, où la satire se résout en un rire « naïf, enfantin, joyeux[461] », dans une communion poétique.

4. L'utopie dullinienne

Par bien des aspects, *Plutus* apparaît donc comme la synthèse de la vision d'Aristophane par Dullin. La mise en scène du dramaturge grec comporte pour le fondateur de l'Atelier un intérêt spectaculaire évident : il y trouve matière à un travail sur la farce poétique et satirique dans lequel toutes ses recherches sur la survivance de la *commedia dell'arte* dans le cirque et le music-hall, sur la plastique et l'expression corporelle, sur le travail collectif du plateau, peuvent trouver leur expression dans un univers où règne une fantaisie en prise avec le réel. Plus largement, l'œuvre d'Aristophane, avec Dullin, fait l'objet d'un véritable réinvestissement, non seulement formel, mais aussi idéologique et personnel. Comme directeur et comme acteur, le metteur en scène se positionne comme le ré-énonciateur d'une parole aristophanienne recontextualisée, grâce à laquelle il peut, dans une posture quasi-parabasique, « [dire] son fait au monde moderne[462] ». Le choix du texte, de l'adaptateur, la définition et l'interprétation du protagoniste relèvent d'une posture mimétique par rapport à l'auteur antique, qui débouche naturellement, avec la dernière création, sur une re-création du texte. Posture finalement utopique, déterritorialisant l'œuvre athénienne dans une lecture humaniste et une esthétique de la participation.

Le réinvestissement d'Aristophane par Dullin s'inscrit dans la continuité d'une lecture revuistique de l'œuvre, dont on a vu, des *Oiseaux* à *Plutus*, à quel point elle est constitutive des adaptations. C'est Brasillach qui exprime le mieux l'évidence de cet ancrage générique dans l'horizon d'attente de l'époque :

> Comme M. Benoît-Léon-Deutsch engage M. Rip pour la revue annuelle des Nouveautés, on sait que depuis longtemps M. Dullin a engagé Aristophane. Tout au moins celui-ci lui fournit-il le canevas de sa revue, qu'elle soit sur la guerre et la

[459] *Ibid.*
[460] J. L. Le Marois « Au théâtre de l'Atelier, *Plutus* d'Aristophane adapté par Mlle Simone Jollivet », *L'Écho de Paris*, 3 février 1938.
[461] Robert Brasillach, art. cit.
[462] *Ibid.*

> paix ou sur l'argent, et quelques autres auteurs sont-ils chargés de divers *sketches* et des *lyrics*. Les Willemetz de M. Dullin se nomment Bernard Zimmer, François Porché, et, pour *Plutus*, Mme Simone Jollivet […][463].

Après Racine faisant des *Guêpes* « une alerte comédie italienne du XVIIe siècle » et Donnay transformant *Lysistrata* « en une fort agréable pièce de style 'douceur de vivre' », les adaptations de Dullin apparaissent donc comme d'« allègres revues d'après guerre[464] ». Le perpétuel processus d'actualisation supposé par cette catégorisation permet d'ailleurs de régler de façon satisfaisante, pour Brasillach, le problème des « allusions et des polémiques[465] » dont regorge le texte aristophanien. Mais plus généralement, il s'ancre dans une lecture universaliste de l'œuvre, dont l'actualité, pour Dullin, est fondamentalement durable. Si *Plutus* semble actuel en 1938, remarque le metteur en scène dans une interview, « on dira la même chose chaque fois que l'on jouera [à l'Atelier] de l'Aristophane, car, sur le plan social, il a toujours fait œuvre *largement vraie*, et par là éternelle, comme Molière plus tard sur le plan des caractères[466] ». L'auteur des *Oiseaux* apparaît donc bien comme un fournisseur attitré de pièces d'actualité à l'Atelier, qui poursuit, selon l'expression du critique du *Matin*, une sorte de « cycle aristophanesque[467] » évoqué par Dullin lui-même. Outre les trois spectacles effectivement montés, Dullin nourrit jusqu'à la fin de sa carrière des projets aristophaniens, dont on peut imaginer le rapport avec l'actualité. Il envisage, en 1941, *Les Cavaliers*[468] ; en 1947, il travaille avec le jeune Maurice Sarrazin à une adaptation des *Guêpes*[469] ; vers 1948, un an avant sa mort, il confie le manuscrit des *Acharniens* de Paul Nizan – probablement communiqué par Sartre – à son élève Jacques Vigoureux en lui conseillant de le monter[470].

Comme souvent chez le directeur de l'Atelier, l'intérêt du metteur en scène pour Aristophane est inséparable de l'investissement de l'acteur. L'attachement de Dullin pour ses personnages aristophaniens, attesté par leur présence dans une sélection de ses rôles[471], se manifeste aussi dans le programme du *Plutus*, où il signe une analyse du héros aristophanien, et en particulier de Chrémyle, parfaitement représentative de son interprétation. L'article commence par une analyse structurale du « personnage central » des comédies d'Aristophane, donné comme « unique par sa nature » malgré les

---

[463] *Ibid.*
[464] *Ibid.*
[465] *Ibid.*
[466] « M. Dullin nous parle de *Plutus* », *Le Matin*, 29 janvier 1938. Les italiques figurent dans l'article.
[467] *Ibid.*
[468] Charles Dullin, « Au théâtre de la Cité, ce que je veux faire », *Comœdia*, 10 novembre 1941.
[469] Lucien Arnaud, *op. cit.*, p. 130.
[470] Entretien avec Jacques Vigoureux, 29 novembre 2002 ; Constantin Brive, « Au Studio des Champs-Élysées on prépare une farce d'Aristophane revue par Nizan et Hanoteau et choisie par Dullin », *Combat*, 25 janvier 1951. Dullin supervise même les dernières répétitions de la première présentation du spectacle, en mai 1949.
[471] Une note manuscrite autographe conservée dans le Fonds Dullin (BNF, Arts du spectacle, 4°-COL-42/178) fait la liste de dix-neuf rôles joués par l'acteur ; Pisétaire, Trygée et Chrémyle y figurent.

différentes modalités caractérologiques de ses incarnations, « courageux et altruiste » dans le cas de *La Paix*, « égoïste et poltron » dans *Les Nuées*, ou « légèrement utopiste[472] » comme Dicéopolis, Chrémyle ou Trygée. La définition de ces « Personnages-types » reflète la lecture à la fois formelle et politique que Dullin met en œuvre dans ses mises en scène, ses adaptations et son interprétation, qui se caractérisent toutes par une expansion et une recontextualisation du rôle du protagoniste. Sa définition comme une « sorte de meneur de jeu, à mi-chemin entre le compère de revue et le héros[473] », correspond bien à la fonction scénique et actantielle que, de Pisétaire à Chrémyle, Dullin tient dans ses rôles, tantôt maître du défilé satirique, tantôt meneur de chœurs exerçant un contrôle de plus en plus important sur le déroulement de l'action ou de la « fête » en cours. Pisétaire, compère-clown, voyait déjà sa maîtrise du jeu renforcée par rapport à celle du Pisthétairos d'Aristophane. Trygée, omniprésent dans l'adaptation de Porché, supervise de bout en bout le chantier d'extraction de la Paix – partagé avec Hermès et le coryphée dans l'hypotexte –, reprend à un serviteur telle observation sur le déroulement du sacrifice, et assure le commentaire allégorique et idéologique des épisodes de la deuxième partie[474]. Quant à Chrémyle, si sa présence scénique est moindre, son rôle dans la fable s'élargit à celui d'un réformateur politique « prépondérant dans la Cité », rappelant « à la fois Roosevelt par son expérience, Rousseau par ses principes et Sganarelle par sa naïveté madrée[475] ».

À partir de *La Paix*, le protagoniste dullinien voit donc son rôle s'infléchir et s'élargir. S'il continue de s'ancrer dans lignée farcesque du clown, un glissement s'observe entre Pisétaire, proche du clown blanc, et les rôles suivants, plus proches de cet Auguste que, dans une lettre à Louis Jouvet, Dullin définissait pendant la guerre comme « l'électeur, l'homme simple, bon enfant et un peu naïf, modifié de Sganarelle par l'Instruction primaire et le service obligatoire[476] ». « Petit épicier ou bourgeois de Montrouge, homme de bon sens et de bonnes mœurs[477] », cet Auguste rêvé préfigure le héros aristophanien repensé d'après le paysan Trygée ou le « petit propriétaire » Chrémyle, héros apparenté « au Français moyen », « un peu voltairien, un peu libéral, passablement impulsif et cocardier, très sensé quand il n'est point emporté par un dada[478] ». Devenu « porte-parole[479] » d'Aristophane, cet Athénien-Français se met à exercer un triple rôle d'entraînement, entraînant la fable, la troupe, et le public dans son combat de redresseur de torts. « Fantaisie de triomphe[480] » avant la lettre, sa geste, à

[472] Charles Dullin, « De Pisétaire à Chémyle en passant par Trygée », *in* Programme de *Plutus*, *L'Or*, progr. cité.
[473] *Ibid.*
[474] François Porché, *La Paix*, *op. cit.*, passim.
[475] Charles Dullin, « De Pisétaire à Chémyle en passant par Trygée », art. cit.
[476] Charles Dullin, lettre à Louis Jouvet, citée par Monique Surel-Tupin, « Dullin, le cirque et le music-hall », art. cit., p. 191.
[477] *Ibid.*
[478] Charles Dullin, progr. cit.
[479] *Ibid.*
[480] Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964, chapitre V.

l'instar de celle de Chrémyle, se définit comme une « délivrance », « une action d'*éclat*, de *justice* et de *libération*[481] ». Engagé lui-même dans ce procès, Dullin confère à ses rôles une véritable ampleur émotionnelle. À Pisétaire, il donne, note Claude Berton, « une ardeur rageuse concentrée » presque tragique, faisant retentir étrangement dans la comédie aristophanesque « la fureur douloureuse de la satire indignée[482] ». Dans Chrémyle, c'est la générosité, la bonté et la compassion qui dominent, illustrées par l'instant où, regardant Pauvreté doucement endormie dans ses bras, l'expression de l'acteur, pour les témoins, est « quelque chose d'inoubliable[483] ». Mais c'est sans aucun doute dans Trygée que l'investissement de l'acteur est le plus fort ; Dullin semble se jeter lui-même dans la bataille avec « une conviction, une chaleur, qui restera », pour plusieurs observateurs, « comme un des beaux moments de sa carrière[484] ». S'emparant finalement, dans la parabase, du rôle du chœur, Dullin parachève son interprétation fusionnelle d'Aristophane en accomplissant le vieux rêve de l'acteur-orateur. Commentant, dans *Vu*, des clichés de l'acteur s'adressant à la salle, Henriette Pascar s'interroge :

> Dullin ou Trygée ?
> Coryphée sans masque, il s'adresse au public, lui fait part de son trouble. […]
> Dullin apôtre ?…
> Trygée meneur de foules ?…
> Les deux à la fois[485].

Par cette posture parabasique, c'est l'acteur-metteur en scène lui-même qui donne à partager au public l'utopie scénique et politique de la fable aristophanienne. Dépassant la satire anarchisante dans une communion humaniste et pacifiste, celle-ci déploie sous sa conduite, selon l'expression qu'inventera bientôt André Bonnard, la plénitude d'un « rire avec ».

---

[481] Charles Dullin, progr. cit. (italiques de Dullin).
[482] Claude Berton, « Les visages de la Comédie. Le Cartel des Quatre », *Les Nouvelles littéraires*, 18 février 1928, art. cit. Cf. en annexe iconographique, fig. 84, le cliché de Dullin en Pisétaire.
[483] J. L. Le Marois, art. cit. Cf. annexe iconographique, fig. 100.
[484] Septime, art. cit.
[485] Henriette Pascar, « Dullin orateur », *Vu*, n°253, janvier 1933, p. 83. Un de ces clichés est reproduit en annexe iconographique, fig. 101.

C. LES LIMITES D'UN MODÈLE : ARISTOPHANE À L'HEURE DE BRECHT

LE CORYPHÉE (*à Trygée*)

Les spectateurs s'impatientent :
Tu ne leur parles plus.

TRYGÉE

C'est la paix.

LE CORYPHÉE

Est-ce un bon sujet de théâtre ?
Non, peut-être.

Jean Vilar, *La Paix*, 1962

La réussite incontestée de Dullin et le « rendement » de son esthétique scénique et des parti-pris de ses adaptations ont une influence considérable sur l'approche de la mise en scène d'Aristophane en France. De même que *Lysistrata* avait ouvert la voie à toute une série d'adaptations boulevardières, les trois créations de l'Atelier vont servir, pendant deux décennies, de modèle pour l'approche théâtrale d'Aristophane, tout en influençant sa réception, voire ses traductions, qui abandonnent le registre littéraire soutenu et poétisant et se rapprochent de plus en plus de l'oralité[486]. Mais, si elles suscitent un intérêt pour la mise en scène des pièces du comique grec, qui entre pleinement, grâce à Dullin, dans le répertoire et y reste pendant toute la première vague de la décentralisation, ces adaptations imposent un style spectaculaire et un mode d'écriture qui, en l'absence de l'investissement et du talent exceptionnels du maître, aboutissent généralement à des créations décevantes. Fondée sur une lecture humaniste et universalisante de l'œuvre, sur une vision euphorique et participative du comique et sur l'exploitation de formes dont certaines, comme la revue, disparaissent peu à peu du paysage théâtral, le modèle dullinien atteint, à la fin des années 1950, au moment de l'émergence d'une « scène critique[487] » d'inspiration brechtienne, ses limites. Les tentatives quasi-simultanées de refaire de *La Paix*, en 1961-1962, un spectacle profondément engagé dans l'actualité en apportent l'évidence. Poussant jusqu'au bout l'idée de la transposition, Vilar met à nu les contradictions intrinsèques de l'utopie néo-dullinienne d'une réactualisation civique d'Aristophane. Explorant à l'inverse, dans une voie déjà esquissée, avant-guerre, par Nizan, la possibilité d'un traitement parabolique de la fable aristophanienne, Vitez expérimente la confrontation entre l'écriture

[486] C'est le cas de la traduction Maurice Rat (*op. cit.*) puis, bien plus encore, de celle de Victor-Henri Debidour (*op. cit.*).
[487] Bernard Dort, « L'âge de la représentation », *in* Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 982.

aristophanienne et la dramaturgie brechtienne, confrontation qui sonne le glas de l'utopie de l'Atelier.

1. Postérité de Dullin

Avant même la Seconde Guerre mondiale, la prééminence du travail de Charles Dullin dans la création aristophanienne semble incontestée. *Les Oiseaux* servent de déclencheur à toute une série de projets autour de *La Paix*[488], projets que la nouvelle création de l'Atelier prend de court, de même que celle de *Plutus*, en 1938, pèse lourd dans l'abandon du travail d'écriture d'Aragon, qui explorait une nouvelle voie d'adaptation recourant à une transposition diégétique intégrale[489]. Pendant et après la guerre, nombre des metteurs en scène qui s'affrontent à Aristophane sont d'anciens élèves ou acteurs de Dullin. Pasquali, qui, en 1940, jouait Mercure dans *Plutus*, monte *Les Guêpes* à Chaillot en 1943, dans une adaptation de Guillot de Saix[490] ; en 1951, Jacques Vigoureux donne *Les Acharniens* d'après Nizan, rebaptisés *Le Vin de la paix*, suivi par Raymond Hermantier qui propose *Lysistrata* au théâtre de l'Humour[491]. Repéré et soutenu par Dullin, Maurice Sarrazin adapte et crée *L'Assemblée des femmes* à Bordeaux, Toulouse et Paris (1950-1951). Michel Fontayne, qui crée le Théâtre Quotidien de Marseille avec un noyau d'anciens condisciples de l'école de l'Atelier, mûrit longtemps *La Paix* en pensant à la parabase de 1932[492], et rêve de jouer Trygée « comme Monsieur Dullin[493] ». Il crée la pièce, dans l'adaptation d'Antoine Vitez, en 1962, quelques mois après Vilar, ancien élève de Dullin comme lui, qui a monté sa propre « transposition moderne » de l'œuvre au T.N.P. S'il n'a pas vu *La Paix* mais seulement *Les Oiseaux*, Vilar reconnaît que Dullin a été le seul à « rattrap[er] » Aristophane et affirme penser « souvent à lui[494] » dans ce travail. Dernière et lointaine manifestation de cette filiation, – dans laquelle on pourrait inscrire, pour l'esthétique festive qu'il déploie, Marcel Maréchal[495] –, en 1985, Jean-Louis Barrault monte *Les Oiseaux* au théâtre du Rond-Point comme un hommage à Dullin, mort cinquante ans

[488] Cf. *infra*, chapitre V.
[489] Sur le *Plutus* d'Aragon, cf. *infra*, chapitre V.
[490] La première a lieu le 10 avril.
[491] *Le Vin de la paix*, adapté par Guillaume Hanoteau, est créé au Studio des Champs-Élysées le 28 janvier. *Lysistrata*, dans la traduction d'Hilaire Theurillat, le 2 juillet, avant d'être reprise à la rentrée avec *La Savetière prodigieuse* de Lorca.
[492] Michel Fontayne, *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne, Antoine Vitez et Claude Olivier, « Comment faire *La Paix*, débat », *Les Lettres françaises*, 21 décembre 1961.
[493] Antoine Vitez, « Réflexions critiques et autocritiques sur *La Paix* au Théâtre Quotidien de Marseille », *in Écrits sur le théâtre*, II, *La Scène*, 1954-1975, Paris, P.O.L., 1995, p. 59.
[494] Jean Vilar, *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne […], art. cit.
[495] Maréchal crée *La Paix*, d'après la traduction de Debidour et dans l'adaptation de François Bourgeat, en 1969 au Festival de Fourvière (1er juillet). La pièce, remaniée, est reprise au théâtre de la Criée de Marseille en 1991. Sur cette mise en scène, cf. Agnès Pierron, *Marcel Maréchal. Sa carrière lyonnaise*, (Lausanne), l'Age d'homme, 1977, p. 105-108.

plus tôt[496]. Il reprend la musique d'Auric et le cadre de l'adaptation de Zimmer, dont la réactualisation est confiée à Pierre Bourgeade.

Au-delà des connexions biographiques entre la « famille Dullin » et l'intégration d'Aristophane au répertoire, la plupart des réalisations des années cinquante et du début des années soixante se marquent par la pérennité du modèle d'adaptation et de mise en scène développé par l'Atelier. Généralement associées à la volonté de porter un « message » politique, elles recourent le plus souvent à l'esthétique de la farce et du cirque, de la revue de music-hall ou de cabaret. L'exemple du *Vin de la paix* monté par Vigoureux est emblématique de la prééminence du modèle dullinien. C'est le metteur en scène lui-même, on s'en souvient, qui avait confié à son jeune élève, ancien régisseur puis comédien au théâtre de la Cité, l'adaptation des *Acharniens* de Nizan, en lui conseillant de retravailler le texte, jugé injouable en l'état. Vigoureux passe outre et le monte tel quel avec des acteurs de la mouvance de Dullin, sur une musique d'Auric. Le spectacle, présenté deux fois, en mai 1949, au théâtre Maubel à Montmartre, devant un public restreint qui reste de marbre, ne fonctionne pas ; et l'évidence s'impose qu'il faut récrire un texte qui apparaît trop lyrique et manquant d'humour et de variété[497]. Vigoureux fait alors appel à un auteur en vogue à Saint-Germain-des-Prés, Guillaume Hanoteau, le récent adaptateur de *Fantomas* à la Rose-Rouge. L'adaptation finalement jouée au Studio des Champs-Élysées tire bien davantage vers le burlesque, dans une veine fréquemment revuistique[498]. Des séquences coupées par Nizan, comme celle, franchement obscène dans l'hypotexte, où le marchand mégarien affamé vend à Diceopolis ses fillettes déguisées en petites cochonnes[499], sont rétablies, non sans édulcoration cependant. Les « anachronismes farceurs[500] », les allusions à l'actualité et la substitution de cibles à résonance antimilitariste se multiplient. On daube l'École de Guerre et la réaction vissychoise, on clame : « Les peuples vainqueurs aiment les généraux », et la réponse fuse, exemple du « mot facile de la revue de chansonnier[501] » parfois déploré : « Les peuples vaincus aussi aiment les généraux[502] ». Regroupant des anciens de chez Dullin – dont Michel Fontayne –, un acteur de Reybaz, Coste, et de jeunes comédiens sortis de la rue Blanche et promis à un bel avenir de comiques, Paul Préboist et Michel Serrault, la mise en scène, virevoltante et enjouée, tire « la comédie vers le spectacle de cabaret[503] ». Vigoureux, en Lamachos, rappelle « un certain général

[496] Le spectacle est créé le 15 octobre 1985. Le *Cahier* de la compagnie Renault-Barrault publié à cette occasion (n°109, *op. cit.*), intitulé *Aristophane, Dullin*, célèbre le souvenir de la mise en scène de l'Atelier.
[497] Entretien avec Jacques Vigoureux, 29 novembre 2002.
[498] Le texte de l'adaptation d'Hanoteau, inédit, est demeuré jusqu'à présent introuvable mais les nombreux comptes rendus de presse donnent une bonne idée de son esprit.
[499] Aristophane*, Acharniens*, v. 719-817.
[500] Robert Kemp, « Au studio des Champs-Élysées, *Le vin de la paix* », *Le Monde*, 30 janvier 1951.
[501] Renée Saurel, « Le théâtre. Au Studio des Champs-Élysées, *Le Vin de la paix* d'après *Les Acharniens* d'Aristophane », *Combat,* 29 janvier 1951.
[502] Jean-François Reille, « *Le Vin de la Paix* au Studio des Champs-Élysées », *Arts*, 2 février 1951.
[503] Renée Saurel, art. cit.

mexicain cher aux Frères Jacques[504] » ; les anciens combattants acharniens, moustachus à la gauloise[505], chantent sur une ritournelle d'Auric : « Nous sommes des pacifistes décidés / Qui marchons au pas cadencé[506]. » Si un certain amateurisme, impitoyablement décrié par le redoutable critique du *Figaro*[507], fait sans doute de cette mise en scène, pourtant assez bien accueillie, une des moins réussies de l'après-guerre, cette tentative n'en synthétise pas moins les caractéristiques de toutes les autres.

Les adaptations, par exemple, s'orientent globalement autour de deux pôles assez proches : certaines s'inscrivent explicitement dans une veine de cirque, d'autres relèvent davantage de la farce ; dans les deux cas, elles recourent plus ou moins aux procédés de la revue de cabaret. Les deux textes que le traducteur et spécialiste de Shakespeare Paul Arnold publie ainsi dans *La Revue théâtrale* – dont il est le fondateur – illustrent parfaitement ces orientations. L'adaptation des *Oiseaux*, « conçue pour le cirque », se présente comme un canevas de représentation cirquesque, prévue pour une « piste[508] ». Elle pousse à l'extrême les caractéristiques stylistiques et dramaturgiques de la version de Zimmer : l'hypotexte, qui suit à peu près le même découpage – avec une inversion des rôles d'Évelpidès et de Pisthétairos –, est soumis à une forte concision. Le dialogue se caractérise par une oralité marquée, recourt très fréquemment à l'argot, aux phrases nominales, aux interjections et aux onomatopées. Des couplets « à la manière des chansonniers[509] » scandent les scènes ; après la parabase, le défilé d'imposteurs adopte un style revuistique, avec les cibles attendues du marchand de décrets Démagogos et du philosophe existentialiste de Saint-Germain-des-Prés[510]. Quelques mois après l'investiture du général de Gaulle, Arnold publie une adaptation recontextualisée des *Chevaliers* qui adopte cette fois la forme d'une « farce », avec de nombreuses allusions politiques et, à nouveau, quelques couplets[511] ; le texte s'inscrit dans la lignée d'une version très réactualisée des *Cavaliers* donnée par Bernard Zimmer en 1956 à Vaison-la-Romaine, qui ne lésinait guère sur les additions, au point d'introduire dans l'action une figure féminine, Myrrhine, « sœur du coryphée[512] ». Quasiment « pur » dans la

---

[504] *Ibid.*
[505] Claude Jamet, « Le Théâtre […]. Le *Vin de la paix* est éventé », *Paroles françaises*, 10 février 1951.
[506] Cité par Hélène Tournaire, « Le *Vin de la Paix* coule au Studio des Champs-Élysées », *Paris-Presse*, 26 janvier 1951.
[507] Jean-Jacques Gautier, « Au Studio des Champs-Élysées, *Le Vin de la paix*, d'après *Les Acharniens* d'Aristophane, adaptation de Paul Nizan et Guillaume Hanoteau », *Le Figaro*, 29 janvier 1951.
[508] Paul Arnold, « *Les Oiseaux* d'Aristophane. Adaptation […] conçue pour le cirque », *La Revue théâtrale*, N°29, 1er trimestre 1955, p. 54.
[509] *Ibid.*, p. 59 (didascalie).
[510] *Ibid.*, p. 70-72 et 67-69.
[511] Paul Arnold, « *Les Chevaliers*, farce d'Aristophane », *La Revue théâtrale*, n° 39, 3e trimestre 1958, p. 55-95. Ni cette adaptation, ni la précédente, n'ont fait l'objet d'une mise en scène.
[512] Bernard Zimmer, *Les Cavaliers*, d'après Aristophane, *in Adaptations du théâtre antique*, 3 vol., Paris, Les Belles-Lettres, 1968, t. 2, p. 160. Mise en scène par Henri Soubeyran, la pièce est jouée au théâtre antique de Vaison-la-Romaine le 5 et 8 juillet 1956 et rejouée deux fois à Dijon et à Autun. Après la guerre, Zimmer adapte pour la radio *Les Nuées*, *Les Acharniens*, *Plutus*, *L'Assemblée des femmes* et *Les Grenouilles* (cf. le tableau des représentations d'Aristophane en France donné en annexe). Il donne une

version des *Guêpes* de Guillot de Saix, montée et jouée par Pasquali à Chaillot en 1943, et presque dépourvue de réactualisation satirique[513], le modèle farcesque est fréquemment illustré. C'est particulièrement le cas dans *L'Assemblée des femmes* publiée en 1957 par Robert Merle, et créée en 1959 par la compagnie Jean Deschamps[514]. Ce montage féministe et progressiste de *Lysistrata* et de *L'Assemblée des femmes*, assorti de quelques passages des *Acharniens*, multiplie les symétries et joue du comique de répétition. Dans le premier tableau, Merle forge une longue séquence de quiproquos en cascade en dédoublant la séquence entre Blépyros et son voisin habillés en femmes et à la recherche de leur épouse, ainsi que celle de la fausse justification de l'absence de Praxagora[515]. Dans les tableaux suivants, c'est l'application de la règle de l'amour libre avec droit de priorité pour les anciennes qui est à son tour dédoublée : sa version masculine, à peine esquissée dans l'hypotexte[516], précède les scènes aristophaniennes du jeune homme poursuivi par les vieilles[517]. L'ensemble relève d'autant plus du ludisme farcesque que la loi, dans la version de Merle, n'est qu'une plaisanterie et que les assaillantes du beau Kallos ne sont que trois jeunes femmes déguisées. Si Merle joue l'expansion des motifs d'intrigue farcesque, Maurice Sarrazin et Hilaire Theurillat retrouvent pour leur part la farce dans la traduction sans fard de la verve et de la truculence grotesques aristophaniennes. Le premier tente de « rendre au maximum aussi 'nature' que possible, la paillarde *Assemblée des femmes* d'Aristophane[518] », sans trop expurger « l'obscénité scatologique[519] » ni la « gaillardise[520] » de l'hypotexte. Sollicité par Raymond Hermantier qui désire « un texte sain, puissant, vert et sans épuration hypocrite[521] », Theurillat donne de son côté une adaptation saluée pour sa « gauloiserie[522] » et sa « verve érotique[523] », bien préférable

---

deuxième version des *Oiseaux*, mise en scène au Grand théâtre de Genève en mars 1965. Toutes ces textes sont édités dans les *Adaptations du théâtre antique*.

[513] C'est le principal reproche que lui adresse la presse. Maurice Rostand, (« Aristophane et Calderon au Palais de Chaillot », *Paris-Midi*, 17 avril 1943) considère ainsi qu'« il eût fallu trouver des équivalences, redonner des buts à la satire » ; l'adaptation – tout comme le spectacle, très bouffon – paraît ne retenir « de la comédie satirique que le côté farce, le côté guignolesque » (Armory, « Pièce de farce et adaptations », *Les Nouveaux temps*, 20 avril 1943). Le texte (consultable dans le fonds Guillot de Saix de la BNF Arts du spectacle, sous la cote 4°-COL-31/717), qui procède surtout par élagage, se caractérise par son absence de transposition, et relève stylistiquement de l'adaptation boulevardière, en particulier dans l'alternance de vers et de prose non justifiée par l'hypotexte.

[514] Au festival de la Cité de Carcassonne, en juillet 1961. Le texte parut dans le 2e volume du *Théâtre* de Robert Merle (*Nouveau Sisyphe*, *Justice à Miramar*, *L'Assemblée des femmes*, Paris, Gallimard, 1957), réédité en 1986 dans la collection « Le Manteau d'Arlequin ». *L'Assemblée des femmes*, plusieurs fois reprise, reste une valeur sûre du théâtre scolaire et amateur.

[515] Aristophane, *Assemblée des femmes,* v. 311-371, 520-570 ; Robert Merle, *op. cit.*, premier tableau, p. 221-239.

[516] Aristophane, *Assemblée des femmes*, v. 624-629.

[517] Robert Merle, *op. cit.*, 1986, 2e tableau, p. 275-277 ; 3e tableau, p. 286-298. Aristophane, *Assemblée des femmes*, v. 877-1111.

[518] Jean-François Reille, art. cit.

[519] Robert Kemp, « Le théâtre. Les prouesses du Grenier de Toulouse », *Le Monde*, 6 juin 1950.

[520] Francis Ambrière, « Le Grenier de Toulouse est à L'Œuvre », *Opéra*, 14 juin 1950.

[521] Raymond Hermantier, « Pourquoi *Lysistrata* », *in* Programme de *Lysistrata* au théâtre de l'Humour (BNF, Arts du spectacle, RSupp 3742).

[522] Guy Dornand, « Premières. *Lysistrata* au théâtre de l'Humour », *Libération*, du 4 juillet 1952

aux sous-entendus de Donnay. On loue le courage d'une traduction dans laquelle « l'homme est […] campé avec attributions et attributs dont nommément la femme fait le plus grand cas[524] ». Cette apparente fidélité n'empêche pas, semble-t-il, l'adaptateur de recourir à des substitutions parodiques ou à des jeux de mots dignes des chansonniers (« Mégare où je m'égare[525] »). Les recettes du cabaret, ses allusions politiques, ses mots satiriques faciles, ses couplets humoristiques et ses anachronismes, ne sont en effet jamais très loin. Robert Merle persifle les politiciens sous la figure du Sycophante, daube le système : « C'est ça, la démocratie. Quand une loi est gênante, on ne l'applique pas[526] ». On entend les personnages de Sarrazin « invoquer Zeus ou Aphrodite et plaisanter sur la conversion des billets de cinq mille francs[527] ».

Même quand le texte limite les additions, les spectacles recourent aux procédés revuistiques, qui se mêlent à une esthétique inspirée pêle-mêle par la farce, le cirque, le music-hall et le cabaret. Si Theurillat répète qu'« Aristophane n'est pas un revuiste[528] » et si Hermantier vise à une approche poétique de *Lysistrata*, il confie le rôle-titre à Rosy Varte, vedette de la Rose-Rouge, accompagnée par Guy Piérauld (le Coryphée) et Anne Marilho (Cléonice), et le spectacle glisse partiellement vers le café-théâtre. Renée Saurel y voit « du Létraz de cabaret[529] ». Mais l'ensemble relève de la demi-mesure, et les commentateurs déplorent souvent un certain manque de grotesque scénique ; Jean-Jacques Gautier va, assez logiquement, jusqu'à regretter Zimmer[530]. La mise en scène de *L'Assemblée des femmes* par Daniel Leveugle oscille pour sa part « entre le cirque, le music-hall, la comédie de boulevard, le numéro de cabaret[531] » ; dans le rôle de Praxagora, Marthe Mercadier, formée au music-hall, côtoie Edmond Tamiz, ancien de la Rose-Rouge, qui joue le Sycophante. Le Grenier de Toulouse, quant à lui, monte la pièce, « que l'on dirait écrite par des chansonniers » tant elle paraît actuelle, « en opérette dans un style parodique[532] ». Emmené par une troupe « sonore, crépitante, turbulente », le spectacle mené « tambour battant[533] », est celui qui reçoit le meilleur

---

[523] Marc Beigbeder, « Une soirée au théâtre : Au Théâtre de l'Humour *Lysistrata* d'Aristophane par la compagnie Hermantier… un pacifisme en jupes courtes », *Le Parisien Libéré*, 4 juillet 1952.
[524] H. M., « *Lysistrata* par la compagnie Raymond Hermantier », *Le Monde*, 3 juillet 1952. Le texte de Theurillat inédit, est inaccessible. L'adaptation scénique publiée en Suisse en 1951, due à Henri Debluë et Jean Messmer (*op. cit.*), donne peut-être un équivalent pour ce qui est de la traduction des obscénités. Le récurrent « πέος » y est par exemple traduit par « trique ».
[525] J. P. Lacroix, « *Lysistrata* ou la première grève des transports », *Le Franc-Tireur*, 4 juillet 1952.
[526] Robert Merle, *op. cit.*, 3e tableau, p. 281.
[527] René Lalou, « Le Théâtre. *Les Fourberies de Scapin* », *Les Nouvelles littéraires*, 8 mars 1951.
[528] Hilaire Theurillat, *in* Programme de *Lysistrata* au théâtre de l'Humour, progr. cité.
[529] Renée Saurel, « La savetière prodigieuse », *Les Lettres françaises*, 16-23 octobre 1952.
[530] Jean-Jacques Gautier, « Les générales. Au Théâtre de l'Humour, *Lysistrata* (reprise) […] », *Le Figaro*, 10 octobre 1952.
[531] Thérèse Fournier, « Shakespeare embourgeoisé au Festival de Carcassonne », *Libération*, 15 juillet 1961.
[532] André Thorent, interview par Marcel Idzkowski, « Le Grenier de Toulouse s'installe à Paris au mois de juin », *Paris-Presse- L'Intransigeant,* 20 mai 1950.
[533] Robert Kemp, art. cit.

accueil. Avec sa « gaillardise fougueuse[534] », il semble aussi celui qui cherche le plus « la connivence et l'amitié du public[535] ». Très sensible à cette leçon dullinienne, Sarrazin a du reste, après la difficile reprise toulousaine de la pièce créée à Bordeaux, réduit le texte en vue de la reprise parisienne[536], afin d'assurer le rythme indispensable à l'implication du public. Mais, malgré cette réussite, le spectacle n'atteint pas aux sommets de l'Atelier. Robert Kemp regrette ainsi que le Grenier ne reprenne pas « *Les Oiseaux* ou *La Paix* dans la sensible et poétique mise en scène de Dullin », ajoutant que « le travail était de main de maître[537] ». Il récidive l'année suivante, à propos du *Vin de la paix*, qu'il juge bien inférieur aux trois spectacles de l'Atelier, tandis que Renée Saurel regrette de ne pas y retrouver « ce mélange exquis de poésie et de comique propre à Aristophane[538] ».

Dépourvus de la vision et de l'investissement qui présidaient aux créations de Dullin, les spectacles qui s'inspirent de son esthétique sont loin d'avoir la même résonance. Bien moins doués d'aura poétique, ils voient aussi leur portée politique limitée, voire occultée, par le primat de la farce ou de l'esprit chansonnier. Seul spectacle qui ne soit pas « de gauche », *L'Assemblée des femmes* de Sarrazin, « premier alphabet – où domine la lettre M – de l'anticollectivisme[539] » porte ses attaques avec tant de « drôlerie » et de « vivacité », que, note Renée Saurel dans *Combat*, « ce n'est que le surlendemain que l'on songe à se fâcher un peu[540] ». À l'inverse, la *Lysistrata* d'Hermantier fait bien entendre sa voix pacifiste, mais le spectacle, selon certains commentateurs, manque de comique et de verve bacchique, à trop verser dans les bons sentiments[541]. Quant au *Vin de la paix*, si Hanoteau y multiplie les allusions politiques, celles-ci frappent à droite comme à gauche, dans un style revuistique trop appuyé pour atteindre « l'intention subversive » : ce que n'est pas loin de regretter le critique de *La Croix*, pour qui il serait mal venu, à propos du spectacle, de parler de « théâtre 'engagé'[542] ». Entre la participation et le divertissement, la frontière paraît finalement étroite.

---

[534] Renée Saurel, « Le Grenier de Toulouse présente *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane et *Les Fourberies de Scapin* de Molière au Théâtre de l'Œuvre », *Combat*, 12 juin 1950.
[535] Francis Ambrière, art. cit.
[536] *Ibid.* La pièce est créée à Bordeaux, au théâtre du Trianon, le 28 février 1950, puis à Toulouse ; resserrée, elle est donnée à Paris, au théâtre de l'Œuvre, le 4 juin, puis reprise, en février-mars 1951, à l'Athénée.
[537] Robert Kemp, art. cit.
[538] Renée Saurel, « Le théâtre. Au Studio des Champs-Élysées, *Le Vin de la paix* d'après *Les Acharniens* d'Aristophane », *Combat*, 29 janvier 1951.
[539] Marc Beigbeder, « Avec l'*Assemblée des femmes* et *Les Fourberies de Scapin* », *Le Parisien libéré*, 5 mars 1951.
[540] Renée Saurel, « Le Grenier de Toulouse présente *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane et *Les Fourberies de Scapin* de Molière au Théâtre de l'Œuvre », art. cit.
[541] Claude Jamet, « Le théâtre. Quand, avec *Lysistrata*, les femmes entreprenaient une campagne pour la paix » *La France réelle*, 18 juillet 1952.
[542] « *Le Vin de la Paix* (Studio des Champs-Elysées) », *La Croix*, 3 février 1951.

2. Comment engager Aristophane ?

> Jean Vilar. – Ces Grecs ne parlent pas grec ; ces Grecs parlent 61.
>
> Antoine Vitez. – Ah ! ça me séduit beaucoup, ce que vous dites.
>
> *Les Lettres françaises*, 21 décembre 1961.

Ce risque du divertissement, Paul Nizan l'avait déjà, avant-guerre, envisagé. Publiant, en 1937, aux Éditions sociales internationales, le texte de l'adaptation des *Acharniens* qu'il avait, trois ans plus tôt, écrite pour le théâtre juif de Moscou, l'écrivain communiste réfléchissait, dans son introduction, aux conditions qui avaient selon lui fait du théâtre grec, d'Eschyle à Aristophane, « la réussite la plus complète que le monde ait peut-être connue d'un grand spectacle de masses[543] ». « Théâtre d'actualité[544] », la comédie aristophanienne trouve, tout comme la tragédie athénienne, sa force dans « une certaine exaltation des valeurs communes à un très grand nombre d'hommes[545] », loin du cloisonnement sociologique du théâtre de divertissement bourgeois. La « connivence profonde » entre l'acteur et le public permet ainsi que « les allusions se [réfèrent] aux espoirs, aux ambitions, aux souvenirs les moins frivoles[546] ». La leçon d'Aristophane, par-delà les thèmes de l'œuvre, est aussi un avertissement : « l'audace qui pousse un auteur à affronter l'actualité suppose l'appui d'un mouvement collectif d'intérêt[547] ». Faute de cette « exigence populaire », on risque de succomber aux « pièges de l'anecdote[548] ». Central dès qu'il s'agit d'un théâtre engagé dans le présent, le problème soulevé par Nizan ne peut que se compliquer à propos d'œuvres d'actualité du passé. La question de la transposition historique du répertoire comique grec ne peut plus, dès lors, faire l'économie de cette réflexion.

Ce refus du divertissement anecdotique, au profit d'une pratique véritablement collective et civique du théâtre d'actualité, trois hommes de théâtre et adaptateurs vont le partager et en éprouver la difficulté sur Aristophane, au moment du tournant « brechtien » de la théorie théâtrale en France. En 1961 et 1962, les trois *Paix* de Jean Vilar, Hubert Gignoux et Antoine Vitez – ces deux derniers n'étant qu'adaptateurs – posent, chacun à leur manière, le problème d'une mise en scène engagée du comique antique, se colletant de front à la contradiction centrale d'une telle opération : la question du transfert de la charge d'actualité du texte, pris entre la nécessité d'une

[543] Paul Nizan, *Les Acharniens*, adaptation en sept tableaux, *op. cit.*, Préface, p. 8.
[544] *Ibid.*, p. 10.
[545] *Ibid*, p. 9
[546] *Ibid.*
[547] *Ibid.*, p. 10.
[548] *Ibid.*

médiation historique et la recherche de l'immédiateté d'une prise sur la réalité sociale et politique contemporaine. Assumant de plein fouet la contradiction référentielle, Jean Vilar, auteur, metteur en scène et protagoniste, fait descendre Aristophane dans l'arène politique de la guerre d'Algérie, poussant à son extrême limite son utopie d'un théâtre civique et universel. À l'inverse, Gignoux, prenant acte de la radicale déconnexion des univers historiques grec et contemporain, donne congé à la fable ancienne comme à un mythe désormais inatteignable. Antoine Vitez, développant pour sa part une logique qu'avait esquissée Paul Nizan, use du procédé brechtien de la parabole et tire l'intervention chorale vers le théâtre-récit. Restée à mi-chemin lors de la mise en scène marseillaise de Michel Fontayne, cette application du brechtisme au texte d'Aristophane conduit, dans la version jouée en Allemagne en 1964, à un adieu à l'*exodos* qui signe la fin d'un rêve aristophanesque.

a) La « première comédie politique » du T.N.P.

Les années 1960-1961 sont généralement considérées, dans l'histoire du T.N.P., comme celles où l'utopie d'un théâtre civique en appelant « à la conscience du spectateur face aux périls de l'heure[549] » s'incarne le plus directement. La guerre d'Algérie, le pouvoir gaulliste, le danger d'une fascisation mobilisent Vilar qui joue et met en scène une série de spectacles explicitement engagés, portant à un haut niveau, dans leur production comme dans leur réception, « la politisation du théâtre[550] ». Après *Antigone* de Sophocle, créée à Avignon dans la traduction d'André Bonnard, le T.N.P. présente successivement *Arturo Ui* et *L'Alcade de Zalaméa* de Calderon, spectacles en forte résonance avec l'actualité[551]. Antigone apparaît comme une figure de la résistance, *Arturo Ui*, en plein procès des meneurs de la sédition d'Alger, est vu comme un avertissement contre les risques de fascisation, *L'Alcade de Zalamea* interroge le rapport de la justice militaire avec la justice tout court, et, pendant les représentations de janvier 1962, résonne avec les attentats de l'O.A.S. et les procès militaires pour torture en Algérie[552]. *La Paix*, créée en décembre 1961, veut couronner cette succession en prenant directement le public à partie et, chercher, comme Aristophane, à « obtenir une réunion des efforts pour que la Cité fasse la paix[553] ». Voulant répondre au « climat de

[549] Bernard Dort, « L'Âge de la représentation », *in* Jacqueline de Jomaron, *op. cit.*, p. 975.
[550] Guy Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générales d'Éditions, « 10/18 », 1971, p. 194.
[551] *Antigone* est créée à Avignon le 15 juillet 1960, *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, dans la version d'Armand Jacob, à Chaillot le 8 novembre 1960, *L'Alcade*, traduite par Georges Pillement, à Avignon le 15 juillet 1961. Reprise à Paris fin 1960, *Antigone* est jouée en tout 48 fois, jusqu'en 1962 ; *Arturo Ui* totalise 88 représentations ; *L'Alcade de Zalaméa*, repris à Paris début 1962, 52 représentations. Les traductions sont publiées dans la collection du Théâtre national populaire éditée par le T.N.P. et l'Arche.
[552] Cf. Guy Leclerc, *op. cit.*, p. 181-194.
[553] Jean Vilar, interview par Michel Cournot, *L'Express*, 1er février 1962, cité par Guy Leclerc, *op. cit.*, p. 199.

panique guerrière » par une pièce, qui, à l'instar de *Lysistrata*, fasse « réfléchir les gens[554] » sur leur responsabilité collective par rapport à la paix, Vilar met en chantier un projet déjà en germe depuis deux ou trois ans en écrivant lui-même une adaptation de *La Paix*, dont la première a lieu à Chaillot le 14 décembre 1961[555]. Auteur, metteur en scène, et protagoniste – il joue Trygée –, le directeur du T.N.P. se saisit du texte d'Aristophane comme d'un matériau permettant au théâtre de présenter « sa première '*comédie politique*'[556] ». Conçu comme un acte civique indispensable dans un temps où « un théâtre national se doit de participer aux inquiétudes de la nation[557] », le spectacle tente une transposition presque complète de la pièce grecque dans l'actualité de 1961, cherchant à réactiver, par-delà la distance historique, l'utopie citoyenne de la comédie athénienne à la veille de la paix de Nicias. Si la dimension politique de la tentative apparaît pleinement dans la reconnaissance ou le rejet que suscite son engagement, le spectacle, généralement considéré comme insuffisamment élaboré, est un échec. « Insuccès de texte[558] », manque de truculence scénique, difficulté de Vilar à cumuler les rôles, les raisons factuelles sont multiples ; elles marquent probablement, à un niveau plus profond, le flottement dramaturgique d'une entreprise qui, tentant d'opérer la fusion entre l'utopie participative, le théâtre d'intervention et la critique brechtienne, se heurte à des contradictions difficilement surmontables.

Le choix d'Aristophane semble s'imposer, pour Vilar, par le caractère indépassé du « courage civique[559] » et de la liberté d'expression du comique grec, dont le théâtre contemporain n'offre plus, selon lui, d'exemple. L'objectif assigné à son adaptation est ainsi de retrouver la capacité d'intervention de l'écriture d'Aristophane créant « une œuvre qu'il veut de son temps, pour son temps, et efficace le jour de la représentation[560] ». Un tel objectif suppose d'adopter les armes mêmes avec lesquelles la comédie aristophanienne défend les « principes civiques », s'attaquant à ce qui « porte atteinte à la cité, à la collectivité grecque, au bonheur des hommes, à la liberté[561] » : les nombreuses attaques politiques, en tant que « signes[562] » de l'inscription citoyenne, s'avèrent une nécessité. Mais plus largement, le projet implique de dépasser la pratique habituelle de l'adaptation, ainsi que Vilar le pose très clairement :

---

[554] Jean Vilar, interview dans *Arts*, 12 avril 1961, cité par Philippa Wehle, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, traduit de l'américain par Denis Gontard, Avignon, Alain Barthélémy, Le Paradou, Actes Sud, 1981, p. 183.
[555] Le texte est écrit d'août à octobre (cf. Guy Verdot, « Pour *La Paix*, pièce d'actualité, Jean Vilar a récrit Aristophane », *Le Figaro littéraire*, 16 décembre 1961).
[556] Jean Vilar, « *La Paix*, première comédie politique au T. N. P., propos recueillis par J. C. Jaubert », *Bref*, n° 51, décembre 1961.
[557] Jean Vilar à Michel Cournot, *L'Express*, art. cit., *op. cit.*, p. 199-200.
[558] Bernard Dort, art. cit., p. 975.
[559] Jean Vilar *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne, Antoine Vitez et Claude Olivier, art. cit.
[560] Jean Vilar, « Préface », *in La Paix*, comédie, transposition moderne de Jean Vilar d'après Aristophane, Paris, L'Arche, « Collection du Théâtre National Populaire », 1961, p. 7-8.
[561] *Ibid.*
[562] Jean Vilar, « *La Paix*, première comédie politique au T. N. P. […] », art. cit..

> Il fallait donc, pour nos contemporains, ne pas traduire. Enfin, plus encore qu'adapter, il fallait *transposer dans notre monde moderne* (eu égard à nos tracas, à nos craintes actuelles) l'histoire du citoyen Trygée, de son bousier, d'Hermès, etc., et de la Paix[563].

Bien au-delà de la substitution de cibles, le projet se situe à l'extrême limite de la transposition diégétique. À la limite seulement : si « l'histoire grecque, dans l'adaptation du T. N. P. », est « à 95% abandonnée », subsistent toujours les « 5% consistant à garder les noms des personnages[564] ». Si le référent principal du spectacle est « la paix en 1961[565] », Vilar conserve en revanche les grandes lignes de la structure de l'hypotexte, dans sa « construction » comme dans le « déroulement du sujet[566] » ; son texte vise aussi à restituer la « verve odorante » tout comme la « causticité politique[567] » de la comédie aristophanienne. La posture de Vilar pousse ainsi au maximum l'écart entre une certaine volonté de fidélité littérale et un traitement radicalement anachronique – plus précisément prochronique – de la référence.

Du côté de la littéralité, si les allusions sexuelles, moins nombreuses que dans l'hypotexte – mais bien plus présentes que chez Porché –, font encore appel à un argot métaphorique[568], le traitement du registre scatologique dépasse en exactitude toutes les traductions antérieures, jusqu'à celle, tout récemment publiée, de Victor-Henri Debidour, chez qui le lexique obscène se rehausse d'une sorte de vitalité pittoresque. Là où, par exemple, ce dernier évoque les « Messieurs de la Vidange[569] », après les « ramasseurs de gadoue[570] » de Van Daele, Vilar traduit franchement les ἄνδρες κοπρολόγοι grecs qu'invoque le Serviteur de Trygée, dégoûté de pétrir la mangeaille du bousier, par « ramasseurs de merde[571] ». Vilar opte ainsi pour la crudité de préférence à la faconde rabelaisienne exaltée par le dernier traducteur[572]. L'effet visé est moins le comique que la franchise et l'absence de détour, franchise qui se retrouve dans la polémique comme dans la transposition référentielle. Le texte affiche parfois très directement son anachronisme, incarné dans la figure d'Hermès (Michel Bouquet) qui, après avoir utilisé le téléphone pour tenter d'avertir Zeus des agissements de Trygée, rappelle qu'il était « là il y a vingt-cinq siècles[573] ». Il n'hésite pas non plus à manier l'attaque politique, généralement sous la forme allusive. L'adaptation fonctionne

---

563 *Ibid.*
564 Jean Vilar *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne, Antoine Vitez et Claude Olivier, art. cit.
565 *Ibid.*
566 Jean Vilar, *in* Guy Verdot, art. cit.
567 Jean Vilar, « Préface » de *La Paix*, *op. cit.*, p. 8.
568 « En érection » (ἑστυκότες, Aristophane, *Paix*, v. 728, trad. Van Daele, *op. cit.*, p. 129) devient « pavillon haut » (p. 54), le « πέος » (v. 870) est appelé « la quille » (p. 60).
569 Victor-Henri Debidour, *Les Cavaliers. La Paix*, *op. cit.*, p. 136.
570 Hilaire Van Daele, *op. cit.*, p. 99.
571 Jean Vilar, *La Paix*, *op. cit.*, p. 10 ; Aristophane, *Paix*, v. 9. Porché coupait le passage.
572 Victor-Henri Debidour, *op. cit.*, Introduction, p. XVIII-XX.
573 Jean Vilar, *La Paix*, *op. cit.*, p. 40 ; p. 29.

généralement selon le principe de la substitution de cibles, dans l'ordre de leur succession dans l'hypotexte mais avec une logique polémique extrêmement précise. Les événements récents liés à la guerre d'Algérie, au procès des barricades et au putsch des généraux ainsi qu'aux attentats de l'O.A.S. font tous l'objet d'allusions. Zeus est menacé, s'il refuse de répondre à Trygée, d'être traîné en justice, comme chez Aristophane ; Vilar précise : la justice « civile », non la « militaire », ajoutant : « c'est un haut gradé, il serait absous[574] ». Les « pilons » que Polémos envoie chercher pour écraser les pays dans la « thuyère [*sic*] » qui lui tient lieu de mortier se recrutent, chez les « Gaulois », parmi les généraux « galonnés, étoilés et même limogés » et pour le moment « en tôle ». En face, les « Rebelles » ne veulent pas « laisser s'envoler le leur », les Gaulois leur ayant « déjà fait le coup[575] » – allusion au détournement de l'avion de Ben Bella et des dirigeants du FLN en 1956[576]. Théoria, déesse des fêtes, n'est plus conduite à la Chambre des Députés mais gardée au théâtre ; trop « brune[577] », elle tomberait sous le coup du couvre-feu qui frappe les musulmans. Quant à la Paix, Hermès prône la vigilance afin de lui éviter de « passer à la baignoire[578] ». De Gaulle est visé par deux quasi-citations, « on vous a compris » et « hélas, hélas, hélas[579] ! », ces dernières exclamations se trouvant traduire quasiment le texte grec[580] ; quant au nom du dirigeant en place et que la Paix désapprouve, simplement francisé sous la forme d'« Hyperbole[581] », il peut tout aussi bien caractériser le Général. Mais c'est dans la généalogie de la guerre prononcée par Hermès que l'attaque est la plus précise. Derrière la critique des réflexes politiques bonapartistes du peuple, ce sont les pleins pouvoirs récemment attribués à de Gaulle qui sont visés :

> *La cause initiale du fléau*, ô mes chers Athéniens, c'est votre goût de vous en remettre à un seul quand ça va mal. Au médecin de la famille. Au docteur : « Tout va bien ». *Redoutant votre naturel et votre habitude de mordre*, on vous scie les dents, vous émascule la pensée, altère la monnaie. Un pays, ça, non, un hôpital. Le Docteur règne. Il passe entre les lits, tout le monde sourit. Il est l'Espoir. « Dis-moi que je vais bien ». « Tu vas bien[582]. »

---

[574] Jean Vilar, *La Paix*, *op. cit.*, p. 14 (Aristophane, *Paix*, v. 107-108). L'addition vise le verdict du procès des « barricades » d'Alger du 3 mars 1961, qui prononça l'acquittement avec internement administratif de tous les accusés présents. La clémence du tribunal des forces armées entraîna sa dissolution et la création de la Cour de Sûreté de l'État.

[575] *Ibid.*, p. 22-24 (Aristophane, *Paix*, v. 259-275).

[576] Le 22 octobre 1956, l'Armée de l'air détourna l'avion marocain où se trouvaient plusieurs dirigeants du FLN (Aït Ahmed, Ben Bella, Boudiaf, Khider). Ce premier détournement d'avion de l'histoire de l'aviation civile suscita l'indignation de la communauté internationale.

[577] Jean Vilar, *op. cit.*, p. 61. Theoria, dans le texte d'Aristophane, est confiée, dans le théâtre même, aux prytanes chargés de l'amener à la Boulè (v. 905).

[578] *Ibid.*, p. 45.

[579] *Ibid.*, p. 20 et 24. La dernière expression fut prononcée lors du discours radiotélévisé sur le putsch d'Alger le 23 avril 1961.

[580] Aristophane, *Paix*, v. 280 : « οἴμοι τάλας, οἴμοι γε κἄτ' οἴμοι μάλα », « Hélas ! malheureux, oui hélas ! et encore hélas ! Oh combien » (Van Daele, *op. cit.*, p. 110).

[581] Jean Vilar, *op. cit.*, p. 51 ; Aristophane, *Paix*, v. 681 (Ὑπέρβολος).

[582] *Ibid.*, p. 49-50. Nous soulignons en italiques les passages conservés d'Aristophane, *Paix*, v. 605-607 (trad. Van Daele, p. 124).

La référence nominale, chez Aristophane, à Périclès, est ici remplacée par une attaque directe du pouvoir et du comportement politique français. La substitution de cibles, qui revêt un caractère quasiment exhaustif, s'insère ainsi dans un processus de substitution beaucoup large, qui concerne l'ensemble du dispositif polémique et argumentatif de l'hypotexte. L'adaptation de Vilar fonctionne bien comme une transposition intégrale. À travers une fable allégorique et un certain nombre de discours directs, elle propose, comme le faisait le texte d'Aristophane, un plaidoyer pour la victoire de la paix doublé d'une véritable étiologie de la situation géopolitique contemporaine. La transposition est d'abord référentielle : les références sont dés-hellénisées, comme chez Porché, mais également modernisées. La guerre dure depuis « vingt et un ans […] le long de tous les territoires » : « Et l'Afrique et l'Asie et l'Europe et l'Asie[583] ». La tuyère de Polémos, où sont jetés une patate de Germanie, du coca-cola, de la Vodka, et une pléthore de produits du terroir français, porte la menace d'une guerre mondiale, et c'est sous la dalle en béton d'un bunker qu'est enterrée la Paix. La réunion des peuples grecs pour tirer la corde fait place à l'alliance des classes et des métiers : « Viens, le Bois, viens la Semence,/ Viens l'Atelier, viens le Bureau[584] », clame le Coryphée. Les supplétifs appelés à l'aide, au lieu des « laboureurs[585] » aristophaniens, sont « artisan », « professeur », « O.S. », « navigateur[586] ». Le retour espéré de l'abondance, dans l'*exodos*, se décline sous la forme très contemporaine d'une augmentation des « budgets pacifiques », du « Pré-Natal », des « subventions Beaux-Arts[587] ». La substitution référentielle se double par ailleurs d'une transposition argumentative : Vilar remplace tous les discours à caractère politique de l'hypotexte. C'est en particulier le cas de la série de répliques d'Hermès faisant pour le chœur des Grecs, une fois la Paix extraite de sa caverne, l'historique imagé de la guerre du Péloponnèse, historique qui devient un discours sur les raisons sociales et politiques de la guerre contemporaine[588]. Généralement allusive, l'argumentation se fait parfois explicite et didactique, et ouvre sur un véritable discours politique. Hermès définit ainsi la paix comme « le refus total, absolu, quotidien de blesser, de meurtrir, de tuer, fût-ce sans armes[589] », avant d'exposer aux choreutes puis au public la responsabilité collective dans la poursuite de la guerre[590].

---

583 Jean Vilar, *op. cit.*, p. 26.
584 *Ibid.*, p. 25. Chez Aristophane (v. 292-304), les appels successifs de Trygée et du Coryphée sont à la fois panhelléniques et adressés à tous les corps de métiers.
585 Aristophane, *Paix*, v. 508 (γεωργοί) ; Hilaire Van Daele, *op. cit.*, p. 111.
586 Jean Vilar, *op. cit.*, p. 41
587 *Ibid.*, p. 75.
588 Aristophane, *Paix*, v. 601-648 ; Jean Vilar, *op. cit.*, p. 46-50.
589 Jean Vilar, *op. cit.*, p. 47.
590 *Ibid.*, p. 46-50.

Le discours politique s'appuie ainsi sur des adresses directes au public. Vilar exploite très largement les aspects métathéâtraux de l'hypotexte, dans la ligne du théâtre de participation dullinien, mais avec une minoration de la dimension ludique et fusionnelle et une insistance sur le caractère civique de l'inclusion du public. Celui-ci se voit attribuer, dès l'exposition, un statut explicitement politique, et c'est aux « citoyens spectateurs » que s'adresse le Premier Serviteur, addition caractérisée par rapport au texte aristophanien[591]. C'est au public encore, et non plus au chœur ou à la cantonade comme chez Aristophane et Porché, qu'est adressé l'appel de Trygée à délivrer la déesse[592]. Le chœur est appelé ensuite à la rescousse, pour donner « l'exemple[593] ». Alors que Dullin jouait de la métalepse pour créer une communion euphorique, Vilar y recourt pour mettre en œuvre une dialectique métathéâtrale sérieuse. Après l'échec de la première tentative de traction de la corde, présenté comme consécutif aux limites de l'action du théâtre seul, un Machino, relayé par un Comédien-choreute fait « appel à des gens dans la salle », à « des spectateurs[594] ». C'est de la salle que survient un vigneron, suivi par trois autres personnages identifiés par leur appartenance socio-professionnelle (un professeur, un O.S. et un navigateur), qui aideront à soulever, dans un « long effort silencieux[595] », la dalle enfermant la Paix, et qui repartiront ensuite. Cette intervention se donne comme une coopération réciproque entre le théâtre et la cité. Le vigneron apporte son aide au nom de l'intérêt d'un public curieux de découvrir qui va sortir de la dalle et conscient « que ce moment de la pièce serait interminable, si certains spectateurs de la salle ne venaient pas vous donner un coup de main[596] ». Cette coopération à la fiction est renvoyée en boomerang par Trygée-Vilar, qui explicite le fonctionnement général de l'allégorie :

[L'INCONNU, *vigneron*]
Je crois que la pièce a besoin de nous.
TRYGÉE, *affable*
La Paix, aussi[597].

Le contrat spectaculaire est ainsi ramené à une sorte de pacte entre le public et le théâtre, identifié très précisément au T.N.P. Hermès demande si le public est « ce soir, bien populaire[598] », répondant en quelque sorte à la prosopopée du « citoyen spectateur » censé exiger des éclaircissements, au début de la pièce, sur la signification du bousier, et ne trouvant « aucune explication concernant cet insecte dans [le] pourtant

[591] *Ibid.*, p. 10, 11. L'hypotexte – trad. Van Daele – dit simplement « Messieurs » (ὦνδρες) et « vous » (ὑμῶν) (Aristophane, *Paix*, v. 13 et 20).
[592] *Ibid.*, p. 24 (Aristophane, *Paix*, v. 295 sq.; François Porché, *op. cit.*, p. 143).
[593] *Ibid.*, p. 25.
[594] *Ibid.*, p. 37.
[595] *Ibid.*, p. 42 (didascalie).
[596] *Ibid.*, p. 43.
[597] *Ibid.*, p. 39.
[598] *Ibid.*, p. 43.

très scolaire, très consciencieux, très culturel programme » offert « gratuitement », malgré « la modicité de [sa] subvention Malraux, Cornu, André Marie[599] », par le théâtre. Le spectacle joue ainsi clairement sur la mise en abyme de sa propre énonciation, comme si le T.N.P. prenait totalement à son compte la fiction aristophanienne pour en faire partager la transposition à son public. La caractérisation de Trygée donne au protagoniste incarné par Vilar une filiation toute théâtrale : le vigneron aristophanien, natif d'Athmonée, devenu « laboureur des plateaux », avec une « mère […] de Suresnes » et un père « d'Avignon[600] », n'a d'autre identité qu'une personnification du T.N.P. L'aventure avignonnaise fournit à la célébration des odeurs retrouvées de la paix une série d'images nouvelles, dans une évocation des « tragédies du soir d'été » dans un « théâtre à plein vent » aux senteurs de « l'anis et de la lavande[601] ». C'est encore cette « Muse » avignonnaise, loin des « bordels » et des « alcôves 3 actes[602] », que la parabase du chœur appelle à son secours[603]. Ainsi le contrat spectaculaire, engagé sous les auspices de la participation du public, comporte-t-il une dimension réflexive, qui tourne parfois à la distanciation brechtienne. Les aspects rituels ou religieux de l'hypotexte font en particulier l'objet d'une mise à distance systématique. Dès le premier appel à la prière, Trygée fait observer qu'en l'absence de croyance commune du public, une telle pratique est impossible ; la « prière grecque[604] » se voit donc à chaque fois repoussée, tout comme le sacrifice à la Paix, remplacé par un « chant nuptial[605] ». Ces variantes par rapport à l'hypotexte sont toujours signalées, parfois même par une référence à l'auteur grec lui-même. Ainsi lors de l'apparition de la déesse :

TRYGÉE

Faut-il donc, une fois de plus
Chanter une Prière ?

HERMÈS

Aristophane dit un Péan.

TRYGÉE

C'est-à-dire ?

HERMÈS

Un chant à la louange de la Lumière.

---

[599] *Ibid.*, p. 11.
[600] *Ibid.*, p. 18 (Aristophane, *Paix*, v. 190).
[601] *Ibid.*, p. 43 (transposition de *Paix*, v. 530-532).
[602] *Ibid.*, p. 56.
[603] La parabase est une expansion très modifiée des v. 773-815, qui transpose aussi la critique des facilités des comiques rivaux d'Aristophane incluse dans les anapestes (v. 736 *sq.*).
[604] *Ibid.*, p. 35.
[605] *Ibid.*, p. 62. Les épisodes liés au sacrifice sont ainsi fusionnés, dans l'adaptation, avec l'*exodos*. La séquence des enfants disparaît et celle des marchands est incluse dans une seule et même unité spectaculaire englobant le banquet lui-même et sa préparation.

TRYGÉE

Nous, natifs de ce plateau, on veut bien prier.
Mais eux (*désignant les spectateurs*) ils sont sceptiques[606].

L'adaptation de Vilar fait ainsi plusieurs fois référence, pour s'en désolidariser, à l'hypotexte antique, que la figure d'Hermès renvoie à une histoire révolue dont il s'agit désormais d'interroger l'exemplarité. La référence à la distance historique permettrait ainsi, à l'instar de la blague anachronique dans l'adaptation parodique, de « recaler » la transposition diégétique en mettant l'accent sur les points de friction et sur les éléments non substituables de l'hypotexte[607]. Mais, en introduisant dans la transposition moderne un détour de type parabolique, elle entre en contradiction avec le principe de réactualisation radicale généralement mis en œuvre. L'hypotexte aristophanien se voit ainsi doté d'un double statut, à la fois structure dramatique et textuelle réactivée et modèle historique convoqué à titre de métaphore ou de caution d'un engagement théâtral contemporain. Cette contradiction apparaît à nu à propos de l'attaque allusive contre De Gaulle que nous citions plus haut. La substitution de cibles fait l'objet d'une défense et illustration en forme de glose, parodie incluse :

LE CORYPHÉE

C'est Aristophane qui s'exprimait ainsi ?

HERMÈS

À peu près. Il parlait de Périclès. Périclès ça n'est pas rien, son nom est dans la Grande Histoire. Il parlait aussi de Phidias, le sculpteur. Ça n'est pas rien non plus.

LE CORYPHÉE

Aristophane attaquait et Périclès le grand et le grand Phidias ?

HERMÈS

Oui, car face à la cité,
le théâtre dit tout.
Tout ce qu'il peut savoir,
tout ce qu'il sait.
Et la garde qui veille aux guérites du Louvre n'en défend point vos Rois[608].

Le commentaire philologique vire, dans cette addition, à l'apologie d'un théâtre d'intervention citoyen dont l'ancêtre grec apparaît comme le modèle. Le décrochage temporel entre le passé athénien et le présent de généralité maintient la fiction d'une

[606] *Ibid.*, p. 45.
[607] Il est intéressant de noter que c'est, encore une fois, à Hermès qu'est confiée cette fonction de révélateur d'anachronisme. Fonction généralement exercée ici sur le mode sérieux, à l'exception du « Allo Zeus » auquel nous référions plus haut.
[608] *Ibid.*, p. 50. La dernière phrase parodie un vers de la célèbre « Consolation à Monsieur du Périer, sur la mort de sa fille » de Malherbe, qui évoque la puissance de la mort : « Et la garde qui veille aux guérites du Louvre / N'en défend point nos rois » (François de Malherbe, *Œuvres*, recueillies et annotées par L. Lalanne, nouvelle édition, Paris, Hachette, t. I, 1862, p. 43).

continuité entre les attaques nominales d'Aristophane contre les puissants et celles d'un théâtre actuel ; mais celui-ci ne peut dire son efficacité que sous la forme d'un rappel historique et d'un renvoi à l'imaginaire de la Révolution. L'historicisation d'Aristophane est ici la marque de la nécessité, finalement, d'un *détour* dans la polémique. Ce détour se manifeste, tout au long du texte, par la présence d'un référent médiateur entre la grécité et le monde contemporain : celui de la « gauloiserie », entendue à la fois comme manifestation d'une « verve gauloise[609] » dont le signe principal est la transposition culturelle massive du registre alimentaire aristophanien dans son équivalent français, et comme construction d'un imaginaire historique hexagonal archaïsant, dont le mythe fondateur serait l'opposition de l'Ancien Régime à la Révolution. Le projet de substitution totale et directe rencontre donc des limites que Vilar, dans deux entretiens, reconnaît lui-même. La première concerne le système des personnalités nominales, écarté au nom d'une trop grande proximité avec le « cabaret[610] » ; la seconde a trait, par extension, à la transposition des cibles aristophaniennes. À propos des victimes de Polémos, Vilar note qu'« il ne faut pas dire l'U.R.S.S., il ne faut pas dire les États-Unis », mais « trouver un objet qui les symbolise[611] ». Quant à l'Algérie, force est de constater, après avoir « essayé de le dire comme ça », que « c'est trop direct ». La question ne relève pas de la posture – « ça n'est pas un manque de courage » –, mais de l'exemplarité : « ça réduit l'histoire[612] », conclut Vilar. Les procédés de distanciation fonctionnent ainsi comme un signe de l'impossibilité de la transposition référentielle absolue, et comme une reconnaissance de la nécessité d'un détour ; ils marquent aussi peut-être comme une réticence par rapport à l'opération d'engagement total envisagée dans le projet.

La « transposition » vilarienne, pour radicale qu'elle soit, n'en renferme donc pas moins une contradiction fondamentale. L'hésitation entre le modèle participatif dullinien, le modèle d'un théâtre brut d'intervention et le modèle critique brechtien aboutit à une série de non-choix qui se perpétue dans la mise en scène, et qui explique la difficulté de la réception du spectacle, par-delà le scandale politique qu'il occasionne. Quelque temps après la création, Vilar confessait qu'il « [avait] oublié de mettre en scène cette œuvre[613] ». L'ancrage référentiel du spectacle est un des points qui restent difficiles à trancher. La scénographie de Jacques Le Marquet opte pour la modernisation, loin de la « reconstitution archéologique » : deux « éléments stabiles », à jardin et à cour, représentent le ciel – un « petit bout d'Olympe » figuré par un temple stylisé – et la terre – une « humanité familière[614] » évoquée par quelques arbrisseaux.

[609] *Ibid.*, p. 30.
[610] Jean Vilar, *in* Guy Verdot, art. cit.
[611] Jean Vilar, *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne […], art. cit.
[612] *Ibid.*
[613] Jean Vilar, *in L'Avant-scène* n° 294 du 1er septembre 1963, cité dans *Jean Vilar par lui-même*, Avignon, Maison Jean-Vilar, 1991, p. 255.
[614] Jacques Le Marquet, « Où il est question du dispositif scénique », *Bref*, n° 51, décembre 1961. Cf. annexe iconographique, fig. 102.

Au milieu, la caverne de la Paix est figurée par des éléments métalliques « dont la structure abstraite peut faire penser aux fabriques d'armement de tous les temps, de la forge d'autrefois aux centrales nucléaires, ou encore à des fortifications ou des blockhaus[615] ». L'élément central est constitué par une grande dalle lisse qui, après halage par Trygée et ses compagnons, deviendra un double plan incliné sur lequel s'avanceront la Paix et ses deux compagnes[616]. Pour ce qui est des costumes, élément essentiel de la caractérisation historique, Vilar finit par opter pour la modernisation. Trygée porte un simple costume de velours à côte que coiffe un « pétase auvergnat », le chœur, vêtu de blue-jeans, les supplétifs en tenue de travail venus de la salle font penser à un « syndicat d'ouvriers, d'artisans, d'intellectuels[617] » ; plus clairs, les costumes des divinités se distinguent uniquement par leur élégance[618]. L'option des costumes contemporains n'est choisie qu'après de longues hésitations ; Vilar n'a pas encore tranché, à moins de quinze jours de la première, sur leur style. Cette incertitude participe d'une hésitation plus générale sur le « style » du spectacle qui, à ce moment, n'est pas encore arrêté et « change au jour le jour[619] », et qui garde, à la générale, un aspect inabouti[620]. Ce problème de style est largement repris par la critique, forcée, quand bien même elle salue le courage de l'engagement vilarien, de reconnaître l'échec de la tentative.

Pour certains commentateurs, c'est d'abord le manque de relief de l'adaptation puis du spectacle qui est en cause. On reproche alors au texte de manquer de « verve », de truculence et de poésie, et, finalement, « de cette gaieté qui régnait jadis sur le plateau de l'Atelier[621] ». On regrette le modèle offenbachien, on déplore la sobriété de la musique de Maurice Jarre qui se contente d'un commentaire minimal et ne se substitue pas au lyrisme aristophanien, les chants et les danses d'un chœur qui en reste au parlé[622]. Le travail de plateau rappelle davantage, si l'on en croit Lerminier, les Copiaus que Dullin et ne réussit pas l'alliance du lyrique et du satirique qui régnait en 1932[623]. Sans en référer à Dullin, c'est un point de vue de cet ordre que développe l'helléniste Jacques Lacarrière dans *Théâtre populaire*, regrettant le « style trop uniforme » du spectacle, sans truculence et sans fantaisie poétique, comme si l'on pouvait dissocier chez Aristophane « l'utopique et le réaliste, le poétique et le politique » :

---

[615] *Ibid.*
[616] Cf. annexe iconographique, fig. 103
[617] Georges Lerminier, « *La Paix* au T. N. P. ou Aristophane vu par Vilar. Les causes d'un échec », *Gazette de Lausanne*, 30 décembre 1961.
[618] Cf. annexe iconographique, fig. 104 à 108.
[619] Jean Vilar, *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne […], art. cit.,
[620] Cf. Bertrand Poirot-Delpech, « Le théâtre. Au T.N.P., *La Paix*, transposition moderne de Jean Vilar d'après Aristophane », *Le Monde*, 20 décembre 1961.
[621] Max Favalelli, « Le Théâtre. *La Paix*, d'Aristophane. Cette fois, Jean Vilar a manqué de verve », *Paris-Presse L'Intransigeant*, 20 décembre 1961.
[622] A. A., « Théâtre. *La Paix* », *Témoignage chrétien*, 29 décembre 1961.
[623] Georges Lerminier, art. cit.

> Les intentions politiques d'Aristophane ne sont pas, dans ses œuvres, une sorte de corps étranger qu'on pourrait extirper tel quel et servir au public, vingt siècles plus tard – en supprimant le reste, c'est-à-dire le langage, sa poésie, ses vérités et ses folies. Aristophane ne fait pas de la satire politique, il fait de la *poésie politique*. Conserver l'un sans l'autre, présenter une fantaisie burlesque dépourvue de sens politique ou une œuvre de combat dont toute poésie serait absente, c'est tronquer *La Paix*, Aristophane, et fausser son audience possible[624].

Mais d'autres observateurs mettent en cause, plus largement, la possibilité même d'une telle entreprise, comme si le fossé historique rendait désormais inaccessible la participation à la représentation aristophanienne de la paix. Lerminier remarque ainsi que la version de Dullin, en 1962, décevrait probablement, l'Histoire ayant entre-temps « sorti ses griffes[625] ». Marcelle Capron juge les « flèches » du comique grec, revisitées par Vilar, « minces et inopérantes, dérisoires enfin au regard des volcaniques éclatements d'une humanité déchaînée[626] ». La conscience de la radicale coupure historique entre la vision antique de la question de la guerre et de la paix et la réalité de la violence planétaire accentue ainsi l'inactualité du texte, et les efforts de transposition de Vilar semblent impuissants à combler cette distance. Marie-Louise Bablet note ainsi que « la pièce a quitté l'Athènes du Ve siècle », mais qu'elle « ne parvient pas encore » jusqu'aux spectateurs : la pièce, se déroulant « dans un monde imprécis, qui n'est ni l'Athènes du Ve siècle ni le Paris d'aujourd'hui, mais un assemblage artificiel de l'un et de l'autre », tourne « à l'abstraction[627] ». Pierre Marcabru, dans un article radical, pointe la difficulté intrinsèque de la tentative d'utilisation de « ce farceur agressif, de ce pornographe politique » qu'est pour lui Aristophane : « on ne s'en sert pas commodément parce qu'il manque le peuple grec, parce qu'il manque un mur pour l'écho, parce qu'il manque une foule pour répondre ». Envisagée comme un « dialogue », la représentation n'est plus qu'un « monologue ». Marcabru renvoie définitivement le comique grec à la littérature écrite, concluant sans appel que « ce théâtre est mort à l'instant où sont morts ceux à qui il s'adressait[628] ».

---

[624] Jacques Lacarrière, « *La Paix*, transposition de Jean Vilar d'après Aristophane, mise en scène de Jean Vilar, décors et costumes de Jacques Le Marquet, musique de Maurice Jarre, au Théâtre National Populaire », *Théâtre populaire*, n° 45, 1er trimestre 1982, p. 127-128.
[625] Georges Lerminier, art. cit.
[626] Marcelle Capron, « Au Théâtre National Populaire, *La Paix* d'après Aristophane », *Combat*, 21 décembre 1961.
[627] Marie-Louise Bablet, « En refaisant *La Paix* d'Aristophane Jean Vilar s'engage sans assez d'audace », *La Tribune de Genève*, 12 janvier 1962.
[628] Pierre Marcabru, « Le théâtre. *La Paix* d'Aristophane. Jean Vilar fait un faux pas », *Arts*, 27 décembre 1961.

b) La voie de la parabole : Aristophane en dialogue avec Brecht

> […] nous racontons une fable qui illustre, d'une certaine manière, la réalité. Pourquoi illustrer cette fable même par des morceaux de réalité ?
>
> Antoine Vitez, « Remarques à propos de la seconde écriture de *La Paix* » (lettre à Michel Fontayne, 20 septembre 1961).

L'aventure vilarienne montre ainsi les limites de la lecture universaliste sur laquelle reposait l'esthétique de participation de Dullin. L'idéal d'une mise en scène transhistorique d'Aristophane qui retrouverait, à travers une dramaturgie de l'adaptation ou de la transposition, l'efficacité citoyenne directe attribuée à la comédie athénienne, tout en conservant ses structures textuelles et dramatiques, apparaît comme une pure utopie. Comme Vilar le sent lui-même, c'est désormais peut-être uniquement dans la distance qu'une prise en compte profonde de la « leçon » de ce théâtre a une chance de se produire. Une telle prise de distance peut présenter plusieurs aspects. Pour accepter l'historicité de la fable sans tomber dans l'illisibilité, l'amputation des éléments marqués par une trop grande singularité contextuelle ou une trop grande étrangeté culturelle s'avère une option possible, à laquelle Vitez recourt partiellement, et que Gignoux semble mettre en œuvre avec une certaine radicalité. La prise de distance s'opère aussi, d'un point de vue dramaturgique, par un remodelage de l'adresse et un passage du discours au récit. L'abandon du rapport direct au public caractérisait déjà les *Acharniens* adaptés par Nizan en 1934, qui, malgré un recours à l'élargissement référentiel et à la transposition thématique assez proches de l'esthétique de Porché, explorait la voie plus réflexive d'une auto-thématisation de la fable. Les deux voies sont en quelque sorte fusionnées par Antoine Vitez, qui, dans son « imitation » non adaptée, opère une refonte complète du système énonciatif de l'hypotexte, en lui appliquant une structure inspirée de la parabole brechtienne. En réussissant à faire coïncider le détour parabolique avec la distance historique, Vitez parvient habilement à déjouer les pièges de la recontextualisation, tout en substituant au ludisme aristophanien un ludisme de la convention et de la distanciation. Mais la tentative, limitée dans sa réalisation par un désaccord avec le metteur en scène, lui laisse finalement l'impression d'une perte, qui conduit, lors d'une récriture du texte, à une amputation qui remet profondément en cause son statut générique.

De Nizan à Gignoux : à la recherche d'une alternative

Requis par l'urgence du problème de la paix, Hubert Gignoux, qui dirige le Centre Dramatique de l'Est, est tenté lui aussi par l'adaptation de la fable de Trygée ; il voit là la mise en pratique d'une idée longuement caressée, le rêve, remontant à la « Comédie nouvelle » de Copeau et Martin du Gard, d'un « nouvel Aristophane » plus « utile, plus moderne » selon lui que Molière, que ce soit « par la variété de ses registres […] par sa fantaisie fabulatrice » ou « par la souplesse de sa composition dramaturgique[629] ». Mais le recours au texte aristophanien renvoie moins, en l'occurrence, à un engagement immédiat qu'à une mise en perspective : l'intérêt du projet consiste pour Gignoux à « montrer à la fois comment [le problème] se posait aux Grecs et jusqu'à quel point il se pose à nous de la même façon, de montrer à la fois ce qui n'a pas changé et ce qui a changé[630] ». Cette problématique va, paradoxalement, entraîner deux opérations majeures sur l'hypotexte, une amputation et une correction d'importance considérable. Elle conduit en effet à l'observation selon laquelle la première partie de la pièce d'Aristophane, jusqu'à la délivrance de la déesse, garde pour le spectateur contemporain « une signification intacte », tandis que la plupart des séquences qui suivent la parabase se révèlent « dramatiquement et historiquement inutilisables[631] ». Cette inactualité de la moitié du texte aristophanien provient d'abord, selon Gignoux, d'une distance culturelle insurmontable : les « fêtes pacifiques » de la deuxième partie mettent en œuvre un « folklore », des « mœurs ignorées » du spectateur, « archaïques, seulement rurales[632] ». Les motifs rituels du sacrifice et du banquet – qui gênent aussi considérablement Vilar, lequel choisit de les fusionner et de les abréger – paraissent ainsi inadaptables d'un point de vue anthropologique, du moins sous une forme dramatiquement pertinente. Le deuxième obstacle relève davantage d'un problème idéologique, non dépourvu cependant d'implications formelles. La dimension purement onirique du retour de Trygée avec les trois déesses s'avère pour Gignoux trop utopique pour la conscience contemporaine. La paix tirée du puits ne peut selon lui qu'avoir été affectée par sa trop longue réclusion, qu'être devenue « méconnaissable, voire dangereuse à son tour, soit par exemple qu'elle ait attrapé la peste, soit qu'elle se soit aigrie au point de rendre la vie impossible à ses libérateurs, soit que, par un étrange mimétisme, elle ait pris quelque ressemblance avec Polémos[633] ». Conséquence de ces prémices, l'adaptation se réduit finalement à une « demi-Paix[634] », qui s'arrête au moment où la déesse éponyme sort de son puits. Seules deux séquences de la deuxième partie, celle du prêtre et celle du marchand d'armes, sont conservées et intégrées à la première. À cette amputation,

[629] Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens-routiers, la décentralisation dramatique*, *op. cit.*, p. 352.
[630] Hubert Gignoux, *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne […], « Comment faire *La Paix* », *Les Lettres françaises*, art. cit.
[631] *Ibid.*
[632] *Ibid.*
[633] *Ibid.*
[634] *Ibid.*

Gignoux ajoute deux corrections majeures : les Hellènes se querellent « jusqu'à en venir aux mains pour choisir le meilleur moyen technique de tirer la pacificatrice hors de son cachot », et la Paix, trop longtemps recluse, montre en réapparaissant « le même visage que Polémos[635] ». À la transposition et à la recontextualisation Gignoux préfère donc la prise de distance massive, dans une sorte d'inversion pragmatique du dénouement aristophanien : la *Paix* tourne court. Le spectacle sert de fait de première partie au *Prométhée* d'Eschyle[636]. Cette solution va de pair, dans la partie conservée, avec une absence revendiquée de transposition référentielle, d'édulcoration ou de recontextualisation du texte. La pièce « se passe dans la Grèce », le décor, les costumes et le « langage » se veulent « historiquement exacts[637] ».

Ainsi, dans l'optique d'une tentative de confrontation dialectique entre le texte antique et le point de vue moderne[638], Gignoux tourne le dos à la pratique de la réactualisation anachronique et de la substitution de cibles. Il rencontre ici Vitez, qui fait du refus de l'utilisation allégorique de l'hypotexte un principe fondateur de son travail. Le choix du sous-titre « imitation » renvoie explicitement pour lui à l'affranchissement de la fonction de *passeur* représentée selon lui par le travail d'adaptateur, tenu de « faire comprendre » dans une certaine mesure « les problèmes d'Athènes à l'époque d'Aristophane », et en particulier les « allusions contemporaines », qu'il affirme avoir toutes « négligé[es][639] ». Vitez récuse à plusieurs reprises l'application circonstancielle de *La Paix* à la guerre d'Algérie, non seulement à cause du caractère difficilement comparable de ce conflit avec la « guerre de type 14-18[640] » que représenterait davantage la guerre du Péloponnèse, mais pour des raisons plus générales, liées au « sens et au style[641] » du spectacle. En pleine élaboration de son texte, il écrit à Michel Fontayne être « contre tout symbolisme », et affirme que « rien ne doit rappeler nommément la guerre d'Algérie, ni la guerre froide[642] », ni quoi que ce soit d'autre. Ce refus de la substitution de cibles s'ancre dans une recherche d'exemplarité et une crainte de la dispersion anecdotique, que partageait déjà, avant-guerre, Paul Nizan. La concision à laquelle l'adaptation de Nizan soumet l'hypotexte

[635] Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale.[…]*, *op. cit.*, p. 352.
[636] Il est joué à Strasbourg du 15 mars au 30 mai 1962. Gignoux a confié la mise en scène à son élève Tibor Egervari, les décors et les costumes sont de Abd'el Kader Farrah et la musique d'André Roos. *La Paix* est suivie de *Prométhée enchaîné*, dans la traduction d'André Bonnard, mis en scène de Pierre Lefevre, avec à peu de chose près la même équipe.
[637] Hubert Gignoux, *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne […], art. cit.
[638] Tentative peu satisfaisante au demeurant, si l'on en croit les souvenirs du directeur du T.N.S., rangeant bien des années plus tard l'expérience au rayon des « bricolages » (Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale* […], *op. cit.*, p. 352).
[639] Antoine Vitez, « Imitation et trahison », *in* Programme de *la Paix*, d'Antoine Vitez, imitée d'Aristophane, Théâtre Quotidien de Marseille – Michel Fontayne, 6e année, Saison 1961-1962, BNF, Arts du spectacle, recueil factice sur le T.Q.M. [Texte repris dans Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre*, II, *La Scène*, édition présentée et établie par Nathalie Léger, Paris, P.O.L, 1995, p. 54].
[640] Antoine Vitez, « Remarques à propos de la seconde écriture de *La Paix* » (lettre à Michel Fontayne, 20 septembre 1961), IMEC, Fonds Vitez, « Notes sur *La Paix* », VTZ2.H2.
[641] *Ibid.*
[642] *Ibid.*

des *Acharniens* se justifie, dans la Préface de l'œuvre publiée, par le caractère inaudible des « allusions qui visent des contemporains », dont regorgent les comédies d'Aristophane, « qui ne sont pas sans rapport avec nos revues[643] ». En rupture avec la *doxa* aristophanesque de l'époque, Nizan exclut de remplacer les piques sur Cléon ou Euripide par « des plaisanteries sur M. Paul Claudel ou M. Pierre Laval[644] ». Au lieu de céder à la tentation facile de « faire de l'Aristophane », il faut, précise-t-il en 1938, « faire de l'adaptation en faisant allusion à des thèmes assez généraux et pas à des personnes éminemment [*sic*] désignées[645] ». Nizan ampute ainsi le dialogue de ses nombreuses références nominales, par exemple à Cléon[646], supprime le personnage d'Euripide – appelé à l'aide par Diceopolis qui lui emprunte un costume de mendiant[647] – et ne conserve celui de Lamachos qu'au titre de type de militaire fanfaron.

Mais la spécificité de l'adaptation nizanienne ne réside pas dans l'absence totale de transposition. Si elle conserve un ancrage historique minimal – l'opposition entre Athènes, Sparte et Mégare[648] –, elle procède d'une généralisation référentielle proche par certains côtés de celle de Porché. Les anciens combattants acharniens se définissent par exemple comme « héros de Marathon, de Salamine, de toutes les guerres[649] ». Cet élargissement participe, comme chez Porché, d'une recontextualisation thématique : le lexique militariste ou patriotique – de la « mobilisation[650] » au « champ d'honneur[651] » –, les motifs des désastres de la guerre avec ses « tranchées[652] » ou ses « routes pleines de charrois militaires, de héros fatigués, de blessés[653] » renvoient à un imaginaire contemporain marqué par le souvenir de 14-18. L'adaptation recourt donc à la transposition référentielle, qu'elle utilise à des fins de polémique, pour faire des *Acharniens* « un réquisitoire violent contre la guerre » et « les hommes qui tirent profit d'elle[654] ». Nizan amplifie d'ailleurs la satire antimilitariste en intégrant à la pièce la séquence des Marchands d'armes de *La Paix*, et en faisant intervenir une première fois ces personnages dans la scène d'assemblée initiale[655]. Présidée par un homme de paille – un mannequin dont la voix, enregistrée, provient des coulisses[656] –, celle-ci apparaît

[643] Paul Nizan, *Les Acharniens*, *op. cit.*, Préface, p. 8.
[644] *Ibid.*
[645] Paul Nizan, *Les Comiques grecs : Aristophane*, manuscrit cité, p. 38.
[646] Aristophane, *Acharniens*, v. 6, 299, 377, 502, 659.
[647] *Ibid.*, v. 393-488
[648] Paul Nizan, *Les Acharniens*, *op. cit.*, 1er tableau, sc. 1, p. 16.
[649] *Ibid.*, 2e tableau, sc. 2, p. 32.
[650] *Ibid.*, p. 30.
[651] *Ibid.*, 1er tableau, sc. 3, p. 20.
[652] *Ibid.*, 2e tableau, sc. 2, p. 30.
[653] *Ibid.*, 1e tableau, sc. 4, p. 26.
[654] Paul Nizan, *op. cit.*, Préface, p. 8.
[655] Aristophane, *Paix*, v. 1197-1264 ; Paul Nizan, *op. cit.*, 1er tableau, sc. 2, 5e tableau, sc. 5.
[656] Cette proposition grotesque, bien dans la ligne de l'esthétique du théâtre juif de Moscou, constitue probablement la marque la plus nette de la collaboration de Nizan avec Mikhoels. Sur l'esthétique grotesque du GOSET, cf. Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre juif soviétique pendant les Années vingt*, Lausanne, La Cité-l'Âge d'Homme, coll. « Théâtre années vingt », 1973, en particulier les chapitres IX et X.

comme une parodie de démocratie totalement contrôlée par le lobby militaro-industriel. La recontextualisation satirique a donc toute sa part, sous forme d'une dénonciation d'une « conspiration[657] » impérialiste et belliciste, parachevée par la présence d'un policier qui se substitue aux sycophantes aristophaniens[658]. Elle ne répugne d'ailleurs pas, exceptionnellement, aux anachronismes néo-offenbachiens, à l'exemple de la « ligue des Patriotes acharniens » qui ne quitte pas de l'œil « la ligne bleue du Parnasse », et dont les représentants s'apprêtent à commettre « ce qu'on n'appelle pas encore un lynchage, mais seulement une lapidation[659] ». Trente ans plus tard, Vitez enfreint d'ailleurs exactement de la même manière, et une seule fois, sa règle de non-substitution en affublant les trois marchands d'armes de cryptonymes hellénisants transparents : le « grand faiseur de cuirasses » Thyssenios est accompagné par « le célèbre fabricant d'aigrettes Bendèles et l'illustre polisseur de lances Dassaulos[660] ». Mais ces concessions à la parodie anachronique entrent dans le cadre d'une orientation polémique très ciblée. Comme plus tard Vitez, Nizan vise avant tout à opérer un recentrage sur la fable, en conférant une linéarité et une concentration thématique à un texte aristophanien toujours menacé par ce qu'il nomme, dans sa conférence de 1938, « une ivresse verbale très gênante[661] ». Le comique grotesque et « les jeux de mots presque tous scatologiques et obscènes[662] » sont ainsi systématiquement expurgés, à commencer par la séquence de la vente des fillettes du Mégarien. La sexualité ne subsiste plus que sous la forme presque sérieuse d'un « érotisme sans détours[663] », qui s'expose par exemple dans la procession phallique de Diceopolis et sa famille[664] ; loin d'un foisonnement carnavalesque, elle participe d'un tressage sémantique concerté, dans lequel le lyrisme rural et les images séminales s'opposent aux motifs mortifères absents de l'hypotexte.

Loin de la participation ludique et festive du travail de Porché et Dullin, la proposition de Nizan tend donc avant tout à mettre en lumière l'exemplarité et la signification d'une fable, celle du citoyen Diceopolis, auteur d'une paix séparée avec Sparte. L'adaptation de Nizan, comme celle de l'Atelier, suit de près la structure de la

---

[657] Pour reprendre le titre du dernier roman publié de l'auteur (Paul Nizan, *La Conspiration*, Paris, Gallimard, 1938).
[658] Nizan adopte en effet cette traduction modernisante pour traiter les sycophantes d'Aristophane, qui apparaissent dans deux scènes épisodiques après la parabase (*Acharniens*, v. 818-836, 910-958 ; Paul Nizan, *op. cit.*, cinquième tableau, sc. 2 et 4).
[659] *Ibid.*, 3e tableau, sc. 3, p. 37.
[660] Antoine Vitez, *La Paix*, imitation d'Aristophane, version pour le T.Q.M., manuscrit dactylographié, IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2., sc. 14, p. 43. On aura reconnu les industriels Thyssen, de Wendel et Dassault.
[661] Paul Nizan, *Les Comiques grecs : Aristophane*, manuscrit cité, p. 31.
[662] Paul Nizan, *Les Acharniens*, *op. cit.*, Préface, p. 7.
[663] *Ibid.*, p. 8.
[664] *Ibid.*, 3e tableau, sc. 2 (Aristophane, *Acharniens*, v. 253 sq.)

comédie grecque[665] ; mais cette structure se définit non plus en termes de fonctionnement spectaculaire, mais en termes de découpage événementiel. Le traitement de la parabase est emblématique de ce primat de la narration : confié à un personnage, il n'est pas centré – comme chez Aristophane ou chez Dullin – sur le spectacle mais sur le contenu narratif. Petitdieu fait ainsi le point sur « le mauvais exemple » donné par Diceopolis, et oriente l'interprétation de la fable en invitant le spectateur à observer les progrès de la cause du héros, et en précisant que « le poète dévoile le mystère de l'enfantement de la guerre[666] ». Cette focalisation sur la fable se manifeste au premier chef dans la réduction des niveaux d'énonciation de l'hypotexte. Les nombreuses adresses au public du texte aristophanien sont évacuées, à commencer par le discours politique que Diceopolis fait, dans l'*agôn* d'Aristophane, aux spectateurs athéniens, destinataires explicites d'un plaidoyer théoriquement destiné à sauver le protagoniste de la furie du chœur des Acharniens[667]. Adressé, chez Nizan, directement aux personnages, il n'inclut plus le spectateur[668]. La clôture – ou l'autonomie – diégétique commande aussi l'estompement du ludisme du texte original, et de tous les procédés supposant une connivence générique. Nizan refuse ainsi généralement la médiatisation de la parodie ou d'un burlesque déréalisant. L'otage dont se saisit Diceopolis n'est plus un sac de charbon, mais le doyen des anciens combattants acharniens[669]. Le plaidoyer auquel se livre le héros devant ses adversaires n'est plus le monologue parodique d'un mendiant de tragédie euripidienne, mais un discours politique direct, où les hypothèses grotesques deviennent des arguments positifs[670]. La plupart des catégories dramatiques font ainsi l'objet d'une redéfinition réaliste, à commencer par le cadre spatio-temporel. Nizan réinscrit les quelques lieux supposés par la comédie d'Aristophane dans une topologie réelle, de l'assemblée athénienne à la campagne mégarienne, créant ainsi un *parcours* spatial. Ce parcours est accrédité, symétriquement, par une temporalité vraisemblable, qui laisse le temps à Amphitheos-Petitdieu d'aller chercher ses flacons de paix à Sparte et de revenir, ou aux Acharniens celui de retrouver Diceopolis dans sa campagne. Les laps temporels et spatiaux réinstaurés entre les séquences font tendre le texte vers la segmentation d'une chronique, là où la féerie dullinienne fonctionnait sur un présent festif. Parallèlement, la fable et le personnel dramatique sont eux aussi redéfinis dans le sens d'une plus grande cohérence actantielle. Face au pôle de la conspiration politico-militariste, dont Lamachos, réintroduit dans le prologue, constitue le pivot, et qui s'enrichit comme on l'a vu de personnages importés de *La Paix*, le « chœur », qui se

[665] Nizan renvoie, dans une sorte de didascalie initiale (*Les Acharniens*, *op. cit.*, p. 14), au *Théâtre grec* d'Octave Navarre et à l'*Essai sur la composition des comédies d'Aristophane* de Mazon, dont il suit de très près le découpage (*op. cit.*, p. 14-33).
[666] Paul Nizan, *op. cit.*, 4e tableau, p. 49.
[667] Aristophane, *Acharniens*, v. 496-556.
[668] Paul Nizan, *op. cit.*, 3e tableau, sc. 3 p. 40.
[669] *Ibid.*, 3e tableau, sc. 3, p. 39-40 ; Aristophane, *op. cit.*, v. 331-357.
[670] Ainsi l'argument du vol du petit chien par les Spartiates, qui entraînerait d'intenses préparatifs militaires athéniens : au conditionnel chez Aristophane (v. 541-553), il devient un récit au passé chez Nizan (p. 43).

divise un temps chez Aristophane entre pro- et anti- Diceopolis[671], est scindé en deux groupes : celui des anciens combattants d'Acharnes, et celui des paysans, voisins et proches de Diceopolis, vite enclins à prendre sa défense. Leur statut choral, que rien n'indique dans l'appareil didascalique, ne se distingue ni par un rôle scénique spécifique ni par une poétique particulière de leur discours, mais par une globalisation de leur fonction actantielle et une moins grande caractérisation que les autres personnages. Le chœur figure ainsi la masse du peuple dans un univers diégétique homogène.

Le resserrement de la fable, l'homogénéisation diégétique concourent donc à la concentration sur un récit donné comme exemplaire, qui situe le projet nizanien du côté de la parabole. Il s'agit très clairement de proposer un double exemple, celui de la sécession du protagoniste et celui de son retentissement sur ses observateurs, paysans puis Acharniens. Mais la réalisation de ce programme se heurte à un double écueil. L'écriture met fréquemment en péril l'autonomie du récit parabolique, en permanence envahi par son propre commentaire[672]. L'altérité des personnages est sans arrêt menacée par la dilution de leur parole dans une sorte de réflexivité générale. Trait stylistique quasiment inconnu dans la comédie aristophanienne, ils énoncent souvent des maximes dégageant la portée de la situation avec laquelle ils sont aux prises ou les implications existentielles de leurs décisions. Un Acharnien découvre ainsi qu'« un bon patriote, c'est souvent un homme qui ment », le marchand de cuirasses assure que « la paix, c'est la morte-saison[673] ». Au milieu d'un discours à quelques paysans rétifs à qui il rappelle les bienfaits concrets de la paix, Diceopolis leur demande « comment l'homme peut […] dire non au souvenir et à l'attente même du bonheur[674] » ; goûtant la paix perpétuelle que lui propose Petitdieu, il y entend « la seule maxime pour laquelle [il] risquerai[t] [sa] vie[675] ». Nizan inclut ainsi dans la parole des personnages, sous la forme d'un commentaire abstrait, l'interprétation théorique de leur action. Et c'est au protagoniste lui-même, en plein milieu d'un dialogue, qu'il revient d'énoncer le fonctionnement du texte, en affirmant : « Le seul service qu'on ait jamais rendu à l'homme a été de lui proposer des exemples[676] ». Au-delà d'une inexpérience en matière dramatique ou d'un didactisme mal contrôlé, cette réflexivité porte la marque d'un subjectivisme, comme si Diceopolis représentait à la fois l'acteur au présent de la fable aristophanienne, et une sorte de moi épique qui interrogerait les enjeux et les

[671] Après le premier discours de Diceopolis, un demi-chœur se déclare convaincu, tandis que l'autre s'oppose toujours à la trêve jusqu'à la fin de l'*agôn* (v. 627).
[672] Ce procédé d'explicitation allégorique est, pour Jean-Pierre Sarrazac, un des dangers les plus importants qui menacent la spécificité de la parabole : « la conception 'allégorique' de la parabole est incompatible non seulement avec l'autonomie fictionnelle du récit parabolique mais aussi et surtout avec la dimension phénoménologique qui fait toute l'originalité et tout le pouvoir de la parabole : cette capacité à renvoyer du particulier au général *sans passer par le conceptuel* » (Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du Théâtre*, Paris, Circé, 2002, p. 52).
[673] Paul Nizan, *op. cit.*, 3e tableau, sc. 3, p. 43, 5e tableau, sc. 5, p. 59.
[674] *Ibid.*, 3e tableau, sc. 2, p. 36.
[675] *Ibid.*, 2e tableau, sc. 1, p. 30.
[676] Paul Nizan, *op. cit.*, 2e tableau, sc. 1, p. 31.

implications de ses choix. Cette tentation monologique intériorise le commentaire de la fable dans une sorte de drame subjectif, plaçant le texte en porte-à-faux entre le *hic et nunc* de l'énonciation dramatique et la temporalité rétrospective – et quasiment romanesque – de la réflexion et du bilan. Il en résulte une sorte de distance sans distanciation, qui dissout finalement le projet parabolique dans le flottement temporel et la saturation didactique.

La Paix d'Antoine Vitez : un Cercle de craie athénien ?

Le travail d'Antoine Vitez pour le T.Q.M. s'inscrit, de façon bien plus concertée et efficace que celui de Nizan, dans une dramaturgie de la parabole, explicitement inspirée par la pratique brechtienne[677]. Vitez reconnaît lui-même, dans un texte-bilan écrit après les représentations marseillaises, avoir puisé « dans l'esprit du *Cercle de craie* » son « idée de *fable*, d'apologue moralisateur[678] ». Sollicité en 1961 par Michel Fontayne, qui cherchait à monter *La Paix* depuis déjà six ans, avait mobilisé trois adaptateurs successifs – dont Xavier Pommeret – et tenté lui-même une version lourdement allégorique, « encombré[e] d'allusions entre les lignes[679] », Vitez adopte très vite une posture originale, consistant à tenter de retrouver l'efficacité citoyenne d'Aristophane à travers une pratique de type épique. À l'exemple du dramaturge grec qui, comme le rappelle le prologue du spectacle, « fait jouer une pièce […] pour peser sur la négociation alors que les pourparlers sont encore en cours[680] », il s'agit de faire entendre « la leçon de courage civique, l'appel aux responsabilités[681] » que porte le texte de *La Paix*. Et cet objectif passe par une lecture quasi brechtienne de la dramaturgie aristophanienne, qui visait à « faire pression sur le gouvernement […] en racontant aux spectateurs, aux citoyens, une fable[682] ». Méthodiquement mené, ce projet passe par une épisation concertée de l'hypotexte aristophanien, qui concerne tout d'abord son dispositif énonciatif, entièrement remodelé. La structuration narrative est elle aussi refondue, et les transformations apportées à la fable mises en évidence. Remarquablement cohérent, le travail de Vitez se heurte cependant à la difficulté du dénouement euphorique de la pièce d'Aristophane, qui le conduit à marquer, lors du remaniement de l'adaptation, ses distances avec la comédie ancienne.

---

677 *La Paix* est créée le 24 avril 1962.
678 Antoine Vitez, « Réflexions critiques et autocritiques sur *La Paix* au Théâtre Quotidien de Marseille », art. cit.
679 Michel Fontayne, « Le T.Q.M. prépare *La Paix* », *in* Programme de *L'Illusion comique* au T.Q.M., saison 1961-1962, BNF, Arts du spectacle, recueil factice sur le T.Q.M.
680 Antoine Vitez, *La Paix*, manuscrit cité, 1re partie, « Exposé », p. 4.
681 Antoine Vitez, *in* Jean Vilar […], « Comment faire *La Paix*, débat », art. cit.
682 *Ibid.*

L'option du traitement épique de l'hypotexte se manifeste par la présence – dès la première version de l'adaptation, qui en connaîtra trois avant l'établissement du texte représenté – d'une instance narratrice visible, resituant, dans un « exposé » intervenant après une séquence sans texte dans le prologue, la diégèse dans son horizon temporel. Ce « porte-parole de l'imitateur[683] », renommé « coryphée » dès la deuxième version, assume dès lors une triple fonction de narration, de régie et de commentaire. L'exposé initial présente par exemple les circonstances historiques de la pièce, de la guerre du Péloponnèse à l'intervention d'Aristophane et à la conclusion de la paix, puis décrit le lieu scénique en présentant Trygée, le « héros de cette histoire[684] ». Tout comme le chanteur-narrateur du *Cercle de craie caucasien*, le coryphée assure la liaison entre les différentes séquences, comble les ellipses, tout en pratiquant une sorte de *teichoscopie* à vue, ou plus exactement de description d'une action en cours, à quoi s'ajoutent quelques remarques de type exégétique. La réplique de transition faisant suite à la sortie de la déesse et à l'expression de la joie des campagnards donne un bon exemple de ces différentes fonctions :

> LE CORYPHÉE – Ainsi vous voyez le dessein du poète. Pour entraîner la mauvaise volonté des uns et encourager le bon vouloir des autres, il représente le retour de la paix comme un fait accompli et montre un tableau si séduisant de ses bienfaits que tous n'aient plus qu'un souhait : celui de la posséder vraiment et de faire pour cela ce qu'il faut, c'est-à-dire de *disposer*. À la place des dieux. Mais qu'est-ce qu'ils disent de tout cela, les dieux ? Oh ! ils ne sont pas contents ! Le temps fraîchit. (*Changement de lumière.*) Les dieux se fâchent. Un coup de tonnerre dans le lointain. (*Coup de tonnerre faible.*) Un coup de tonnerre plus près. (*Coup de tonnerre fort.*) Un nuage noir gros de pluie obscurcit le ciel[685].

Comme le chanteur-narrateur brechtien, le coryphée accompagne un changement scénique qu'il semble en même temps créer, tout en gérant une articulation du récit[686]. La première partie de la réplique commente l'action en cours – les réjouissances des Hellènes – et fait office de traduction idéologique, ici clairement dissociée, sur le plan énonciatif, de la diégèse, à l'inverse de ce qui se passait chez Nizan. Brechtien dans la forme, ce commentaire l'est aussi en ce qu'il constitue de fait un collage. Les deux premières phrases sont en effet – à l'exception de la toute fin, pure addition vitézienne comme le reste de la réplique – une citation quasiment littérale de l'introduction de Van Daele à l'édition bilingue de *La Paix* aux Belles Lettres[687]. Le coryphée se voit ainsi confier, de la façon la moins dissimulée qui soit, une fonction d'exégèse philologique, qu'il exerce souvent en reprenant littéralement le paratexte introductif – ainsi dans

[683] Antoine Vitez, *La Paix*, imitation d'Aristophane, première version, manuscrit, IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2.
[684] Antoine Vitez, *La Paix*, […], version pour le T.Q.M., manuscrit cité, « Exposé », p. 4.
[685] *Ibid.*, 2e partie, sc. 11, p. 36.
[686] Bertolt Brecht, *Le Cercle de craie caucasien* [*Der kaukasische Kreidekreis*, 1945], texte français Georges Proser, Paris, l'Arche, 1989, *passim.*
[687] Hilaire Van Daele, *op. cit.*, t. II, « Notice », p. 90-91. Le texte de Vitez se fonde, comme c'était le cas pour Vilar et pour Porché, sur cette traduction.

l'exposé initial – ou les notes de Van Daele. Clairement distinguée de la fable aristophanienne, la fonction de commentaire intervient ainsi en marge, ce qui permet d'éviter le recours à la transposition ou à l'addition à visée élucidante[688]. Mais elle permet aussi de transférer la charge empathique du texte, sa dimension de communication *pathétique* (comique ou dramatique) avec le public, hors de la sphère du dialogue interpersonnel, en la réservant au narrateur-coryphée. Dans la séquence du mortier de Polémos, la présence du coryphée obéit, outre sa fonction d'exégèse allégorique, à cette logique, qui engage un véritable changement de point de vue dramaturgique :

Van Daele	**Vitez**
TRYGÉE – Seigneur Apollon, quel mortier ! de quelle largeur ! Quelle horreur ! Oh ! ce Polémos ! Quel aspect ! Le voilà donc celui que nous fuyons, le terrible, le dur, qui le long des jambes… (*Il s'accroupit, comme pris soudain, par l'effet de la peur, d'un besoin pressant.*)	LE CORYPHÉE – Regardez-le fouiller dans sa musette. (*Polémos fouille frénétiquement.*) En chaque légume, en chaque ingrédient de cuisine, le poète athénien vous demande de voir la cité, le pays de l'Hellade qui le produit en abondance. Ainsi le poireau (*Polémos sort un poireau*) à lui tout seul représente la ville et le port de Prasies en Laconie, dans le golfe Argolique. Trois fois, cinq fois, cent fois malheureuse Prasies, tu dors et ne sais pas ce qui t'attend... Tu crois encore à la victoire, Prasies.
POLÉMOS – Ah, Prasies* trois fois, cinq fois, plusieurs dizaines de fois malheureuse, comme tu vas périr aujourd'hui ! (*Il jette des poireaux dans le mortier*). [*(Note) : Prasies, port de la Laconie, rappelle par le nom πρασιά, *poireau*. – Mégare, dont il va être question, produisait notamment de l'ail ; la Sicile, du fromage ; l'Attique, du miel.]	POLÉMOS – Dans mon mortier… (*Il jette le poireau dans le mortier*)
TRYGÉE – (*Aux spectateurs*) Ceci, messieurs, ne nous regarde pas encore. Ce malheur est pour la Laconie.	TRYGÉE – *à part*. Allons, ce n'est pas encore trop grave. Il y a loin d'ici à Prasies.
POLÉMOS – (*Jetant des aulx dans le mortier*.) Ah ! Mégare, Mégare, comme tu vas sur l'heure être pilée et tout entière réduite en capilotade !	(*Polémos prend un chapelet d'ail*) LE CORYPHÉE – L'ail, c'est Mégare et toute la Mégarie, à une quarantaine de kilomètres à l'ouest d'Athènes.
TRYGÉE – Fichtre de Fichtra ! Combien grands et amers les sujets de larmes qu'il a jetés là-dedans pour les Mégariens !	TRYGÉE – *à part*. Ça se rapproche. POLÉMOS – Il n'y a point de bonne soupe sans ail. Pas vrai, Mégare ? (*Il jette l'ail dans son mortier*) LE CORYPHÉE – Voilà bien des larmes pour les Mégariens.

[688] Vilar, on l'a vu, pratique par instants ce type de glose marginale ; chez Nizan, elles interviennent dans le cours du dialogue, excédant souvent très largement la maxime conversationnelle d'informativité. Vitez exclut par principe ce procédé : « On aurait pu, bien sûr, faire en sorte que le dialogue même explique aux spectateurs les éléments qui, forcément, lui échappent, parce qu'ils font allusion à des faits de l'époque, bien évidemment inconnus de la plupart d'entre nous. J'ai préféré que ce soit le coryphée qui s'en charge. » (Antoine Vitez, *in* Jean Vilar, Hubert Gignoux, Michel Fontayne […], « Comment faire *La Paix* », art. cit.)

[689] Hilaire Van Daele, *La Paix*, *in Aristophane*, t. II, *op. cit.*, p. 108-109 et note p. 109 ; Aristophane, *La Paix*, v. 238-254 (cf. annexe, textes grecs, n°5).

POLÉMOS – (*Jetant du fromage*.) Ah ! Sicile, toi aussi, comme tu es perdue !	POLÉMOS – À présent (*Il cherche dans son sac*)… ah... La Sicile... (*Il sort un fromage en forme de Sicile*)
	TRYGÉE – La Sicile. Ça s'éloigne.
TRYGÉE – Quelle cité infortunée va être râpée !	LE CORYPHÉE – Tu es perdue, Sicile.
POLÉMOS – Voyons, versons-y aussi ce miel attique. (*Ainsi fait-il*)	POLÉMOS – Dans mon mortier... (*Il jette le fromage dans le mortier*.) Et maintenant… (*Il sort du sac un pot*). Qu'est-ce que c'est que ça ? (*Il trempe un doigt dans le pot et goûte*). Le miel...
	TRYGÉE –*, à part* Hé là...
TRYGÉE – *(À part*) Hé toi, je te conseille de prendre un autre miel. Celui-là coûte quatre oboles. Épargne le miel attique[689].	LE CORYPHÉE – Le miel attique, le miel de l'Hymette, le sang même d'Athènes.
	TRYGÉE –, *voyant Polémos sucer le miel ne peut se retenir de crier* : Oh... Hé...
	POLÉMOS – Comment ?
	(*Trygée se fait tout petit. Silence.*) TRYGÉE –, *à part*. Goinfre, il vaut quatre oboles, je peux t'en trouver à moitié prix. O, cher Polémos, pas le miel, pas le miel d'Athènes, par pitié... Un autre miel. Du miel, il y en a partout, pourquoi nous, justement[690] ?

Si elles constituent une solution élégante au problème de compétence référentielle rendu particulièrement aigu par le caractère allégorique du passage, les interventions du coryphée – absent dans l'hypotexte[691] – ont une incidence bien plus large sur le fonctionnement même de la scène. Outre leur rôle de glose marginale – inspiré là encore des notes de l'édition Budé – et de commentaire en direct de l'action, elles récupèrent aussi certaines parties de la partition dialoguée des personnages, imprécations de Polémos ou exclamations de Trygée. La parole des personnages, et en particulier du protagoniste, se voit ainsi privée de sa fonction exégétique, mais aussi d'une partie de sa fonction pathétique : la gestion axiologique du dialogue est ainsi largement transférée au narrateur-coryphée. En contrepartie, les personnages voient augmenter la part de la partition mimique et de la dimension farcesque du dialogue : ainsi dans l'amplification du jeu de scène sur le miel. Ce ludisme clownesque se substitue ainsi au ludisme verbal – on note la disparition des remarques scatologiques initiales – et à l'interaction avec le public, systématiquement confiée au coryphée. Celui-ci récupère ainsi tout ce qui permettait d'assimiler le rôle du protagoniste à celui d'un « compère », achevant ainsi,

[690] Antoine Vitez, *La Paix*, manuscrit cité, 1re partie, sc. 5, p. 17-19.
[691] La séquence en question fait partie du prologue, et la présence du chef du chœur avant même son entrée dans la *parodos* constitue une entorse majeure à la structure de la comédie ancienne.

sur le plan structurel, la sortie du modèle revuistique déjà sous-entendue dans l'évacuation du système allusif et des références à l'actualité.

Le segment cité contient ainsi en raccourci les caractéristiques principales du texte de Vitez. La première option est la concentration sur le noyau narratif de la fable, traitée sur le mode épique de la distanciation, et non sur le mode participatif de la métalepse communicative. Les effets de brouillage énonciatif aristophaniens et « aristophanesques » font ainsi place à des effets de distanciation non seulement textuels, mais aussi scéniques. Toute communication entre les personnages et le public, à l'exception du métadiscours presque exclusivement attribué au coryphée, est ainsi systématiquement abolie. Les éléments d'exposition sont véhiculés par un dialogue entre les deux serviteurs qui n'inclut plus les spectateurs ; les remarques glissées par la Paix à l'oreille de Trygée s'adressent aux Hellènes, et non plus au public comme chez Aristophane et chez Vilar[692]. Le chœur des Hellènes se voit attribuer, comme chez Nizan, une simple fonction actantielle ; il ne retrouve un rôle de type choral que peu après l'apparition de la Paix, dans une saynète lyrique condensée de la seconde parabase – intradiégétique – de l'hypotexte[693]. La séquence – dans laquelle le texte du coryphée est cette fois-ci attribué à un des Hellènes – joue avec la référence culturelle de la parabase, tout en signalant nettement la limite à ne pas franchir. L'Hellène qui « s'avance vers le public » pour débiter le discours le fait « sans parler vraiment au public » : « il faut indiquer seulement », précise la didascalie, « que ce qu'il dit là concerne plus que le petit groupe des présents[694] ». La restriction engage donc la portée du discours, qui doit pouvoir être « la traduction de ce que ressent chaque homme[695] » et ne saurait relever d'un simple échange avec la salle.

La question de l'adresse est donc particulièrement sensible pour Vitez, qui réserve la communication avec le public à un niveau métadiégétique identifié comme tel, et dont l'économie s'écarte de celle de l'hypotexte aristophanien. Outre les interventions narratives ponctuelles du Coryphée, les deux seules adresses aux spectateurs sont l'exposé initial et la dernière réplique, sorte d'épilogue à la manière brechtienne, dans laquelle Trygée, « s'adressant pour la première fois au public du théâtre, l'appelle à tirer profit de la fable qui vient de lui être montrée[696] ». La structuration dramatique s'affranchit donc délibérément du plan canonique de la comédie grecque, sur le plan de

[692] Aristophane, *Paix*, v. 660-704 ; Jean Vilar, *op. cit.*, p. 50-52.
[693] Aristophane, *Paix*, v. 1127-1190 ; Antoine Vitez, manuscrit cité, 2e partie, sc. 11, p. 35-37. Vitez note d'ailleurs à l'intention de Michel Fontayne qu'ici les Hellènes « reprennent cette fonction de chœur qu'ils ont effectivement chez Aristophane » (« Remarques à propos de la seconde écriture de *La Paix* », manuscrit cité).
[694] Antoine Vitez, *ibid.*, p. 35.
[695] *Ibid.*
[696] « Analyse de *La Paix*, comédie d'Antoine Vitez, imitée d'Aristophane », *in* Programme de *La Paix*, progr. cit. Le texte de l'« imitation » précise lui aussi, dans la didascalie introduisant la réplique, que « Trygée vient à l'avant-scène et pour la première fois s'adresse au public » (Antoine Vitez, *La Paix*, manuscrit cité, 2e partie, sc. 16, p. 48).

l'alternance des modes d'énonciation comme sur le plan des procédés de théâtralisation. À l'alternance entre dialogue et parole chorale, entre parlé, chanté et dansé, entre fable et discours métathéâtral, se substitue une structuration par changement de plans narratifs, et par bascule entre action et récit. Cette structuration, loin d'être purement textuelle, est d'abord et avant tout scénique, et repose sur un dispositif scénographique complexe – dû à Michel Raffaëlli – intégrant lui-même un jeu de plans. La pièce se déroule en effet en deux lieux scéniques distincts, l'un appelé « la scène », l'autre « le tableau ». Sur la scène évoluent les personnages « en chair et en os » et un certain nombre de marionnettes, au mécanisme visible[697]. Le tableau, où se situe généralement le coryphée, qui manipule d'autres marionnettes, consiste dans une sorte « de théâtre de marionnettes élémentaire » – voire un théâtre d'ombres – caractérisé par une opposition nette entre ciel et terre. Supportant de nombreux décors, le tableau reproduit le dispositif de la scène et a pour fonction de « situer l'action qui [s'y] passe […] à l'échelle d'un large paysage, d'un pays entier, du ciel ». Le dispositif et les marionnettes permettent ainsi des effets de bascule d'une échelle à une autre, selon « le principe cinématographique du plan général et du gros plan[698] ». Le vol de Trygée sur son bousier, depuis son entrée à son arrivée chez les Dieux, fait appel plusieurs fois à ce procédé : l'équipage apparaît tantôt en marionnette, à des échelles différentes signifiant l'éloignement progressif, tantôt en « nature », jusqu'à l'arrivée dans les nuages. Le dispositif met donc en œuvre un triple jeu d'oppositions, entre scène et tableau, entre ciel et terre, entre acteurs humains et acteurs marionnettes, qui s'ajoute à l'opposition récit-action sur le plan textuel. La structuration du texte spectaculaire joue donc de manière dynamique, à la fois textuelle et spatiale, sur deux dualismes : l'alternance entre le merveilleux et l'historique – le ciel et la terre, les dieux et les hommes – d'une part, la distance entre l'Athènes antique et le présent, d'autre part. La circulation entre ces pôles fonctionne selon un véritable dispositif d'« estrangement[699] » jouant sur le changement de focale et facilitant le détour parabolique. Le retour de Trygée sur terre passe par exemple par un objet médiateur, un globe de baudruche sur lequel, lors de leur dialogue au ciel, Hermès a montré la Grèce au protagoniste. Pendant la redescente de Trygée sur terre – dont le texte est emprunté aux observations de Gagarine depuis son Spoutnik – le globe se rapproche progressivement de lui, et disparaît lors du retour effectif. Or c'est à ce globe, et non au public, que Trygée adresse son appel aux Hellènes pour la délivrance de la Paix[700]. Le recours à la miniature s'inscrit ainsi dans

[697] Les marionnettes du spectacle, réalisées par Agnès Vanier (la femme de Vitez), sont de trois types. Les soldats du prologue sont des poupées articulées à fils manipulées à vue, les personnages manipulées par le coryphée sont de simples poupées réalisées avec du fil de fer, du cuir et des chiffons. Quant au scarabée, qui porte une marionnette à l'effigie de Trygée-Michel Fontayne, il se déplace sur des fils tendus actionnés, du fond de la salle, par des roues de bicyclette (Programme de *La Paix*, progr. cit.).
[698] Michel Fontayne, « Les étapes de *La Paix* », *in* Programme de *La Paix*, progr. cit.
[699] Pour reprendre la traduction vitézienne du *Verfremdungseffekt* brechtien.
[700] Vitez précise d'ailleurs en didascalie : « et que le public le prenne pour lui si ça lui chante » (*La Paix*, manuscrit cité, 1re partie, sc. 6, p. 20).

une « ligne esthétique » que Vitez définit – déjà ! –très précisément : « ne pas chercher à donner l'*illusion* (par exemple de la distance) ; mais à donner le *signe*[701] ».

Ce travail sur le signe et la signification se fonde sur une fable nécessairement épurée, non seulement sur le plan de l'écriture, mais plus largement sur celui de la structure narrative. Dépouillé de ses incessantes ruptures métathéâtrales, le dialogue l'est aussi d'un grand nombre de ses effets comiques microtextuels. Outre les « jeux de mots cochons » que Vitez, trouvant l'obscénité du texte grec « insupportable sur une scène d'aujourd'hui », assure n'avoir pas eu « envie de composer[702] », c'est plus largement la « bouffonnerie du langage d'Aristophane[703] », avec ses plaisanteries et ses allusions, qui subissent un élagage. Or celui-ci relève bien d'une logique de concentration narrative : « je ne voulais que *raconter* cette histoire[704] », se justifie Vitez dans le programme du spectacle marseillais. Ce primat de la fable s'y expose du reste largement, par la confrontation, en regard, des « analyses » de la comédie d'Aristophane et de son imitation par Vitez[705]. Le spectateur est ainsi invité, dans une optique très brechtienne, à porter son attention sur le contenu événementiel et la succession des épisodes ainsi que sur les variantes apportées par la version moderne. Les amputations et les transpositions pragmatiques effectuées par Vitez sont ainsi mises en évidence en toute transparence. Ces modifications obéissent à deux visées complémentaires et liées. La première est idéologique et concerne le sens politique du texte. Vitez passe ainsi sous silence – on l'a vu – la menace médique et les dissensions entre cités grecques évoquées, chez Aristophane, par Trygée et surtout par Hermès[706], afin d'éviter toute analogie avec un danger soviétique contre lequel s'imposerait une alliance européenne : suppression présentée, là encore, très ouvertement dans le programme[707]. Autre correction déterminante, le trou où Polémos a enterré la Paix ne se situe plus chez les dieux, mais sur terre, dans le jardin même de Trygée[708]. Le sauvetage de la déesse ne dépend ainsi plus d'une quelconque expédition chez les dieux mais d'une mobilisation

[701] Antoine Vitez, « Remarques à propos de la seconde écriture de *La Paix* », manuscrit cité. Les italiques sont de Vitez. La remarque montre qu'à travers l'utilisation des marionnettes et des « miniatures », *La Paix* met déjà en œuvre le travail *indiciel* du signe qui sera un des piliers de l'esthétique de Vitez metteur en scène. Le globe de Trygée préfigure les maquettes de caravelle du *Soulier de satin* (Festival d'Avignon, 9 juillet 1987). Le dispositif scénique et narratif de *La Paix* répond en tout cas parfaitement aux recommandations de Brecht concernant le spectacle parabolique : « Le narrateur de paraboles fera bien d'étaler ouvertement devant les spectateurs tout ce dont il a besoin pour sa parabole, chacun des éléments qui lui servent à montrer le cours de son processus selon les lois qui le déterminent. L'architecte de scène montrera donc ouvertement lampes, instruments de musique, masques, murs et portes, escaliers, chaises et tables dont il se sert pour construire le spectacle » (Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, 1, Paris, L'Arche, 1979, p. 437, cité par Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 234-235).
[702] Antoine Vitez, « *La Paix*, imitation et trahison », art. cit.
[703] Antoine Vitez, « Réflexions critiques et autocritiques sur *La Paix* au Théâtre Quotidien de Marseille », art. cit., p. 62.
[704] Antoine Vitez, « *La Paix*, imitation et trahison », art. cit. (italiques de Vitez).
[705] Cf. annexe iconographique, fig. 109.
[706] Aristophane, *Paix*, v. 107-108, 464-507.
[707] Antoine Vitez, « *La Paix*, imitation et trahison », art. cit. Cf. *supra*, chapitre V.
[708] Antoine Vitez, *La Paix*, manuscrit cité, 1er tableau, sc. 4, p. 17.

purement terrestre. Trygée appelle ainsi ses compatriotes grecs à ne plus « attendre la justice de Zeus » et à « prendre aujourd'hui, pas demain, la Paix, qui est chez [eux], dans [son] jardin, devant [sa] maison[709] ». Hermès, une fois gagné à la cause des Hellènes, remonte au ciel et n'intervient plus dans la délivrance de la Paix ; il avertit, à l'inverse, Polémos et se lamente avec lui – thème inspiré de *Ploutos*[710] – de l'indépendance que prennent les hommes, qui « en déterrant la Paix de leurs propres forces […] se sont prouvé qu'ils n'ont pas besoin[711] » des dieux. Hermès tente en vain de les raisonner en leur rappelant – à l'aide du début de la parabase des *Oiseaux*[712] – leur caractère éphémère ; Polémos prend les choses en main en appelant à la rescousse généraux et fabricants d'armes pour qu'ils interviennent chez Trygée[713].

Outre leur signification matérialiste, ces additions ont également des conséquences au plan dramaturgique. Elles intègrent en effet la séquence épisodique des marchands d'armes à une contre-offensive qui étend la dynamique conflictuelle de la fable, résolue chez Aristophane dès la sortie de la déesse de son puits. Aussi la deuxième partie de la pièce ne se distingue-t-elle plus de la première par une succession d'épisodes satiriques intégrée à des festivités rituelles. Vitez allège en effet le défilé d'*alazones* en supprimant l'épisode du prêtre Hiéroclès et des enfants chanteurs d'hymnes guerriers ; la disparition des personnages de Théoria et d'Opora évacue du même coup la présentation de la première aux Conseillers et la fête de mariage de Trygée. L'ensemble de la pièce se construit finalement comme une chronique pourvue d'une certaine tension dramatique et segmentée par les interventions du coryphée qui introduisent des ruptures de temporalité. L'entracte intervient par exemple pendant une pause des travaux de creusement des Hellènes, interrompant la représentation du sauvetage de la Paix ; cette ellipse est matérialisée par la bande-son qui diffusée dans le foyer une évocation des techniques de terrassement[714]. L'apparition de la déesse, saluée par Trygée et les Hellènes, est suivie d'une scène de liesse – la seconde parabase –, elle-même remise en cause par la réaction des Dieux. Le sacrifice fait par Trygée – séquence très réduite – est interrompu par l'arrivée des Belliqueux, qui précède celle des marchands pacifiques[715]. Et c'est lors du banquet final que s'entonnent machinalement des chants militaristes attribués chez Aristophane aux deux enfants, sur la menace desquels Trygée s'adresse au public[716]. Le triomphe aristophanien, à sens unique, est ainsi dramatisé par la présence d'un danger toujours susceptible de réapparition. Ainsi l'euphorie comique de

[709] *Ibid.*, 1er tableau, sc. 6, p. 20-21.
[710] Aristophane, *Ploutos*, v. 1107-1117, 1172-1184.
[711] Antoine Vitez, manuscrit cité, 2e partie, sc. 12, p. 37-38.
[712] *Ibid.*, p. 38-39 ; Aristophane, *Oiseaux*, v.685-689.
[713] *Ibid.*, p. 39.
[714] Programme de *La Paix*, progr. cit. Une note manuscrite de Vitez, datée du 12 mars 1962, précise que la bande mêle des bruits de chantier à une présentation de l'évolution des techniques du terrassement, de la Grèce antique à aujourd'hui (IMEC, Fonds Vitez, VTZ2. H2).
[715] Antoine Vitez, *La Paix*, manuscrit cité, 2e partie, sc. 2 à 15.
[716] *Ibid.*, sc. 16.

l'hypotexte est-elle tempérée par l'évocation d'une nécessaire vigilance, que confirme l'appel, dans le discours final de Trygée, à la responsabilité de chacun. La recomposition de la fable selon le modèle de la parabole épique va ainsi de pair avec une lecture critique.

Mais l'utilisation de la forme parabolique, si elle permet de gagner en lisibilité et en simplicité poétique, n'en entraîne pas moins quelques tensions avec la dynamique euphorique du *cômos* aristophanien. Perceptibles dans la réalisation marseillaise, ces tensions conduisent Vitez à repérer des insuffisances dans son propre travail, et à y remédier dans la version allemande du texte[717]. Le spectacle marseillais, compromis parfois contradictoire entre les propositions initiales de Vitez et de Raffaelli et la réalisation de Michel Fontayne, lui semble inabouti par rapport aux potentialités du projet. Dans le bilan qu'il fait du spectacle, Vitez note d'abord le décalage entre les propositions arrêtées de concert avec Raffaëli et l'approche affective de Fontayne, décalage qui aboutit à une absence de collaboration, pendant les répétitions, entre l'adaptateur et le metteur en scène, et à l'adoption de solutions spectaculaires bâtardes par rapport à la rigueur du projet initial. La somptuosité des costumes, par exemple, ne va pas selon lui sans un certain réalisme empesé, qu'aurait permis d'éviter une recherche dans « le genre japonais ou le genre chinois », par exemple avec des « costumes en papier », plus en phase avec la logique de « convention [718]» du texte. La critique, qui salue en général les trouvailles spectaculaires, « la turbulence d'une mise en scène d'action[719] », le charme des marionnettes et l'utilisation antinaturaliste de la musique, note elle aussi un certain décalage entre certaines propositions scéniques de Michel Fontayne – dont l'interprétation paraît manquer d'engagement – et le texte de Vitez[720]. Celui-ci se voit parfois reprocher – surtout chez les admirateurs de Fontayne – une certaine sécheresse, « un aspect assez schématique » lié à un excessif « dépouillement dans la ligne de conduite ajouté à l'insuffisance du langage[721] ». Le projet parabolique apparaît donc imparfaitement abouti, et le critique de *La Marseillaise* regrette qu'« on pense plus souvent à Giraudoux qu'à Brecht[722] ». Dans son analyse rétrospective, Vitez identifie dans son travail le manque d'« une certaine folie », « même très étrangère à Aristophane », qui remplacerait la « bouffonnerie du langage »,

[717] Traduite en allemand, la pièce est créée en mai 1964 à Ulm et jouée en tournée. Elle est éditée la même année (Antoine Vitez, *Der Frieden*, Komödie nach Aristophanes, deutsche Fassung von Claus Bremer, Zurich, Rudolf Stauffacher, s. d.).

[718] Antoine Vitez, « Réflexions critiques et autocritiques sur *La Paix* au Théâtre Quotidien de Marseille », art. cit., p. 62.

[719] André M. Alanzan, « Le Théâtre. *La Paix* au T.Q.M. une réussite de bonne humeur », publication non datée et non identifiée, IMEC, Fonds Vitez, « *La Paix* - Le TQM - Presse et Documents », VTZ2.H2.

[720] Cf. par exemple Pierre Pessemesse, « Au Théâtre Quotidien de Marseille, *La Paix* d'Aristophane, adaptation d'Antoine Vitez », *Les Lettres françaises*, 17 mai 1962.

[721] Dominique Saver, « Au Théâtre Quotidien de Marseille, *La Paix* d'Antoine Vitez, imitée d'Aristophane », *La Provence nouvelle*, 27 mai 1962.

[722] Deluy, cité par Antoine Vitez, « Réflexions critiques et autocritiques sur *La Paix* au Théâtre Quotidien de Marseille », art. cit., p. 61.

les « plaisanteries » et les « allusions[723] » supprimées au profit de la parabole. Les difficultés de détail se relient précisément à cette déficience par rapport au grotesque, qu'il s'agisse de la scène des généraux et des marchands d'armures, « pas suffisamment pensée », ou surtout du « festin final », dans lequel « la mise en scène est totalement absente » et pour lequel le texte « ne prévoit rien[724] ». Les solutions esquissées retiennent l'idée de passer par la convention, de chercher un « signe » de la défaite des généraux ou « une image de l'abondance retrouvée » (par exemple par des « victuailles marionnettes[725] »).

Pour la création du spectacle à Ulm, les modifications apportées par Vitez portent précisément sur ces deux séquences finales[726]. Tranchant en faveur de l'émancipation par rapport à l'hypotexte, Vitez opte pour un renforcement de la dénonciation antimilitariste, et élimine du même coup le banquet final, proposant, comme le note un journaliste d'Offenburg, un « Aristophane sans *happy end*[727] ». La scène des Belliqueux est réactualisée et vise clairement la politique de défense occidentale : généraux et marchands, anciens belligérants désormais alliés[728], viennent demander à Trygée de remettre la Paix dans son trou, en plaidant pour une paix armée « virile et forte » au lieu de cette « paix femelle, déterrée dans le désordre populaire[729] ». Le succès final de la paix est assuré par une bataille, menée par Trygée, entre les Belliqueux et les Grecs, bataille qui laisse Trygée et la Paix éclopés mais provisoirement vainqueurs. La pièce s'achève ainsi comme elle a commencé, à ceci près que les soldats marionnettes du prologue sont remplacés par des personnages vifs. Mais entre-temps, le Coryphée a donné congé au texte d'Aristophane, mettant en évidence l'écart désormais insurmontable entre la fantaisie de triomphe et le *cômos* festif grecs, et les attentes du spectateur contemporain :

> LE CORYPHÉE – Nous nous éloignons de plus en plus d'Aristophane. Notre texte n'a plus aucun rapport avec celui du poète grec. Nous nous laissons entraîner aux analogies contemporaines. Et cette histoire de la Paix incarnée par une femme et sortie d'un trou est tellement absurde qu'elle nous gêne. Et nous avons bien envie de nous débarrasser de ce mythe et de le renvoyer dans les livres. Parce qu'enfin si la déesse de la Paix vit réellement parmi nous, ça veut dire quoi ? Que nous vivons en paix et que les généraux et les marchands d'armes sont définitivement battus. Donc cette scène est absurde. Les gens de guerre sont battus d'avance, ils ne sont pas menaçants, ils sont ridicules, anachroniques. Dans Aristophane, la pièce finit comme ça : sur le triomphe de la Paix. C'est le principe de toutes les pièces d'Aristophane : une hypothèse. « Et si la Paix revenait ? Et si elle triomphait pour

[723] Antoine Vitez, art. cit., p. 61-62.
[724] *Ibid.*, p. 62-63.
[725] *Ibid.*
[726] Nous citons d'après le manuscrit français (Antoine Vitez, *La Paix*, imitation d'Aristophane, version définitive, IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2).
[727] Klaus Colberg, « Aristophanes ohne 'happy-end ' », *Offenburger Tagblatt*, 28 janvier 1965.
[728] Vitez met textuellement dans la bouche d'un des généraux (p. 45) une citation d'un général de l'OTAN (« Le Général Speidel quitte la France », *Le Monde*, 30 août 1963).
[729] Antoine Vitez, *La Paix*, version définitive, manuscrit cité, 2e partie, sc. 12, p. 45.

> toujours ». En pleine guerre, le spectateur grec était content d'assister au triomphe imaginaire de la Paix. C'était probablement de la magie. En disant : la Paix est là, on hâtait la venue de la Paix. Mais vous, j'ai peur que vous n'ayez pas, pas grande envie d'assister à un festin sur le théâtre en faveur d'une paix imaginaire. Quoi ! On va réunir tous les acteurs ? Manger, danser un ballet de la Paix ? Pourquoi pas chanter des chansons ? Non. Non. Il faut finir autrement[730].

Fidèle au principe d'explicitation des modifications apportées à l'hypotexte, Vitez met donc ouvertement en crise son travail d'imitation, en le confrontant à l'horizon d'attente d'un théâtre politique en phase avec la réalité historique. Le dénouement aristophanien, la structure même de la comédie grecque avec le triomphe festif du héros, mettent en échec, selon cet éclairage, la tentative d'une lecture parabolique de la fable, qui a besoin, pour rester pertinente, d'une correction radicale. Refusant, en toute cohérence avec son rejet des facilités de l'adaptation, toute transposition pragmatique clandestine, Vitez assume de front la limite de son projet, insistant même auprès du traducteur pour que cette autocritique figure bien dans la version allemande[731]. Le traitement épique de la dramaturgie aristophanienne se heurte donc, au bout du compte, à une incompatibilité dramatique et culturelle. La tension de l'écriture vers une délivrance euphorique ne peut être neutralisée sans perte ; elle ne peut pour autant être conservée sans artifice. À l'heure où *Théâtre populaire* demande au théâtre de « cesser d'être magique pour devenir critique[732] », le mirage de l'utopie aristophanienne a cessé d'être valide.

[730] *Ibid.*, p. 47.
[731] Antoine Vitez, « Remarques concernant la version allemande de mon imitation de *La Paix* d'Aristophane », 25 décembre 1964, manuscrit, IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2.
[732] Bernard Dort, art. cit.

CONCLUSION

En 1930, à propos de sa traduction de *La Paix*, Louis-Martin Chauffier revenait sur l'adaptation des *Oiseaux* par Dullin et y voyait l'avènement d'une nouvelle ère de l'interprétation d'Aristophane, fondée sur la modernisation de ses thèmes et de ses cibles, dont l'actualité semblait inépuisable :

> Par-delà l'occasion qui excitait son humeur, Aristophane rejoignait, décelait un thème général, éternel, dont l'application se retrouve, sans artifice, à toute époque. La tentation était trop forte pour les esprits curieux de rapprochements, de confronter la critique du grand Athénien avec les hommes, les circonstances actuelles qui prêtaient à cette même critique. […] Bernard Zimmer nous a montré que, au théâtre, on pouvait transformer Aristophane en cruel observateur moderne, sans altérer l'essence même de son génie, et sans avoir recours à nul trop facile artifice. Il s'agissait d'une simple transposition de ce qui, justement, chez un auteur attentif à l'actualité, se trouve aussi vite périmé que l'actualité, les allusions. Tel ou tel personnage, tel ou tel petit fait qui défraie la chronique, n'a de valeur que par ce qu'il représente : on imagine donc aisément la survivance assurée d'une pièce éternellement vraie, par un simple et constant renouvellement des décors et des personnages[1].

Parfaitement en phase avec l'utopie théâtrale que les trois spectacles de Dullin réussissent à mettre en œuvre, ce texte signe l'accession de l'œuvre du comique grec au statut de classique, intégré de manière définitive au répertoire. Cette intégration était certes effective depuis la *Lysistrata* de Donnay, qui fournit, pendant une trentaine d'années, un fécond modèle d'acclimatation d'Aristophane aux thèmes et à l'écriture du boulevard, après les quelques tentatives vaudevillesques du XIXe siècle. Mais, alors que l'adaptation boulevardière suppose généralement des modifications substantielles du point de vue de la fable, du système des personnages et des structures dramatiques, et repose sur un traitement parodique de la référence athénienne, le principe mis en œuvre par Zimmer paraît éviter toute dénaturation significative de l'esprit et de la structure de la comédie aristophanienne. Il s'agirait simplement de renouveler, de temps à autre, ses cibles, pour retrouver son efficacité première. Fondé sur une lecture humaniste transhistorique de l'œuvre, ce principe dramaturgique d'une adaptabilité de ses référents qui assurerait la survivance de sa forme et de sa signification trouve lui aussi, au bout d'une génération, ses limites. Les trois mises en scène de *La Paix* de 1961-1962,

[1] Louis Martin-Chauffier, « Aristophane et les bibliophiles », art. cit., p. 132-133.

éloignées du désamorçage ludique induit par la solution parodique, mais aussi du syncrétisme anhistorique de l'utopie participative représentée par Dullin, adoptent des positionnements qui s'avèrent, à des degrés divers, problématiques. La proposition la plus en phase avec la nouvelle esthétique qui se met en place avec la deuxième génération de la décentralisation, celle de Vitez, aboutit à désintégrer la structure de l'œuvre aristophanienne et à la fondre dans le moule brechtien.

Cet adieu à Aristophane que représente, d'une certaine manière, la version allemande de *La Paix*, n'est pas synonyme, loin s'en faut, d'une disparition de l'auteur grec de la scène. Bien au contraire, les productions aristophaniennes, après 1962, continuent de s'enchaîner régulièrement[2]. La parution, en 1965, de la traduction intégrale de Victor-Henry Debidour[3] a très vraisemblablement un rôle décisif dans cette continuité. Offrant pour la première fois un texte à la fois littéral et doté d'une réelle oralité et d'une théâtralité indéniable, la traduction de Debidour, qui refuse la transposition référentielle, recourt cependant, sur le seul plan microtextuel, aux procédés des adaptations de l'ère Dullin, rendant autant que faire se peut, et avec un résultat parfaitement probant, le jeu allusif et le ludisme lexical du texte aristophanien[4]. Saluée dès sa publication comme la première traduction jouable du comique grec[5], elle sert très souvent de base aux mises en scène ultérieures. Mais le principe même d'une utilisation aristophanesque de l'œuvre d'Aristophane, principe qui présidait, depuis le *Plutus* de Millaud et Jollivet, à la plupart des réalisations – y compris, de manière certes marginale, à la production boulevardière – semble en revanche caduc. La position d'un Hubert Gignoux est à cet égard emblématique. Fondamentalement requis par la recherche d'une forme de théâtre engagé, satirique, grotesque et poétique, dans la lignée du rêve de la Comédie nouvelle, le metteur en scène fait sienne l'injonction de Lounartcharski conseillant aux animateurs

[2] Cf. le tableau des représentations d'Aristophane en France donné en annexe.
[3] Victor-Henry Debidour, *Théâtre complet* d'Aristophane, 2 vol., *op. cit.*
[4] Sur les principes de Debidour, et leur distinction d'avec l'adaptation, cf. Victor-Henry Debidour, « Comment traduire Aristophane », *in Théâtre complet* d'Aristophane, *op. cit.*, cité d'après l'édition Paris, Gallimard, « Folio », 1987, t. II, p. 7-17.
[5] Cf. Claude-André Tabart et Jacques Nichet, « À propos d'une traduction d'Aristophane », *Études*, t. 326, mars 1967, p. 361-371.

du théâtre soviétique d' « *aristophaniser*[6] » ; mais c'est dans d'autres écritures, comme celle de Dürenmatt, qu'il cherche cette « lignée aristophanesque[7] », dont il écrira, dans un livre-bilan, l'histoire subjective[8].

[6] Hubert Gignoux, *Un rire. Essai d'histoire subjective de la comédie*, Préface de Jacques Lassalle, L'Harmattan, 2001, p. 75 (traduction libre d'Anatoli Vassilievitch Lounatcharsky, « Toujours au sujet du théâtre de Meyerhold », 1926, *in Théâtre et révolution*, *op. cit.*, p. 54-55).
[7] Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale* […], *op. cit.*, p. 357.
[8] Hubert Gignoux, *Un rire. Essai d'histoire subjective de la comédie*, *op. cit.*

CONCLUSION GÉNÉRALE

Cinquante ans après que Louis Martin-Chauffier attribuait à la comédie aristophanienne une actualité et une pertinence illimitées, Antoine Vitez, s'interrogeant sur la question des classiques et des conditions historiques qui rendent possibles leur mise en scène, prenait acte, de manière lapidaire, de son obsolescence :

> Les œuvres du passé sont durables, pas éternelles mais durables. Quand une fois la forme est trouvée, on la reprend sans cesse, on la tourne et retourne, on l'utilise comme une économie d'intelligence, jusqu'au jour où le poème a perdu son sens, on ne sait plus ce qu'il dit, c'est que les choses alors ont vraiment changé, le texte devient opaque. Que peut-on faire encore d'Aristophane ? Squelette amusant. Ce n'est pas encore le cas de Shakespeare, nous ne verrons pas de notre vivant la fin du Grand Mécanisme[1].

Partant du principe que la valeur d'usage d'une œuvre est grande dans la mesure où elle permet de saisir « la forme d'un engrenage[2] » – façon marxisante de dire que sa forme continue de poser une question effective et de construire une réponse audible[3] – Vitez témoigne, avec une radicalité peut-être excessive, d'un affaiblissement du statut canonique de la comédie d'Aristophane, selon lui renvoyée à l'histoire du théâtre et désormais exclue de la sphère des textes vivants.

Confirmant les conclusions auxquelles menait l'expérience de *La Paix*, cette éviction témoigne, bien au-delà, de l'obsolescence des modèles d'intelligibilité qui, depuis le XIXe siècle et jusqu'à l'ère Dullin, assurèrent à l'œuvre d'Aristophane une lisibilité croissante. Elle permet de mesurer à rebours les conditions qui déterminent, pendant toute la période que nous avons étudiée, l'intégration de la comédie aristophanienne au panthéon littéraire puis au répertoire théâtral. Car c'est bien à la croisée de l'intelligence d'une forme et de son adéquation avec un « mécanisme » politique et social que se construit par étapes, pendant deux siècles, la réception du comique athénien. Lorsqu'apparaissent les premières traductions complètes, à la fin du XVIIIe siècle, le statut de son œuvre dans le champ littéraire et critique pâtit de son assimilation avec le modèle de la satire personnelle qui en limite la portée référentielle et fait obstacle, d'un point de vue poétique, à sa reconnaissance comme forme dramatique. Avivée par le scandale des *Philosophes* de Palissot, la question des personnalités au théâtre se lie désormais à la figure du comique athénien, à laquelle elle reste associée tout au long du

---

[1] Antoine Vitez, « Nouveau regard sur les classiques », *Révolution*, N° 2, mars 1980, repris dans *Écrits sur le théâtre*, 3, *La Scène*, *1975-1983*, Paris, P.O.L., 1996, p. 170.
[2] *Ibid.*
[3] Cf. Hans Robert Jauss, « L'esthétique de la réception : une méthode partielle », Postface à « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe » [1975], *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 270-271.

siècle suivant. La dimension politique des textes, minimisée par la lecture classique, retrouve une actualité à partir de la Révolution ; la distance historique de l'œuvre, profondément ancrée dans son contexte, se réduit à la faveur de l'analogie entre Athènes et Paris. Amplifiée par la place que prennent l'histoire et la littérature grecques dans l'enseignement secondaire, la fonction symbolique de la démocratie athénienne trouve dans les lectures assimilatrices et les récupérations de tous ordres de la figure et des textes aristophaniens une de ses formes récurrentes. D'abord emblème de la liberté d'expression démocratique, Aristophane se mue, sous la Seconde République, en pourfendeur des utopies progressistes et son combat se confond avec celui des conservateurs antirépublicains. Dans les débuts de la Troisième République, le clivage entre les zélateurs de l'aristocrate ennemi de Cléon et les contempteurs du réactionnaire à outrance se creuse et son écho se perpétue dans le champ de la critique savante, qui fait du thème antidémocratique l'axe central de sa lecture de l'œuvre. À la virulence des réactualisations antirépublicaines, dont la tradition se perpétue méthodiquement à l'extrême droite jusqu'aux années trente, répond la radicalité du rejet chez les lecteurs démocrates, jusqu'à ce que la critique universitaire réintègre l'auteur athénien parmi ses autorités tutélaires, en développant une interprétation centriste.

L'importance des recontextualisations idéologiques d'Aristophane à cette période est en même temps déterminée par la nouvelle définition esthétique de ses œuvres. Assimilée au modèle pamphlétaire qui se développe en parallèle avec l'essor du journalisme, la comédie ancienne se lit désormais par analogie avec la presse politique. Sa dimension satirique, grotesque et allégorique trouve parallèlement dans la caricature une forme d'incarnation concrète. La présence de l'auteur grec dans le champ culturel ne cesse de s'amplifier : enseigné dans les lycées, il entre également dans le vocabulaire courant. L'extension de l'usage de l'adjectif « aristophanesque » témoigne de sa fortune ; il indique l'importance de la dimension générique de sa réception. L'horizon d'attente dans lequel s'inscrit la comédie ancienne coïncide en effet avec l'apparition de formes intermédiales de la satire, dont les manifestations théâtrales s'identifient précisément par référence à l'auteur grec. À travers la revue de fin d'année, le paradigme aristophanesque perdure jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et maintient l'existence d'une médiation esthétique dans le champ du spectacle. C'est à la revue, dans sa dérive érotisante, que les *Lysistrata* de boulevard empruntent son aspect exhibitionniste, qui prend prétexte de l'obscénité aristophanienne pour transformer les pièces féminines en dialogues des courtisanes. C'est encore à partir de la revue que se constitue, avec Lugné-Poe et surtout Dullin, une dramaturgie de l'adaptation d'Aristophane échappant à la reconstitution d'une intrigue de type vaudevillesque ou boulevardière, et ne reposant plus sur l'alliance entre reconstitution et parodie pour résoudre la difficile équation référentielle proposée à toute mise en scène.

L'âge d'or qu'Aristophane connaît au théâtre avec Dullin, s'il doit beaucoup à la vision de son créateur et à ses affinités avec l'auteur grec, s'explique aussi par l'adéquation entre le type de recherches menées à l'Atelier et l'ensemble des déterminations de l'horizon d'attente de son époque. Le modèle de la revue n'est pour Dullin qu'une des formes parmi d'autres du comique de cirque ou de foire qui constitue la base de la « comédie de tréteaux » envisagée par Copeau et le groupe du Vieux-Colombier. Il participe du renouveau de la farce, qui se substitue progressivement à la revue comme modèle générique, alors que la structure de la comédie ancienne a fait l'objet d'une analyse renouvelée. La lecture pamphlétaire, dont Dullin conserve par certains côtés la vision anarchiste, cède la place à celle d'un comique engagé, populaire et festif, qui développe un rire multiforme, libérateur sous son aspect satirique, vital par sa poésie rustique. La redéfinition esthétique de l'œuvre accompagne le glissement thématique de sa lecture, désormais centrée sur la question de la paix, dans une optique généralement de gauche. Une interprétation marxiste se développe, qui prend le contrepied des interprétations réactionnaires du siècle précédent, relisant *Ploutos* ou *L'Assemblée des femmes* comme des textes progressistes et réévaluant la critique aristophanienne du personnel démocratique et de l'évolution politique et morale à l'aune d'une vision matérialiste de l'Histoire. L'auteur athénien devient une figure de la littérature populaire, et la tentation d'une réactualisation complète de la forme et de l'efficacité de ses œuvres se perpétue après les créations de Dullin.

Mais l'utopie à laquelle le metteur en scène et acteur de l'Atelier avait donné corps semble, après-guerre, de moins en moins accessible. Privée de sa poésie et de sa portée politique dans les adaptations inspirées du cabaret, elle se heurte, avec les trois *Paix* de 1962, aux limites que rencontre le théâtre de participation. Alors que les formes aristophanesques traditionnelles ont quasiment disparu, que le mythe du modèle athénien perd de sa force, l'avènement d'une ère critique de la mise en scène renvoie désormais l'œuvre à son historicité. La dramaturgie brechtienne, par l'usage réflexif qu'elle fait de la forme épique et du rapport au public, s'avère peu compatible avec les perpétuels jeux métathéâtraux de l'écriture aristophanienne. La figure d'Aristophane perd par ailleurs sa stature d'emblème du théâtre politique, symboliquement détrônée par celle de Brecht. L'auteur de l'*Assemblée des femmes* n'est plus, dans le panorama que donne, en 1967, Pierre-Aimé Touchard, que le premier représentant historique du « didactisme social », tandis que Bertolt Brecht devient celui du « didactisme politique[4] ». Ainsi le socle formel et symbolique construit depuis le XIXe siècle et sur lequel reposait l'actualisation analogique d'Aristophane semble-t-il avoir disparu.

Cette éclipse de l'utopie aristophanienne n'est pas sans rapport avec le retour du tragique et le brouillage des catégories génériques dans l'écriture contemporaine, dont le triomphe euphorique qui fonde la fable de la comédie ancienne semble bien éloigné.

[4] Pierre-Aimé Touchard, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris, Seuil, 1968, p. 147 et 165.

Elle confirme aussi, *a contrario*, l'importance des médiations analogiques dans la réception de l'auteur grec telle que notre étude l'a envisagée. Largement focalisée sur les aspects génériques et thématiques, sur des questions de morale, de politique et d'idéologie, conformément à la perspective satirique ou pamphlétaire, elle repose d'abord sur l'identification d'une forme et d'une posture, sur l'interprétation de ses critiques et de ses leçons. Lue la plupart du temps selon le prisme du « comique significatif », célébrée pour sa verve, sa poésie et son audace plus que pour son invention fabuleuse, la comédie aristophanienne apparaît davantage œuvre de diction qu'œuvre de fiction. Ses figures emblématiques se recrutent longtemps parmi ses cibles ou ses allégories morales. À côté de Socrate et de Cléon, du Juste, de Plutus ou de la Pauvreté, Chrémyle, Pisthétairos ou Praxagora ne suscitent qu'un intérêt limité. Il faut attendre Donnay pour que les héros fictifs accèdent au devant de la scène, au moment précis où Aristophane entre dans le répertoire dramatique. Mais leur triomphe revêt le caractère précaire de celui des porte-drapeaux. Pour une génération, Lysistrata accompagne non sans ambiguïté l'émancipation féminine ; Trygée prend à sa suite la tête des simples citoyens qui rêvent d'un monde meilleur. Reflets d'une lecture qu'ils portent et qu'ils incarnent, étroitement liés aux cycles des interprétations, les personnages aristophaniens n'intègrent que par intermittence la galerie des grandes figures du théâtre grec. S'il y a un mythe d'Électre, d'Œdipe ou d'Antigone, la lecture du comique grec, au bout du compte, s'est révélée profondément allégorique. Le seul mythe véritable qu'elle ait suscité est sans doute à chercher du côté de Platon : c'est le mythe d'Aristophane.

ANNEXE

A. TEXTES GRECS

1. Aristophane, *Les Nuées*, v. 1089-1104

ΑΔΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Φέρε δή μοι φράσον·
συνηγοροῦσιν ἐκ τίνων;

ΔΙΚΑΙΟΣ ΛΟΓΟΣ

Ἐξ εὐρυπρώκτων.

ΑΔΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Πείθομαι.
Τί δαί; τραγῳδοῦς' ἐκ τίνων;

ΔΙΚΑΙΟΣ ΛΟΓΟΣ

Ἐξ εὐρυπρώκτων.

ΑΔΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Εὖ λέγεις.
Δημηγοροῦσι δ' ἐκ τίνων;

ΔΙΚΑΙΟΣ ΛΟΓΟΣ

Ἐξ εὐρυπρώκτων.

ΑΔΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Ἆρα δῆτ'
ἔγνωκας ὡς οὐδὲν λέγεις;
Καὶ τῶν θεατῶν ὁπότεροι
πλείους σκόπει.

ΔΙΚΑΙΟΣ ΛΟΓΟΣ

Καὶ δὴ σκοπῶ.

ΑΔΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Τί δῆθ' ὁρᾷς;

ΔΙΚΑΙΟΣ ΛΟΓΟΣ

Πολὺ πλείονας νὴ τοὺς θεοὺς

τοὺς εὐρυπρώκτους· τουτονὶ
γοῦν οἶδ' ἐγὼ κἀκεινονὶ
καὶ τὸν κομήτην τουτονί.

ΑΔΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

Τί δῆτ' ἐρεῖς;

ΔΙΚΑΙΟΣ ΛΟΓΟΣ

Ἡττήμεθ', ὦ κινούμενοι
Πρὸς τῶν θεῶν δέξασθέ μου
θοἰμάτιον, ὡς
ἐξαυτομολῶ πρὸς ὑμᾶς.

2. Aristophane, *Ploutos*, v. 535-547

ΧΡΕΜΥΛΟΣ

Σὺ γὰρ ἂν πορίσαι τί δύναι' ἀγαθὸν φῴδων ἐκ βαλανείου
καὶ παιδαρίων ὑποπεινώντων καὶ γραϊδίων κολοσυρτόν;
Φθειρῶν τ' ἀριθμὸν καὶ κωνώπων καὶ ψυλλῶν οὐδὲ λέγω σοι
ὑπὸ τοῦ πλήθους, αἳ βομβοῦσαι περὶ τὴν κεφαλὴν ἀνιῶσιν,
ἐπεγείρουσαι καὶ φράζουσαι· « Πεινήσεις· ἀλλ' ἐπανίστω. »
Πρὸς δέ γε τούτοις ἀνθ' ἱματίου μὲν ἔχειν ῥάκος· ἀντὶ δὲ κλίνης
στιβάδα σχοίνων κόρεων μεστήν, ἣ τοὺς εὕδοντας ἐγείρει·
καὶ φορμὸν ἔχειν ἀντὶ τάπητος σαπρόν· ἀντὶ δὲ προσκεφαλαίου
λίθον ἐυμεγέθη πρὸς τῇ κεφαλῇ· σιτεῖσθαι δ' ἀντὶ μὲν ἄρτων
μαλάχης πτόρθους, ἀντὶ δὲ μάζης φυλλεῖ' ἰσχνῶν ῥαφανίδων,
ἀντὶ δὲ θράνους στάμνου κεφαλὴν κατεαγότος, ἀντὶ δὲ μάκτρας
πιθάκνης πλευρὰν ἐρρωγυῖαν καὶ ταύτην.᾽ Ἀρά γε πολλῶν
ἀγαθῶν πᾶσιν τοῖς ἀνθρώποις ἀποφαίνω σ' αἴτιον οὖσαν;

3. Aristophane, *Ploutos*, v. 170-180

ΚΑΡΙΩΝ
Μέγας δὲ βασιλεὺς οὐχὶ διὰ τοῦτον κομᾷ;
ΧΡΕΜΥΛΟΣ
Ἐκκλησία δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον γίγνεται;
ΚΑΡΙΩΝ
Τί δέ; τὰς τριήρεις οὐ σὺ πληροῖς; εἰπέ μοι.
ΧΡΕΜΥΛΟΣ
Τὸ δ' ἐν Κορίνθῳ ξενικὸν οὐχ οὗτος τρέφει;
ΚΑΡΙΩΝ
Ὁ Πάμφιλος δ' οὐχι διὰ τοῦτον κλαύσεται;
ΧΡΕΜΥΛΟΣ
Ὁ βελονοπώλης δ' οὐχὶ μετὰ τοῦ Παμφίλου;
ΚΑΡΙΩΝ
Ἀγύρριος δ' οὐχὶ διὰ τοῦτον πέρδεται;
ΧΡΕΜΥΛΟΣ
Φιλέψιος δ' οὐχ ἕνεκα σοῦ μύθους λέγει;
ΚΑΡΙΩΝ
Ἡ ξυμμαχία δ' οὐ διὰ σὲ τοῖς Αἰγυπτίοις;
ΧΡΕΜΥΛΟΣ
Ἐρᾷ δὲ Λαῖς οὐ διὰ σὲ Φιλωνίδου;
ΚΑΡΙΩΝ
Ὁ Τιμοθέου δὲ πύργος
ΧΡΕΜΥΛΟΣ
Ἐμπέσοι γέ σοι.

4. Aristophane, *La Paix*, v. 1131-1150

ΚΟΡΟΣ
[...]
[Οὐ γὰρ φιληδῶ μάχαις,]
ἀλλὰ πρὸς πῦρ διέλ-
κων μετ' ἀνδρῶν ἑταί-
ρων φίλων, ἐκκέας,
τῶν ξύλων ἅττ' ἂν ᾖ

δανότατα τοῦ θέρους
ἐκπεπριμνισμένα
κἀνθρακίζων τοὐρεβίνθου
τήν τε φηγὸν ἐμπυρεύων,
χἄμα τὴν Θρᾷτταν κυνῶν
τῆς γυναικὸς λουμένης.

Οὐ γὰρ ἔσθ᾽ ἥδιον ἢ τυχεῖν μὲν ἤδη ἐσπαρμένα,
τὸν θεὸν δ᾽ ἐπιψακάζειν, καὶ τιν᾽ εἰπεῖν γείτονα·
« Εἰπέ μοι, τί τηνικαῦτα δρῶμεν, ὦ Κωμαρχίδη; » –
« Ἐμπιεῖν ἔμοιγ᾽ ἀρέσκει τοῦ θεοῦ δρῶντος καλῶς.
<᾽Αλλά> φαῦσον τῶν φασήλων, ὦ γύναι, τρεῖς χοίνικας,
τῶν τε πυρῶν μεῖξον αὐτοῖς, τῶν τε σύκων ἔξελε,
τόν τε Μανῆν ἡ Σύρα βωστρησάτω ἐκ τοῦ χωρίου.
Οὐ γὰρ οἷόν τ᾽ ἐστὶ πάντως οἰναρίζειν τήμερον
οὐδὲ τυντλάζειν, ἐπειδὴ παρδακὸν τὸ χωρίον. » –
« Κἀξ ἐμοῦ δ᾽ ἐνεγκάτω τις τὴν κίχλην καὶ τὼ σπίνω·
Ἦν δὲ καὶ πυός τις ἔνδον καὶ λαγῷα τέτταρα [...].

5. Aristophane, *La Paix*, v. 238-254

ΤΡΥΓΑΙΟΣ
Ὦναξ Ἄπολλον, τῆς θυείας τοῦ πλάτους,
ὅσον κακόν· καὶ τοῦ Πολέμου τοῦ βλέμματος.
Ἆρ᾽ οὗτός ἐστ᾽ ἐκεῖνος ὃν καὶ φεύγομεν,
ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν;
ΠΟΛΕΜΟΣ
Ἰὼ Πρασιαὶ τρισάθλιαι καὶ πεντάκις
καὶ πολλοδεκάκις, ὡς ἀπολεῖσθε τήμερον.
ΤΡΥΓΑΙΟΣ
Τουτὶ μέν, ἄνδρες, οὐδὲν ἡμῖν πρᾶγμά πω·
τὸ γὰρ κακὸν τοῦτ᾽ ἐστὶ τῆς Λακωνικῆς.
ΠΟΛΕΜΟΣ
Ἰὼ Μέγαρα Μέγαρ᾽, ὡς ἐπιτετρίψεσθ᾽ αὐτίκα
ἁπαξάπαντα καταμεμυττωτευμένα.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ

Βαβαὶ βαβαιὰξ, ὡς μεγάλα καὶ δριμέα
τοῖσι Μεγαρεῦσιν ἐνέβαλεν τὰ κλαύματα.

ΠΟΛΕΜΟΣ

Ἰὼ Σικελία, καὶ σὺ δ᾽ ὡς ἀπόλλυσαι.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ

Οἵα πόλις τάλαινα διακναισθήσεται.

ΠΟΛΕΜΟΣ

Φέρ᾽ ἐπιχέω καὶ τὸ μέλι τουτὶ τἀττικόν.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ

Οὗτος, παραινῶ σοι μέλιτι χρῆσθἀτέρῳ.
Τετρώβολον τοῦτ᾽ ἐστί· φείδου τἀττικοῦ.

B. UN CONTRESENS PÉRENNE : *LES CAVALIERS*, v. 191-193

Ἡ δημαγωγία γὰρ οὐ πρὸς μουσικοῦ
ἔτ᾽ ἐστὶν ἀνδρὸς οὐδὲ χρηστοῦ τοὺς τρόπους,
ἀλλ᾽ εἰς ἀμαθῆ καὶ βδελυρόν.

Richard-François-Philippe Brunck, *Aristophanis comoediae in latinum sermonem conversae*, Argentorati, Bauer et Treuttel, 1781, t. III, p. 11

Reipublicae enim administratio non doctum amplius competit in hominem, nec bene moratum, sed in rudem & sceleratum.

Louis Poinsinet de Sivry, *Théâtre d'Aristophane*, 4 vol., Paris, Didot jeune, Barrois aîné, 1784, t. I, p. 362-363

Ah ! S'il est un seul méchant art où tu sois resté en arrière, c'est certes là ton vrai et seul tort ; car cette République-ci n'admet nul honnête homme, nul homme imbu de belles connaissances ; mais uniquement les profanes et les ignorants.

André-Charles Brottier, *Le Théâtre des Grecs*, nouvelle édition […], 13 vol., Paris, Cussac, 1785-1788, rééd. 1822, t. 12, p. 219

Le gouvernement de la république ne doit plus être confié à des gens habiles et doués de mœurs honnêtes, mais à des rustres, à des vauriens.

Nicolas-Louis-Marie Artaud, *Comédies d'Aristophane*, Paris, Brissot-Thivars, 1830, 2e éd., Paris, Lefèvre et Charpentier, 1841, p. 62

Le gouvernement populaire n'appartient pas aux hommes instruits ou de mœurs irréprochables, mais aux ignorants et aux infâmes.

Eugène Fallex, *Scènes d'Aristophane*, traduites en vers français, Paris, Auguste Durand, 1859, p. 41

Des ânes, des fripons, voilà ce qu'il nous faut.
Un savoir si profond, une vertu sévère,
Mon bon, n'est pas le fait d'un État populaire.

Constant Poyard, *Aristophane*, traduction nouvelle, Paris, L. Hachette, 1860 ; 5e éd., 1875, p. 53

La démagogie ne veut pas d'un homme instruit ni honnête ; il lui faut un ignorant et un coquin.

Amédée Fleury, *Comédies d'Aristophane*, essai de traduction, 3 vol., Paris, Garnier frères, 1862, 2e édition [André Feuillemorte], 1864, t. I, p. 274

Au peuple, ce n'est plus l'instruction qu'il faut,
Moins encore les mœurs chez ceux qui le conduisent.
L'impudeur, l'ignorance avant tout le séduisent.

Victor Duruy, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, 3 vol., 1887-1889, t. 2, 1888, p. 301

La république ne demande pour le gouvernement ni un savant ni un honnête homme. Il lui faut un ignorant et un coquin.

Charles Zévort, *Comédies de Aristophane*, traduction française avec introduction et notes, Paris, G. Charpentier, 1889, p. 52

Ce n'est plus aux gens bien élevés, de bonnes mœurs, qu'appartient le gouvernement du peuple ; mais bien aux ignorants, aux coquins.

Georges Ferté, *Aristophane, Pièces choisies*, Paris, G. Masson, « collection Lantoine », s. d. [1895], p. 51

Le gouvernement populaire n'a nul besoin de gens instruits et honnêtes ; il lui faut des ignorants et des fripons.

Eugène Talbot, *Aristophane*, traduction nouvelle, préface de Sully Prudhomme, 2 vol., Paris, Lemerre, 1897, t. I, p. 86

La démagogie ne veut pas d'un homme instruit, ni de mœurs honnêtes ; il lui faut un ignorant et un infâme.

Louis Bodin et Paul Mazon, *Scènes choisies d'Aristophane,* Paris, Hachette, 1906, p. 23

Le peuple ne demande ni un homme instruit, ni même un homme de bonne vie. Il va à l'ignorant et au drôle.

Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, Fontemoing, 1906, p. 125

> Sache-le bien […] conduire le peuple, aujourd'hui, n'est plus l'affaire d'un homme cultivé ni honnête : cela revient de droit à qui est igrorant et ignoble de tout point […].

Hilaire Van Daele, *Aristophane*, t. I, *Les Cavaliers. Les Nuées*, Paris, Les Belles Lettres, 1923, p. 88-90

> Mener le peuple n'est pas le fait d'un homme instruit et de bonnes mœurs, mais cela demande un ignorant, un coquin.

Marc-Jean Alfonsi, *Théâtre d'Aristophane*, traduction nouvelle avec notice et notes, 2 vol., Paris, Garnier frères, 1932-1933, t. I, p. 75

> Pour gouverner le peuple, il ne faut pas un homme pourvu d'une bonne culture et d'une bonne éducation. Il faut un ignorant et un coquin.

Octave Navarre, *Les Cavaliers d'Aristophane*, Préface de A. Dain, Paris, La Pensée moderne, 1956, p. 114

> Car le métier de démagogue ne veut ni instruction ni bonne mœurs ; il y faut ignorance et canaillerie.

Maurice Rat, *Aristophane, Théâtre complet*, traduction nouvelle. Illustrations de Charles Clément, 4 vol., Paris, Union Latine d'Éditions, 1947, t. I, p. 174

> Pour mener le peuple, il ne faut pas un homme bien instruit ni bien élevé, il faut un ignorant doublé d'une fripouille.

Victor-Henri Debidour, *Aristophane*, *Théâtre complet*, 2 vol., Paris, Le Livre de poche, 1965, rééd. Gallimard, « Folio », 1987, t. I, p. 134

> Mener Lepeuple, ce n'est plus l'affaire d'un homme bien éduqué et de mœurs honorables. Il en faut un qui soit ignare et crapule.

Pascal Thiercy, *Aristophane, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 94

> La conduite du peuple, ce n'est plus l'affaire des gens instruits
> Et de bonne mœurs, à présent :
> C'est réservé aux ignorants et aux puants !

REPRÉSENTATIONS D'ARISTOPHANE EN FRANCE[1]

Année	Auteur, traducteur, adaptateur	Titre	Genre	Sources	Metteur en scène Acteurs principaux	Théâtre	Première représentation	Publica-tion	Remarques
1549	Pierre de Ronsard	*Plutus*		*Plutus*		Collège de Coqueret		Partielle et posthume	Attribution longtemps discutée
1668	Jean Racine	*Les Plaideurs*		*Les Guêpes*					
1720	M.-A. Le Grand	*Plutus*		*Plutus*		Théâtre-Français	1er février		16 représentations
1794	Alexandre Duval	*Le Dîné des peuples, ou Les Chevaliers*		*Les Chevaliers*		Vaudeville	4 mai		
1802	F. B. Hoffman	*Lisistrata ou Les Athéniennes*	comédie en 1 acte et en prose, mêlée de vaudevilles	*Lysistrata*		Théâtre Feydeau	25 nivôse an X (15 janvier 1802)	An X (1802)	Suspendu, puis interdit après la 1ère représentation
1817	Eugène Scribe, Varner	*Les Comices d'Athènes ou Les Femmes orateurs*	comédie vaudeville en un acte	*L'Assemblée des femmes*		Vaudeville	5 novembre	1817	Jusqu'au 10 nov.
1844	Hippolyte Lucas	*Les Nuées*	comédie en deux actes et en vers	*Les Nuées (Plutus, Lysistrata)*	Rouvière	Odéon	3 novembre	1844	Jusqu'au 13 décembre Reprise en 1846
1873	Albert Millaud, Gaston Jollivet	*Plutus*	comédie en 2 actes, en vers	*Plutus (L'Assemblée des femmes)*	Saint-Germain	Vaudeville	14 mars	1873	Jusqu'au 8 mai
1877	Gustave Bertrand	*L'Assemblée des femmes*		*L'Assemblée des femmes, Lysistrata*		Théâtre Lyrique National	23 décembre		Une représentation (matinée)
1885	Étienne Lettry Eugène Feautrier (musique)	*Lysistrata*	opéra-comique en trois actes	*Lysistrata*	Eugène Bisson	Théâtre de Lorient	15 janvier	1885	Deux représentations

[1] Ce relevé, quasiment exhaustif jusqu'en 1962, est donné à titre indicatif en ce qui concerne les représentations postérieures. Il ne tient pas compte des représentations scolaires ni des mises en scènes étrangères invitées.

Année	Auteur, traducteur, adaptateur	Titre	Genre	Sources	Metteur en scène Acteurs principaux	Théâtre	Première représentation	Publica-tion	Remarques
1886	Albert Millaud Gaston Jollivet Charles Lecoq (musique)	*Plutus*	opéra-comique en trois actes	*Plutus*	Soulacroix	Opéra-Comique	31 mars	1886	8 représentations
1888	Félix Rabbe Maurice Bouchor (chœurs pour la reprise)	*Les Oiseaux*		*Les Oiseaux*	Henri Signoret	Petit théâtre des marionnettes de la rue Vivienne	28 mai	1888 (1889 et 1936 pour les chœurs)	4 représentations ; reprise avril 1889
1893	Maurice Donnay	*Lysistrata*	comédie en 4 actes, imitée d'Aristophane	*Lysistrata*	Paul Porel Réjane Lucien Guitry Lugné-Poe [1896 : Cécile Sorel, Sora Bruck]	Grand-Théâtre (ancien Eden)	22 décembre	1893 (3 versions, nbr. rééd.)	70 r. Reprise 1896 (75 r.) Recréations 1909 (Cora Laparcerie) ; reprises 1912, 1924 (Cora Laparcerie), 1960 (Reybaz)
1893	Louis Bataille Julien Sermet Alfred Patusset (airs nouveaux)	*Lysistata*	pièce grecque en 1 acte d'un certain Aristophane	Parodie de *Lysistrata* de Donnay		Scala	8 avril	1898	Reprise en 1919 avec *Lysistrata, ou les Femmes en grève*, parodie de *La Grève des femmes* (Théâtre-moderne)
1895	Robert de la Villehervé	*Lysistratè*	comédie d'après Aristophane	*Lysistrata*	Charles Léger	Comédie-Parisienne (Théâtre des Poètes)	23 décembre	1896	Une représentation. traduction en vers hétérométriques Musique Henri Ghys
1896	Paul Gavault	*Plutus*	adaptation d'Aristophane	*Plutus*	Paul Ginisty	Odéon	17 décembre	1896	6 r. (matinées classiques) musique de Xavier Leroux
1904	Paul Lincke (musique) Heinz Bolten-Bäckers P. L. Flers (adaptation fr.)	*Lysistrata*	opérette	*Lysistrata* (Donnay)	Germaine Gallois Suzy Mabell	Moulin-Rouge	6 avril		

Année	Auteur, traducteur, adaptateur	Titre	Genre	Sources	Metteur en scène Acteurs principaux	Théâtre	Première représentation	Publica-tion	Remarques
1905	Maurice Bouchor	*La Paix*	tragi-comédie en trois actes	*La Paix*		Amiens (théâtre municipal)	28 août	1905	
1906	Sacha Guitry	*Les Nuées*		*Les Nuées*		Théâtre des Arts	29 décembre	1975	Jusqu'au 25 janvier 1907
1907	Maurice Pujo	*Les Nuées*	comédie contemporaine en trois actes, imitée d'Aristophane	*Les Nuées, Les Cavaliers*	Louar	Théâtre Marigny (Théâtre d'Action française)	12 décembre	1908 (rééd. 1918)	2 r. Reprise 1910
1911	Édouard Adenis, Rodolphe Berger (mus.)	*L'Amour libre*	opérette aristophanesque en 4 actes	*L'Assemblée des femmes*		Moulin-Rouge	17 octobre	1912	Jusqu'au 18 déc.
1911	Fernand Nozière	*Les Oiseaux*	fantaisie en deux actes d'après A.	*Les Oiseaux* (trad. Lascaris)	Aurélien Lugné-Poe	Œuvre	6 mai	1911	1 représentation. Spectacle offert aux abonnés
1919	Maurice Donnay	*Lysistrata*	comédie en quatre actes, version nouvelle	*Lysistrata*	Janvier Jeanne Prévost	Marigny	6 mars	1919	version remaniée
1919	Jacques Richepin	*La Grève des femmes*	comédie en trois actes et trois tableaux, imitée d'Aristophane	*Lysistrata* (Aristophane / Donnay)	Cora Laparcerie	Renaissance	11 avril	1919	Plus de 100 représentations
1921	Alexandre Meunier	*L'Assemblée des femmes*	comédie	*L'Assemblée des femmes*		Caveau du Rocher	30 décembre	1922	Reprise Pré-Catelan Un petit acte.
1923	Raoul Gunsbourg	*Lysistrata*	opéra-lyrique	*Lysistrata*		Monte-Carlo	20 février		
1923	Léon Guillot de Saix	*Les Nuées*	comédie en trois actes, en vers, d'après Aristophane	*Les Nuées*	Guillot de Saix Guillot de Saix	Théâtre Raymond Duncan	28 mars	1910 (partielle)	1 repr. partielle. Chœurs mimés par les danseurs de Duncan
1928	Bernard Zimmer	*Les Oiseaux*	pièce en trois actes	*Les Oiseaux*	Charles Dullin Charles Dullin Coutaud (scén.) Auric (mus.)	Atelier	20 janvier	1928	170 représentations Reprise 1935 1937 (tournée d'été)
1930	Maurice Donnay	*L'Assemblée des femmes*	comédie en 6 tableaux	*L'Assemblée des femmes*		Théâtre Édouard VII	19 novembre	1931	
1930	Mario Meunier	*L'Assemblée des femmes*		*L'Assemblée des femmes*	Élisabeth Lannay	Comédie des Champs-Élysées (L'Adriatique)	4 et 6 décembre		Reprise Comédie de Genève mars1933 (3 repr.)

Année	Auteur, traducteur, adaptateur	Titre	Genre	Sources	Metteur en scène Acteurs principaux	Théâtre	Première représentation	Publica-tion	Remarques
1932	François Porché	*La Paix*	adaptation libre en 2 actes	*La Paix*	Charles Dullin Charles Dullin Étienne Decroux	Atelier	22 décembre	1933	Mus : Marcel Delannoy Décor : G. Vakalo
1938	Simone Jollivet	*Plutus*	adaptation en 3 actes	*Plutus*	Charles Dullin Marie-Hélène Dasté Décors et costumes Coutaud Mus. D. Milhaud	Atelier	2 février		Reprise 1940
1943	Léon Guillot de Saix	*Les Guêpes*		*Les Guêpes*	Pasquali	Chaillot (TNP)	10 avril		
1950	Maurice Sarrazin	*L'Assemblée des femmes*	pièce en 2 actes et un prologue	*L'Assemblée des femmes*	Maurice Sarrazin	Bordeaux, Trianon ; Paris, Œuvre	28 février 4 juin		Reprise 27 février-7 mars 1951 (Athénée)
1951	Paul Nizan, Guillaume Hanoteau	*Le Vin de la Paix*	comédie en 2 actes	*Les Acharniens*	Jacques Vigoureux Paul Préboist, Michel Serrault	Studio des Champs-Élysées	28 janvier	(1937 pour l'adapt. de Nizan)	Musique de Georges Auric Adaptation de Nizan présentée au théâtre Maubel en mai 1949.
1951	Michel de Ré	*Les Grenouilles*			Michel de Ré	Théâtre du quartier latin	9 juin		
1951	Hilaire Theurillat	*Lysistrata*	comédie satirique	*Lysistrata*	Raymond Hermantier Rosy Varte	Théâtre de l'Humour	2 juillet		
1952	Mario Meunier	*Les Nuées*	fragments	*Les Nuées*	Sokrates Karantinos	Comédie-Française	15 mai		Recréation d'une mise en scène grecque
1956	Bernard Zimmer	*Les Cavaliers*		*Les Cavaliers*	Henri Soubeyran	Dijon / Autun / Vaison-la-Romaine	21 juin / 25 juin / 5 juillet	1968	
1960	André Reybaz Maurice Donnay	*Lysistrata*		*Lysistrata* (Donnay)	André Reybaz	Centre dramatique national du Nord			

Année	Auteur, traducteur, adaptateur	Titre	Genre	Sources	Metteur en scène Acteurs principaux	Théâtre	Première représentation	Publica-tion	Remarques
1961	Robert Merle	*L'Assemblée des femmes*		*L'Assemblée des femmes, Lysistrata, Les Acharniens*	Daniel Leveugle Marthe Mercadier	Carcassonne, Festival de la cité	juillet	1957	Compagnie Jean Deschamps Recréation 1965 (Raymond Gerbal, théâtre Récamier), 1967 (La Rochelle), 2001 (Bois-Colombes)
1961	Jean Vilar	*La Paix*	transposition moderne	*La Paix*	Jean Vilar Jean Vilar Michel Bouquet Déc. Le Marquet Mus. M. Jarre	T.N.P. (Chaillot)	14 décembre	1962	28 représentations
1961	Colette Roche	*Les Oiseaux*	inspiré de la comédie d'A.		Jean et Colette Roche	Théâtre Moderne	12 janvier		Marionnettes Spectacles du jeudi
1962	Hubert Gignoux	*La Paix*	adaptation libre	*La Paix*	Tibor Egervari	Comédie de l'Est	15 mars		Suivi de *Prométhée*
1962	Antoine Vitez	*La Paix*	comédie à l'imitation d'A.	*La Paix*	Michel Fontayne Michel Fontayne	Théâtre Quotidien de Marseille	24 avril	1964 (version all.)	Jouée en allemand à Ulm (1964)
1965		*La Nuit de Lysistrata*		*Lysistrata*	Gérard Vergez Catherine Rouvel Daniel Prévost	Festival de Sarlat Reprise Théâtre Édouard VII Claude Génia	7 et 8 août 8/1/1966		
1966	Liliane Princet	*Plutus*		*Plutus*	Nikos Athanassiou	Vieux-Colombier	avril		
1969	François Bourgeat et Marcel Maréchal (trad. Victor-Henri Debidour)	*La Paix*		*La Paix*	Marcel Maréchal	Lyon ; Bourges, Maison de la Culture	1er juillet 1969		Festival de Fourvière Théâtre du Huitième
1970	Jean Périmony (trad. Debidour)	*L'Assemblée des femmes*		*L'Assemblée des femmes*	Jean Périmony	Alliance française	janvier		Compagnie de Villiers (cours Périmony)
1970	Robert Arnaut et Gérard Dourmel	*Les Oiseaux*		*Les Oiseaux*	G. Dourmel	Vaison-la-Romaine			Festival de Vaison-la-Romaine
1970	Michel Berto	*Les Nuées*		*Les Nuées*	Michel Berto	Théâtre de Bourgogne	avril		Théâtre itinérant

Année	Auteur, traducteur, adaptateur	Titre	Genre	Sources	Metteur en scène Acteurs principaux	Théâtre	Première représentation	Publica-tion	Remarques
1971	Isabelle Grèzes-Rueff, Jean-François Pujol	*L'Appâtoir*		*Lysistrata*	Jean-Claude Bastos	Grenier de Toulouse	18 mars	1973	Reprise Quartiers d'Ivry
1971	Jacques Bens	*Les Frelons*	d'après les *Guêpes*	*Les Guêpes*	G. Tournaire - P. Diss		8 juin		Tournée Comédie Saint-Étienne
1972	Albert Husson	*Le Plaisir conjugal*		*Lysistrata*	Robert Manuel	Madeleine	29 septembre		Création Lyon 1972 sous le titre *Lysistrata*
1972	M. Le Person	*Le Guêpier*		*Les Guêpes*	A. Bauguil	Thonon	Fin novembre		Théâtre du Tournemire
1973	Antoine Duhamel (mus.) Serge Ouaknine, Costa Ferris (livret)	*Les Oiseaux*	fête musicale	*Les Oiseaux*	Louis Erlo	Opéra de Lyon	mai		Décor Jacques Rapp Création mondiale
1974	Laurent Condominas	*Clark Coolridge contre L'Assemblée des femmes*			Rainer Diaz Hervé Loichemol Claude Degliame	Palace	19 octobre		Décor de Niki de Saint-Phalle Création en français du spectacle créé en le 2 oct 1966 au Staatstheater de Cassel (Lisat)
1974	Christian Liger	*La Paix*	détournement du texte antique d'A.	*Paix*	Michel Dubois et Claude Yersin	Mondeville	7 novembre		Spectacle de la Comédie de Caen
1974		*La Paix*				Festival Roger Vitrac	8 juillet		6e Animation du Haut-Quercy-
1974	Jean-Louis Terrangle	*Mon cul sur la commode*	comédie érotico-hystérique		Jean-Louis Terrangle	Le Sélénite (Paris)	13 février		
1977	Vassoula Nikolaïdès	*La Paix*		*La Paix*	Théâtre Praxis	Cité internationale (la Galerie)	18 janvier		
1980	Bernard Mongourdin	*La Paix*	adaptation	*La Paix*	Bernard Mongourdin	M. C. Chambéry	juin		
1981		*La Paix*		*La Paix*	Théâtre de l'Ecume	Rennes, Maison de la Culture	7 mars 1981		7e F.I.C.T.E.M.

Année	Auteur, traducteur, adaptateur	Titre	Genre	Sources	Metteur en scène Acteurs principaux	Théâtre	Première représentation	Publica-tion	Remarques
1982	Dominique Paquet	*L'Assemblée des femmes*	adaptation	*Lysistrata* *L'Assemblée des femmes*	Raymond Paquet	Entrepôt Laîné	4 mai ; 29 novembre		Recréation Patrick Simon, Studio-Théâtre d'Asnières, 25 avril 2000
1984	Pierre Albert-Birot	*Plutus*	transposition libre	*Plutus*	Gérard Vernay Théâtre de Bocage	Niort, Maison pour tous	24 octobre	1969	Texte des années 20
1985	Pierre Bourgeade/ Bernard Zimmer	*Les Oiseaux*		*Les Oiseaux*	Jean-Louis Barrault	Théâtre Renault-Barrault	15 octobre		Musique d'Auric
1985	Alexandre Ginoyer	*Les Oiseaux*		*Les Oiseaux*	Robert Bensimon	Versailles, Montansier			
1985		*Les Oiseaux*		*Les Oiseaux*	Gaël Rabas	Villejuif, Théâtre Romain-Rolland			
1987		*Lysistrata*		*Lysistrata*	Isabelle Kessler Jean-Yves Picq	Roquemaure	12 juin		Compagnie de la Gargouille
1989	Louis Calaferte	*Les Oiseaux*	sur un thème d'Aristophane	*Les Oiseaux*	Victor Viala	Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis	décembre	1994	
1985	Roland Gueridon Jungi Fuseya	*Les Oiseaux*	sur un thème d'Aristophane	*Les Oiseaux*	Jungi Fuseya	Théâtre du temps			Pièce traitée dans la tradition " Kyôgen " du théâtre oriental
1990	Bernard Chartreux	*Cité des Oiseaux*		*Oiseaux*	Jean-Pierre Vincent Bernard Ballet, Évelyne Didi	Nanterre, Amandiers		1990	Suite d'*Œdipe roi* et d'*Œdipe à Colone*
1991	François Bourgeat Marcel Maréchal	*La Paix*		*La Paix*	Marcel Maréchal	Marseille, La Criée	12 mars		
1993		*Les Acharniens* *Lysistrata*		*Les Acharniens* *Lysistrata*	Agnès Delume	Vitry, Théâtre Jean-Vilar	30 avril-16 mai		Avec l'ensemble de musique contemporaine 2E2M, dir. Vojtech Saudek
1995	Serge Valletti	*L'Argent*	d'après Aristophane	*Ploutos*	Gilbert Rouvière	Rungis, L'Arc en ciel	9 octobre	1995	
1995		*La Paix*			Michèle Heydorff	Montpellier			
1996	Jean-Luc Tardieu Jean Noric'h	*L'Assemblée des femmes*		*L'Assemblée des femmes*	Jean-Luc Tardieu Agnès Soral	Nantes, Espace 44	11 mars	1996	
1996	Mario Gonzales	*Le Chevalier*		*Les Cavaliers*	Mario Gonzales Mario Gonzales	Thermes de Cluny	17-27 juillet		Spectacle pour un acteur

Année	Auteur, traducteur, adaptateur	Titre	Genre	Sources	Metteur en scène Acteurs principaux	Théâtre	Première représentation	Publica-tion	Remarques
1997	Igor Tyczka	*Les Lucarniens ou Les Fous de l'arène*		*Les Cavaliers*	Igor Tyczka	Combs-la-Ville			
1998	Claire Nancy	*La Paix*		*La Paix*	Anne Torrès	Strasbourg (manège de l'ancien hôpital militaire)	novembre		
2000	Michèle Laurence Nabil El Azan	*Le Carnaval des femmes*		*Les Thes-mophories*	Nabil El Hazan	Combs-la-Ville	janvier		
2002	Malika Hammou (trad.) Stéphanie Tesson (ad.)	*La Paix !*		*Les Acharniens ; La Paix*	Stéphanie Tesson	Paris, Théâtre 13	30 avril-9 juin	2002	
2003	Sylvie Brunet	*Les Grenouilles*		*Les Grenouilles*	Philippe Brunet		12 mars (Sorbonne) Condition des Soies (Avignon, juillet)		Théâtre Démodocos
2004	Claire Nancy	*La Paix*		*La Paix*	Christian Esnay	Cité internationale ; Théâtre de Gennevilliers	6 juin 12 juin		Première des cinq pièces enchaînées dans *La Raison gouverne le monde*

ADAPTATIONS RADIOPHONIQUES ET TÉLÉVISUELLES

Année	Adaptateur	Titre	Sous-titre	Sources	Réalisation	Interprètes principaux	Diffusion	Date	Remarques
1935	Georges Delamare	*La Déesse aveugle*	fable pour la radio, inspirée d'un fragment d'A.	*Plutus*		1938 : Groupe Art et Liberté	Paris Tour-Eiffel	11 mai Reprise 12/11/38	
1936	P. Didier-Perret	*Les Guêpes*	3 actes	*Les Guêpes*	P. Castan		Paris Tour-Eiffel	4 janvier	Emission de P. Castan (« Les classiques grecs »)
1936	P. Didier-Perret	*La Paix*		*La Paix*	P. Castan		Paris Tour-Eiffel	14 mars	Emission de P. Castan (« Les classiques grecs »)
1936	P. Didier-Perret	*Les Grenouilles*		*Les Grenouilles*	P. Castan		Paris Tour-Eiffel	3 octobre	Emission de P. Castan (« Les classiques grecs »)
1936	P. Didier-Perret	*Plutus*		*Plutus*	P. Castan		Paris Tour-Eiffel	5 décembre	Emission de P. Castan (« Les classiques grecs »)
1936	R. Davenay	*Les Guêpes*	libre adaptation radiophonique	*Les Guêpes*			Radio-Paris	23 décembre	
1937	Paul Nizan	*Les Acharniens*	adaptation en 7 tableaux		Groupe Art et travail		Paris Tour-Eiffel	2 février	Emission de P. Castan (« Les classiques grecs ») Texte initialement écrit pour le Théâtre juif de Moscou
1946	Simone Jollivet	*Plutus*		*Plutus*	Simone Jollivet				
1960	Bernard Zimmer	*Les Nuées*		*Les Nuées*	Roger Dathys		Radiodiffusion française, France III, National	12 décembre	Classiques d'hier et d'aujourd'hui : « D'Athènes à Saint-Germain des prés »
1963	Bernard Zimmer	*Plutus*		*Plutus*			Radiodiffusion française, France III, National	10 février	Soirée de Paris

Année	Adaptateur	Titre	Sous-titre	Sources	Réalisation	Interprètes principaux	Diffusion	Date	Remarques
1963	Bernard Zimmer	*L'Assemblée des femmes*		*L'Assemblée des femmes*	Henry Soubeyran		Radiodiffusion française, France III, National	31 mars	Soirée de Paris
1963	Bernard Zimmer	*Les Cavaliers*		*Les Cavaliers*		Musique Jean Wiener	Radiodiffusion française, France III, National	11 août 1963	Soirée de Paris
1963	Bernard Zimmer	*Les Acharniens*		*Les Acharniens*	Claude Aveline		Radiodiffusion française, France III, National	1er septembre	Soirée de Paris
1963	Bernard Zimmer	*Les Grenouilles*		*Les Grenouilles*			Radiodiffusion française, France III, National	6 octobre	
1967	André Obey	*La Paix*			René Jeantet		France-Musique et France-Culture	10 mai	Mus. Louis Dillies
1968		*Les Oiseaux*				Jean Carmet, Cora Vaucaire, Louis de Funès	France-Culture	5 décembre	
1970	G. Gérard	*Stratégie féminine*	fantaisie moderne d'après *Lysistrata*	*Lysistrata*			Inter Variétés	20 octobre	
1973	Albert Husson	*Lysistrata*	comédie pseudo-grecque				2e chaîne	janvier	« Au théâtre ce soir »
1995	Serge Valletti	*L'Argent*	d'ap. *Ploutos* Aristophane		Claude Guerre	D. Martin, D. Valadié, J.- C. Legay	France-Culture	28 mai 1995	

BIBLIOGRAPHIE

A. SOURCES PRIMAIRES

1. Aristophane : texte, réception critique, contexte

Éditions d'Aristophane

Éditions érudites

MUSURUS, Marcus, *Aristophanis comœdiae novem*, Venitiis, apud Aldum, 1498.

BRUNCK, Richard-François-Philippe, *Aristophanis comœdiae, ex optimis exemplaribus emendatae*, 3 vol., Argentorati, J. G. Treuttel, 1783.

BOISSONADE, Jean-François, *Aristophanes*, 4 vol., Paris, Lefevre, 1826 (*Poetarum graecorum sylloge*, t. XXI-XXIV).

Aristophane, texte établi par Victor COULON et traduit par Hilaire VAN DAELE, Paris, Les Belles Lettres, 1923-1930 :

t. I, *Les Acharniens*, *Les Cavaliers*, *Les Nuées*, 1923

t. II, *Les Guêpes*, *La Paix*, 1924

t. III, *Les Oiseaux*, *Lysistrata*, 1928

t. IV, *Les Thesmophories*, *Les Grenouilles*, 1928

t. V, *L'Assemblée des femmes*, *Ploutos*, 1930

Éditions scolaires

DUCASAU, A.- J., *Plutus*, avec un choix de scholies et de notes françaises, Paris, Brunot-Labbe, 1817.

FALLEX, Eugène, *Extraits d'Aristophane*, Paris, A. Durand, 1864.

POYARD, Constant, *Aristophane*, *Morceaux choisis*, nouvelle édition, publiée avec des notices, des analyses et des notes, Paris, Hachette, 1866.

GIRARD, Paul, *Aristophane, morceaux choisis*, édition nouvelle avec un avertissement, une notice sur Aristophane, des analyses et des notes, Paris, Delagrave, 1883.

JACQUET, M. A., *Extraits d'Aristophane*, précédés d'*Études préliminaires sur les origines de la comédie grecque et sur Aristophane*, Paris, Belin, [1895].

BODIN, Louis et MAZON, Paul, *Extraits d'Aristophane*, Paris, Hachette, 1902.

Traductions

Traductions latines et italienne

DIVUS, Andreas, *Aristophanis comicorum principis comœdiae undecim, e graeco in latinum ad verbum translatae*, Venetiis, Jacob a Burgofrancho, 1538.

ROSITINI DE PRAT'ALBOINA, Bartolomio e Pietro, *Le comedie del facetissimo Aristofane*, tradutte di Greco in lingua commune d'Italia, Venegia, V. Vaugris, 1545.

FRISCHLIN, Philipp Nicodemus, *Aristophanes. Veteris comœdiae princeps, poeta longe facetissimus & eloquentissimus, repurgatus a mendis, et imitatione Plavti atque Terentii interpretatus*, Francoforti ad Moenum, Joannes Spies, 1586.

CHRÉTIEN, Florent, *In Aristophanis Irenam, vel Pacem commentaria glossemata... cum latina graeci dramatis interpretatione*, Lutetiae apud F. Morellum, 1589.

BISET DE CHARLAIS, Édouard (ed.), *Aristophanis comœdiae undecim, cum scholiis antiquis, quae [...] sunt quamplurimis locis... emendatae et perpetuis novis scholiis illustratae. Ad quae etiam accesserunt ejusdem in duai posteriores novi commentarii [...], (cum latina interpretatione Nicodemi Frischlini, Florentis Christiani et Andreae Divi)*, Aureliae Allobrogum sumptibus Caldorianae societatis, 1607.

Aristophanis comœdiae undecim, graece & latine, cum Indice Paroemiarum selectiorum, et emendationibus virorum doctorum praecipue Josephi Scaligeri. Accedunt praeterea Fragmenta ejusdem ineditarum Comœdiarum Aristophanis, Lugduni Batavorum, ex officina Joannis Maire, 1626.

BRUNCK, Richard-François-Philippe, *Aristophanis comœdiae in latinum sermonem conversae*, 4 t. en un vol., Argentorati, Bauer & Treuttel, 1781.

Traductions des œuvres complètes

BRUMOY, Pierre, *Le Théâtre des Grecs*, 3 vol., Paris, Rollin père et fils, J.-B. Coignard, 1730, t. III.

BRUMOY, Pierre, *Le Théâtre des Grecs*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée [par le P. J.-Fr.-J. Fleuriau], 6 vol., Paris, Les libraires associés, 1763, t. V-VI.

POINSINET DE SIVRY, Louis, *Théâtre d'Aristophane*, traduit en français, partie en vers, partie en prose, avec les fragments de Ménandre et de Philémon, 4 vol., Paris, Didot jeune, Barrois aîné, 1784.

[BROTTIER, André-Charles et] BRUMOY, Pierre, *Le Théâtre des Grecs*, Nouvelle édition […] enrichie de très-belles gravures, et augmentée de la traduction entière des pièces grecques dont il n'existe que des extraits dans toutes les éditions précédentes, et de comparaisons, d'observations et de remarques nouvelles, par MM. de Rochefort et Du Theil... et par M*** [Pierre Prévost et André-Charles Brotier], 13 vol., Paris, Cussac, 1785-1788, t. X-XIII, 1787-1788.

[BROTTIER, André-Charles et] BRUMOY, Pierre, *Le Théâtre des Grecs*, deuxième édition complète, revue, corrigée et augmentée […] par M. Raoul-Rochette, 16 vol., Paris, Cussac, 1820-1825, t. X-XV. [Rééd. Paris, Brissot-Thivars, 16 vol., 1826, t. X-XV].

ARTAUD, Nicolas-Louis-Marie, *Comédies d'Aristophane*, traduites du grec, 6 vol., Paris, Brissot-Thivars, 1830. [*Comédies d'Aristophane*, traduites du grec par M. Artaud, deuxième édition revue et corrigée sur les dernières éditions grecques, Paris, Lefèvre et Charpentier, 1841].

POYARD, Constant, *Aristophane*, traduction nouvelle, avec une introduction et des notes, Paris, L. Hachette, 1860. [Cinquième édition, Paris, Hachette et Cie, 1875].

FLEURY, Amédée, *Comédies d'Aristophane*, essai de traduction, 3 vol., Paris, Garnier frères, 1862. [André Feuillemorte, *Comédies d'Aristophane*, essai de traduction avec une table explicative rédigée sur le texte des scholies, 3 vol., Paris, Garnier frères, 1864].

ZÉVORT, Charles, *Comédies de Aristophane*, traduction française avec introduction et notes, Paris, G. Charpentier, 1889.

TALBOT, Eugène, *Aristophane*, traduction nouvelle, préface de Sully Prudhomme, 2 vol., Paris, Lemerre, 1897.

Aristophane, texte établi par Victor COULON et traduit par Hilaire VAN DAELE, Paris, Les Belles Lettres, 5 vol, 1923-1930.

ALFONSI, Marc-Jean, *Théâtre d'Aristophane*, traduction nouvelle avec notice et notes, 2 vol., Paris, Garnier frères, 1932-1933.

RAT, Maurice, *Aristophane, Théâtre complet*, traduction nouvelle. Illustrations de Charles Clément, 4 vol., Paris, Union Latine d'Éditions, 1947.

DEBIDOUR, Victor-Henri, *Aristophane*, *Théâtre complet*, 2 vol., Paris, Le Livre de poche, 1965. [Paris, Gallimard, « Folio », 2 vol., 1987].

THIERCY, Pascal, *Aristophane, Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Traductions séparées et extraits

ARTAUD, *Lysistrata*, comédie traduite du grec, eaux-fortes originales de Maurice Leroy, Paris, aux dépens d'un amateur, 1948.

ARTAUD, Louis, *Lysistrata*, comédie traduite du grec […], illustrée par André Deslignères, Paris, À l'enseigne du pot cassé, « Scripta Manent », 1926.

AUBÉ, Edmond, *Les Chevaliers*, comédie d'Aristophane, traduite en vers, précédée d'un *Hymne à Thalie, muse de la Comédi*e, Paris, La Pensée Latine, 1926.

BARBIER, Auguste, « Fragment de la comédie de *Plutus*, traduit librement d'Aristophane », *in Chez les poètes*, Études, traductions et imitations en vers, par l'auteur des *Iambes*, Paris, E. Dentu, 1882, p. 169-172.

BEARDSLEY, Aubrey, *The Lysistrata of Aristophanes now first wholly translated into English and illustrated*, London, [Smithers], 1896.

BERNOT, J. B., *Plutus ou La Richesse*, Paris, Dezobry et Magdeleine, 1859.

BOIVIN, Jean, *Œdipe*, tragédie de Sophocle et *Les Oiseaux*, comédie d'Aristophane, Paris, Didot, 1729.

BRASILLACH, Robert, *Anthologie de la poésie grecque*, 2 vol., Paris, Delamain et Boutelleau, 1950. [Paris, Stock, 1981].

[CHAMONTIN, Émile], *Lysistrata*, traduction nouvelle de l'éditeur, avec des illustrations de Jacques Touchet, Paris, Émile Chamontin, 1941.

[DACIER, Anne], *Le Plutus et Les Nuées*, comédies grecques, traduites en françois avec des Remarques & un Examen de chaque Piece selon les regles du Theatre, par Mlle Lefevre, Paris, Thierry et Barbin, 1684. [*Comédies grecques* d'Aristophane traduite en françois […] par Madame Dacier, Amsterdam, George Gallet, 1692].

DAUPHIN, H., *Les Oiseaux*, traduction nouvelle, Amiens, Imprimerie de E. Yvert, 1863.

DEBIDOUR, Victor-Henri, *Aristophane, Les Cavaliers, La Paix*, Paris, Club du meilleur livre, 1961.

DEBLUË, Henri et Messmer, Jean, *Lysistrata*, comédie, Lausanne, Rencontre, « La Grèce présente », 1951.

DESROUSSEAUX, A. M., *Les Oiseaux*, traduction nouvelle, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1950.

DHUYS, Lucien, *Lysistratè*, gravures originales de François Kupka, Paris, A. Blaizot, 1911.

FALLEX, Eugène, *Plutus ou la Richesse*, comédie d'Aristophane traduite du grec en vers français, Paris, Furne et Perrotin, 1849.

FALLEX, Eugène, *Scènes d'Aristophane*, traduites en vers français, Paris, Auguste Durand, 1859.

FALLEX, Eugène, *Théâtre d'Aristophane*, scènes traduites en vers français, deuxième édition considérablement augmentée et suivie de la traduction complète du *Plutus*, Paris, Auguste Durand, 1863.

FERTÉ, Georges, *Aristophane, Pièces choisies*, Paris, G. Masson, « collection Lantoine », s. d. [1895].

FLEURY, Amédée, *Plutus, ou L'Égale Répartition des richesses*, comédie en vers traduite d'Aristophane, Paris, Ledoyen, 1851.

GUITARD, Eugène-Humbert, *Aristophane, L'Assemblée des femmes*, comédie lyrique, aquarelles et dessins à la plume de Paul Gervais, Paris, Occitania, 1929.

HUMBERT, Louis, *Aristophane. Pièces choisies - Extraits*, traduction française revue et corrigée, précédée d'une introduction et augmentée d'une notice sur chaque pièce et de notes, Paris, Garnier frères, « Enseignement secondaire moderne », [1895].

LOBINEAU, Guy-Alexis, « L'ancienne comédie grecque ou le Théatre athénien d'Aristophane, avec des notes et une préface historique et critique, servant de commentaire général », *in* S. Chardon de La Rochette, *Mélanges de critique et de philologie*, 3 vol., t. III, Paris, d'Hautel, 1812, p. 178-260.

LOUŸS, Pierre, *Poésies de Méléagre*, suivies de *Lectures antiques*, Paris, Éditions Montaigne, 1929.

MARTIN-CHAUFFIER, Louis, *Aristophane, La Paix*, gravures au burin par J.-É. Laboureur, Paris, Les Bibliophiles du Palais, 1930.

MEUNIER, Mario, *Aristophane*, *Les Oiseaux*, traduction intégrale et nouvelle avec avant-propos et notes, Paris, L'Artisan du livre, 1928.

POINSINET DE SIVRY, Louis, *Les Muses grecques*, ou traduction en vers françois de *Plutus*, comédie d'Aristophane, suivie de la troisième édition d'Anacréon, Sapho,

Moschus, Bion, Tyrthée [*sic*] ; de morceaux choisis de l'*Anthologie*, pareillement traduites en vers françois. Avec une lettre sur la Traduction des Poëtes Grecs, Paris, Lacombe, 1771.

SALES, Pierre, *Aristophane, Théâtre complet. Les Nuées - Les Guêpes - Lysistrata - Les Harangueuses*. Études, avec citations, sur *les Acharniens, les Chevaliers, la Paix, les Oiseaux, les Fêtes de Cérès, les Grenouilles et Plutus*. Étude sur Aristophane (sa vie et ses œuvres), Paris, Librairie moderne Maurice Bauche, « Édition illustrée des chefs d'œuvres de la littérature », 1908.

URI, Isaac, *Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Pièces choisies*, Paris, Hachette, 1895.

VERTUT, Georges, *Lysistrata*, traduction et adaptation. Georges Eudes, *Dialogue des courtisanes*, traduction nouvelle, illustrations et lettrines de Le Mengeot, Paris, Athêna, « Collection Athêna-luxe », 1946.

VÈZE, Raoul, *Lysistrata*, édition illustrée de dessins aquarellés de Carlègle, Paris, Le livre du bibliophile, Georges Briffaut, éditeur, 1928.

WALTZ, Ad. et Pierre, *Grecs et Latins*, morceaux choisis des littératures grecque et latine, Paris, Armand Colin, 1897. [7e édition, 1934].

ZÉVORT, Charles, *Lysistrata*, traduction nouvelle avec introduction et notes, édition ornée de plus de 100 gravures par [Marie-Alexandre-Gabriel de Roton, dit] Notor, reproduites en couleurs, d'après les doc. authentiques des musées d'Europe, Paris, E. Fasquelle, 1898.

Textes antiques

ARISTOTE, *Éthique de Nicomaque*, texte, traduction, préface et notes par Jean Voilquin, Paris, Garnier frères, 1940.

ARISTOTE, *La Poétique*, traduite du grec par le sieur de Norville, Paris, T. Moette, 1671.

ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

ARISTOTE, *Poetics I (with) the Tractatus Coislinianus ; A hypothetical reconstruction of the "Poetics II" ; The fragments of the "On poets"*, transl. with notes by Richard Janko, Indianapolis, Hackett, 1987.

BATTEUX, Charles, *Les Quatre Poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, avec les traductions et des remarques, 2 vol., Paris, Saillant et Nyon, 1771. [Brest, Imprimerie de Michel, 1822].

CICÉRON, *La République*, texte établi et traduit par Esther Bréguet, 2 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1980.

DACIER, André, *La Poétique d'Aristote*, traduite en français avec des remarques, Paris, Barbin, 1692.

Diogenis Laerti Vitae philosophorum, recognovit brevique adnotatione critica instruxit H. S. Long, Oxford, Clarendon, 1964. [Diogène Laërce, *De la vie des philosophes*, trad. nouvelle par M. B*** [Gilles Boileau], Paris, s. n., 1668].

ÉLIEN, *Histoires diverses*, traduites du grec, avec le texte grec en regard, et des notes, par [Bon-Joseph] Dacier, Paris, Moutard, 1772. [Rééd., Paris, A. Delalain, 1827].

ÉSOPE, *Fables*, texte établi et traduit par É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

HORACE, *Satires*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

HORACE, *Art poétique*, *in Épîtres*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934.

LUCIEN DE SAMOSATE, *Dialogue des courtisanes*, *in Lucian Opera*, edited by M. D. Macleod, Oxford, Clarendon, t. III, 1980. [Lucien, *Dialogue des courtisanes*, traduction et notices par A.-J. Pons. Illustrations par H. Scott et F. Méaulle, Paris, A. Quantin, 1881 ; Lucien de Samosate, *Scènes de la vie des courtisanes*, traduit littéralement sur le texte de Karl Jacobitz par Pierre Louÿs, Paris, s. n., « Petite collection à la Sphinx. Série antique », 1894].

LUCIEN DE SAMOSATE, *Timon*, *in Lucian Opera*, edited by M. D. Macleod, Oxford, Clarendon, t. I, 1972. [*Œuvres complètes* de Lucien, traduction nouvelle par Eugène Talbot, 2 vol., Paris, Hachette, 1857, t. I].

PLATON, *Apologie de Socrate*, texte établi et traduit par Maurice Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1920.

PLATON, *Le Banquet*, *in Œuvres complètes*, t. IV, 2e partie, texte et traduit par P. Vicaire, avec le concours de J. Laborderie, Paris, Les Belles Lettres, 1989. [Platon, *Le Banquet, ou de l'Amour*, traduction intégrale et nouvelle, suivie des commentaires de Plotin sur l'amour, avec avant-propos, prolégomènes et notes, par Mario Meunier, Paris, Payot, 1914].

PLINE, *Histoires naturelles*, livre XXXV (*De la peinture*), texte établi, traduit et commenté par J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

PLUTARQUE, *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre*, *in* Plutarque, *Œuvres morales*, t. XII-1, texte établi et traduit par Guy Lachenaud, Paris, Les Belles Lettres, 1981. [*Les Œuvres morales et meslées* de Plutarque, [traduites par Jacques Amyot], 3e édition, Paris, Valcofan, 1575].

PLUTARQUE, *Vie de Nicias*, *in* Plutarque, *Vies*, Texte établi et traduit par R. Flacelière et É. Chambry, t. VII, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

PLUTARQUE, *Vie des Gracques*, *in* Plutarque, *Vies*, Texte établi et traduit par R. Flacelière et É. Chambry, t. XI, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

PSEUDO-BION, *Chant funèbre en l'honneur d'Adonis*, *in Bucoliques grecs*, t. II, texte établi et traduit par Ph. E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, t. VI, livres X-XI, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

SAPHO, fragment II, *in* Sapho - Alcée, *Fragments*, texte établi et traduit par Th. Reinach avec la collaboration de A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1937. [Sapho, *L'Égal des dieux*, cent versions d'un poème recueillies par Philippe Brunet, préface de Karen Haddad-Wotling, Paris, Allia, 1998].

Scholia graeca in Aristophanem, éd. Fr. DÜBNER, Paris, Firmin-Didot, 1877. [Reprint Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969].

2. Études relatives à Aristophane et la comédie grecque

Textes érudits

BENOÎT, Charles, *Faculté des lettres de Paris. Cours complémentaire de littérature grecque. Études sur la comédie politique à Athènes*, Paris, impr. de P. Dupont, 1850.

BINAUT, Louis Auguste, « Aristophane. La comédie politique et religieuse à Athènes », *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1843, p. 673-716.

BONNARD, André, « L'humanisme de Rabelais éclairé par Aristophane », *La Pensée*, n° 48-49, mai-août 1953, p. 81-96. [*J'ai pris l'humanisme au sérieux. De Davel à Aristophane.* Textes rassemblés par Jean-Luc Seylaz, Lausanne, L'Aire, 1991, p. 81-115].

BONNARD, André, « Aristophane et la paix », *Europe*, n° 104-105, août-septembre 1954, p. 170-187.

BONNARD, André, *Civilisation grecque*, 3 vol., Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1954-1959, t. II, *D'Antigone à Socrate*, 1957. [Paris, 10/18, 1963].

BURNOUF, Émile, *Histoire de la littérature grecque*, 2 vol., Paris, C. Delagrave, 1869.

CORNFORD, Francis Macdonald, *The Origin of Attic Comedy*, London, E. Arnold, 1914, 1914. [New York, Anchor Books, 1961].

COUAT, Auguste, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris, Lecène et Oudin, 1889.

CROISET, Alfred, *Les Démocraties antiques*, Paris, Flammarion, 1909. [Paris, Ernest Flammarion, 1920].

CROISET, Maurice, *De Personis apud Aristophanem*, Paris, Ernest Thorin, 1872.

CROISET, Maurice, *Histoire de la littérature grecque*, 4 vol., Paris, E. Thorin, 1887-95. [2e édition, 5 vol, Paris, Fontemoing, 1896-1899 ; 3e édition, 5 vol., Paris, Fontemoing, 1913].

CROISET, Maurice, « La composition des comédies d'Aristophane », *Journal des savants*, janvier 1905, p. 5-21.

CROISET, Maurice, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, Fontemoing, « Minerva », 1906. [Traduction anglaise *Aristophanes and the political parties at Athens*, translated by James Loeb, London, Macmillan, 1909].

DABAS, Jean-Chrysostôme, « De la comédie d'Aristophane intitulée : *Les Ecclésiazuses, ou l'Assemblée des femmes* », *Recueil des actes de l'Académie impériale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux*, 16e année, 1854, p. 5-28.

DANTU, Gustave, *Opinions et critiques d'Aristophane sur le mouvement politique et intellectuel à Athènes*, thèse pour le doctorat es-lettres, Paris, Félix Alcan, 1907.

DEBIDOUR, Victor-Henri, *Aristophane par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1962.

DENIS, Jacques, *La Comédie grecque*, 2 vol., Paris, Hachette, 1886.

DESCHANEL, Émile, « La comédie dans les républiques », *La Liberté de penser*, 15 mars 1849, p. 329-364 ; 15 mai 1849, p. 520-555 ; 15 août 1849, p. 226-259, 15 octobre 1849, p. 373-396.

DESCHANEL, Émile, *Études sur Aristophane*, Paris, L. Hachette et Cie, 1867.

DRIOUX, Claude-Joseph, *Précis de l'histoire ancienne renfermant l'histoire de tous les peuples de l'Antiquité à Jésus-Christ*, 4e édition, Paris, Belin, 1851.

DU MÉRIL, Édélestand, *Histoire de la comédie*, Période primitive. Comédie des peuples sauvages, théâtre asiatique, origines de la comédie grecque, 2 vol., Paris, Didier et Cie, 1864-1869, t. I.

DURUY, Victor, *Histoire grecque*, Paris, Hachette, 1850.

DURUY, Victor, *Histoire des Grecs depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réduction de la Grèce en province romaine*, 3 vol., 1887-1889, t. II, *Depuis les guerres médiques jusqu'au traité d'Antalcidas*.

HAMEL, Émilien-Louis, « Mémoire sur Aristophane considéré comme homme politique et comme poète », *Mémoires de l'académie des sciences de Toulouse*, 2e série, t. 5, volume 2, 1839, p. 77-81.

HAUVETTE, Amédée, « La politique d'Aristophane. Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes* », *Journal des savants*, janvier 1907, p. 19-30.

LÉVÊQUE, Eugène, *Les mythes et les légendes de l'Inde et de la Perse dans Aristophane, Platon, Aristote, Virgile, Ovide, Tite-Live, Dante, Boccace, Arioste, Rabelais, Perrault, La Fontaine*, Paris, Belin, 1880.

MAGNIN, Charles, « De la mise en scène chez les Anciens », *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1840, p. 254-286.

MARTIN, Albert, *Les Cavaliers athéniens*, Paris, Thorin, 1886.

MAZON, Paul, *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Hachette, 1904.

MAZON, Paul, « La farce dans Aristophane et les origines de la comédie en Grèce », *Revue d'histoire du théâtre*, 3e année, n° 1, p. 7-18.

MÉNARD, Louis, *Histoire des Grecs*, Paris, Delagrave, 1884.

MOSSÉ, Claude, « La formation de l'État esclavagiste en Grèce », *La Pensée*, mars-avril 1956, p. 67-76.

MURRAY, Gilbert, « Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy », *in* Jane Harrison, *Themis. A study of the social origins of Greek religion*, Cambridge, the University Press, 1912.

MÜLLER, Karl-Otfried, *Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand*, traduite, annotée et précédée d'une étude sur Otfried Müller et sur l'École historique de la philologie allemande, par K. Hillebrand, 2 vol., Paris, Durand, 1865.

NAGEOTTE, Eugène, *Histoire de la littérature grecque depuis ses origines jusqu'au VIe siècle de notre ère*, Paris, Garnier frères, [1883]. [2e édition revue et augmentée, s. d. [1884]].

NAVARRE, Octave, « Les origines et la structure technique de la comédie ancienne », *Revue des études anciennes*, 1911, p. 245-296.

NAVARRE, Octave, *Le Théâtre grec. L'édifice, l'organisation matérielle, les représentations*, Paris, Payot, 1925.

NAVARRE, Octave, *Les Cavaliers d'Aristophane*, Préface de A. Dain, Paris, La Pensée moderne, « Mellotée », 1956.

NORMAND, Charles, *Histoire grecque*, depuis les origines jusqu'à la conquête romaine, Paris, Félix Alcan, 1888.

PIERRON, Alexis, *Histoire de la littérature grecque*, Paris, Hachette, 1850. [7e édition, Paris, Hachette, 1875].

SCALIGER, Jules César, *Poetices libri septem*, Lyon, A. Vicentium, 1561.

SCHLEGEL, August Wilhelm von, *Cours de littérature dramatique*, [*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heildelberg, Mohr & Zimmer, 1809], traduit de l'allemand [par Madame Necker, née de Saussure], Paris, Genève, J. J. Paschoud, 1814. [Nouvelle édition, revue et annotée [par Eugène Van Bemmel], 2 vol., Paris, Bruxelles, Leipzig et Livourne, A. Lacroix, Verboeckoven et Cie, 1865].

SEBAG, Lucien, « La démocratie athénienne et la guerre du Péloponnèse », *La Pensée*, mars-avril 1956, p. 114-125.

SÜSS, Wilhelm, *De Personarum antiquae comœdiae Atticae usu et origine*, Bonn, Buchdruckerei S. Foppen, 1905.

SÜVERN, Johann Wilhelm, *Ueber Aristophanes Wolken*, Berlin, F. Dümmler, 1826.

VATRY, René, « Recherches sur l'origine et les progrès de la comédie grecque », *Mémoires de l'Académie des inscriptions et des belles lettres*, t. XVI, 1751, p. 389-398.

VATRY, René, « Recherches sur la vieille Comédie », *Mémoires de littérature de l'Académie des inscriptions*, t. XXI, 1754, p. 146-156.

WEIL, Henri, « Die Gliederung der altattischen Komoedie, von Dr. Th. Zielinski, Docent an der Universität Sanct Petersburg. - La structure de la vieille comédie attique, par Th. Zielinski, docent à l'Université de Saint-Pétersbourg », *Journal des Savants*, septembre 1888, p. 526-538.

WILLEMS, Alphonse, « Notes sur les Cavaliers d'Aristophane », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, février 1899, p. 3-34.

WILLEMS, Alphonse, « Notes sur les Acharniens d'Aristophane », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n° 9-10, 1903, p. 626-628.

WILLEMS, Alphonse, « Aristophane et la démocratie athénienne », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n° 5, mai 1907, p. 25-33.

ZIELINSKI, Tadeusz Stefan, *Die Gliederung der altattischen Komoedie*, Leipzig, Teubner, 1885.

Études et textes divers

ATHANASSIADIS, Georges, « Pour le 24e centenaire de sa naissance, Aristophane censuré à New-York », *Les Lettres françaises*, 2 septembre 1954.

AUBIGNAC, François Hédelin d', *La Pratique du théâtre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1657. [Alger, J. Carbonel, 1927].

AYMÉ, Marcel, « Aristophane. 450-386 av. J.-C. », *Les Écrivains célèbres*, 3 vol., Paris, Mazenod, 1951, t. I, p. 48-49.

BARBIER, Auguste, *Œuvres posthumes. Études littéraires et artistiques*, 2 vol., Paris, L. Sauvaitre, 1888.

BARTHÉLEMY, Jean-Jacques, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, 4 vol., Paris, de Bure, 1788.

BARRIÈRE, Pierre, *L'Antiquité vivante*, Paris, Privat - Didier, 1932.

BECQUE, Henri, « Aristophane : *Plutus* », *in Œuvres complètes*, 7 vol., Paris, Grès et Cie, 1924-1926, t. VII, p. 84-94.

BELLESSORT, *Athènes et son théâtre*, cours professé à la Société des Conférences, Paris, Librairie académique Perrin, 1934.

« Biographie dramatique. Des spectacles satiriques. Comiques grecs, Aristophane, etc. », *Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts*, 11 octobre 1821.

CONSTANT, Benjamin, *De la religion considérée dans sa source, ses formes et son développement*, 5 vol., Paris, Pichon et Didier, 1824-1831, t. 4, 1831.

CONSTANT, Benjamin, « Aristophane », *Revue de Paris*, t. XVI, juillet 1830, p. 239-250.

FONTENELLE, « Remarques sur quelques comédies d'Aristophane, sur le théâtre grec, etc. », *in Œuvres de Monsieur de Fontenelle*, nouvelle édition, t. IX, 10 vol., Paris, Brunet, 1758.

GIRARD, Paul, « À propos de *Chantecler*. Aristophane et la nature », *Revue de Paris*, 1er octobre 1910, p. 531-556.

HILLEBRAND, Karl, *Des conditions de la bonne comédie*, Paris, A. Durand, 1863.

JANIN, Jules, « Aristophanes », *Revue de Paris*, t. XV, 13 juin 1830, p. 80-98.

JANIN, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, 6 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1853-1858, t. 2, 1853.

LA HARPE, Jean-François de, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, 16 vol., Paris, H. Agasse, 1798-1804. [Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 16 vol., 1825, t. 2].

LACARRIÈRE, Jacques, « Faisons la paix avec Aristophane », *Bref*, n° 52, janvier 1962.

LAURENT, François, *La Grèce*, Gand, L. Hebbelynck, J.-B. Merry (*Histoire du droit des gens et des relations internationales*, 18 vol., 1850-1870, t. II), 1850.

LEMAITRE, Jules, « Aristophane », *in Impressions de théâtre*, septième série, Paris, Lecène et Oudin, 1894. [7e édition, Paris, Lecène et Oudin, s. d., p. 1-13].

LEMERCIER, Louis Népomucène, *Cours analytique de littérature générale*, 2 vol., Paris, Nepveu, 1817.

LINTILHAC, Eugène, *Le Miracle grec d'Homère à Aristote. Essai sur l'évolution de l'esprit grec et sur la genèse des genres classiques*, Paris, Léopold Cerf, 1895.

LITTRÉ, Émile, « Aristophane et Rabelais », *La Philosophie positive*, juillet-août 1870, p. 40-58. [Émile Littré, *Littérature et histoire*, Paris, Didier, 1875, p. 150-175]

MARTIN-CHAUFFIER, Louis, « Aristophane et les bibliophiles », *Plaisir de bibliophile*, n° 23, novembre 1930, p. 131-140.

MÉRIC, Victor, « La Petite semaine. Autour d'Aristophane », *Les Hommes du jour*, 29 décembre 1932.

[MUSSET, Alfred de], « L'abus des adjectifs. Lettre de deux habitants de La Ferté-sous-Jouarre au directeur de la *Revue des Deux Mondes* », *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1836, p. 872-880. [Alfred de Musset, « Lettres de Dupuis et Cotonet », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'intégrale », 1964, première lettre].

NIZAN, Paul, *Les Comiques grecs : Aristophane*, conférence prononcée le 17 mars 1938, manuscrit dactylographié, BNF, Fonds Nizan.

« Les Nuées, comédie d'Aristophane », *Magasin pittoresque*, année 18, 1850, p. 121-123.

PARIJANINE, Maurice, « Ce qui se joue. L'Atelier (Théâtre Montmartre). *Les Oiseaux* », *L'Humanité*, 27 janvier 1928.

« Personnages comiques de la comédie grecque », *Le Magasin pittoresque*, année 27, 1859, p. 229-231.

Répertoire de la littérature ancienne et moderne, 31 t. en 30 vol., Paris, Castel de Gourval, 1824-1827.

RICHEPIN, Jean, *L'Âme athénienne*, Conférences faites à l'Université des Annales, 3 vol., Paris, Arthème Fayard, 1912, t. 2, *D'Eschyle à Aristophane*.

« Richesse et Pauvreté, scène d'Aristophane », *Magasin pittoresque*, année 38, 1870, p. 92.

SAINT-VICTOR, Paul de, *Les Deux Masques*, 3 vol., Paris, Calmann Lévy, 1882-1884, première série, *Les Antiques*, t. II, *Sophocle, Euripide, Aristophane, Calidasa*, 1882.

SAVIN, Maurice M. L., « Aristophane fantassin », *Les Temps modernes*, octobre 1949, p. 726-735.

SOUVESTRE, Émile, *Causeries historiques et littéraires*, 2 vol., Genève, Paris, Cherbuliez, 1854, t. I.

3. Textes dramatiques

Adaptations ou traductions d'Aristophane pour la scène

Textes manuscrits

DELAMARE, Georges, *La Déesse aveugle*, fable pour la radio inspirée d'un fragment d'Aristophane, manuscrit dactylographié, 1935, BNF, Arts du spectacle, 4° Ya 2148 Rad. [Nouvelle version, 1938, 4° Ya 6041].

DONNAY, Maurice, *Lysistrata*, comédie en quatre actes, manuscrit, 1893, BNF, département des Arts du spectacle, coll. Rondel, Ms Rf1305.

DONNAY, Maurice, *Lysistrata*, comédie en quatre actes, manuscrit, 1896, BNF arts du spectacle, Fonds Rondel, Ms 1306.

GUILLOT DE SAIX, Léon, *Les Guêpes*, traduction inédite, manuscrit dactylographié, 1943, BNF, Arts du spectacle, Fonds Guillot de Saix, 4°-COL-31/717.

HÉROLD, André-Ferdinand, *Les Femmes à l'Assemblée*, comédie en deux actes (d'après Aristophane), manuscrit, s. d., BNF, Arts du spectacle, coll. Rondel, Ms 1767.

HUSSON, Albert, *Le Plaisir conjugal*, manuscrit dactylographié, 1972, Bibliothèque de la SACD, MS 2085.

JOLLIVET, Simone, *Plutus, L'or*, d'après Aristophane, manuscrit dactylographié, 1938, BNF, Arts du spectacle, Fonds Dullin, 4°-COL-42/73.

[Albert MILLAUD et Gaston JOLLIVET], *Plutus*, manuscrit reçu au théâtre du Vaudeville le 7 février 1873, autorisé le 7 mars 1873, Archives nationales, carton F18 768.

LASCARIS, Théodore, *Les Oiseaux*, manuscrit dactylographié, s. d., BNF, Arts du spectacle, coll. Rondel, 4 Re 1056.

VITEZ, Antoine, *La Paix*, imitation d'Aristophane, première version, manuscrit, s. d. IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2.

VITEZ, Antoine, *La Paix*, imitation d'Aristophane, version pour le T.Q.M., manuscrit dactylographié, 1962, IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2.

VITEZ, Antoine, *La Paix*, imitation d'Aristophane, version définitive, manuscrit dactylographié, 1964, IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2.

Textes publiés

ADENIS, Édouard, *L'Amour libre*, opérette aristophanesque en 4 actes, musique de Rodolphe Berger, Paris, Digoudé-Diodet, « Répertoire Diodet », 1912.

ARAGON, Louis, « Plutus », *Commune*, n° 55, 15 mars 1938, p. 792-811. [Louis Aragon, *L'Œuvre poétique*, 15 vol., Paris, Livre Club Diderot, 1974-1981, t. VIII (1938), 1979, p. 53-84].

ARNOLD, Paul, « *Les Chevaliers*, farce d'Aristophane », *La Revue théâtrale*, numéro 39, p. 55-95.

ARNOLD, Paul, « *Les Oiseaux*, adaptation […] conçue pour le cirque », *La Revue théâtrale*, n° 29, 1954, p. 45-85

BOUCHOR, Maurice, *La Paix*, Paris, Simon Siné, 1905.

BOUCHOR, Maurice, « Traduction inédite de quelques passages des Oiseaux », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n° 52, 1936, p. 24-41. [Traduction déjà partiellement publiée dans *La Revue indépendante*, « *Les Oiseaux* d'Aristophane, chœur final de la seconde partie », septembre 1889, p. 381-387].

CAILHAVA, *Athènes pacifiée*, comédie en trois actes et en prose, tirée des onze pièces d'Aristophane, Paris, Boulard, an V.

DONNAY, Maurice, *Lysistrata*, comédie en quatre actes précédée d'un prologue en vers, Paris, Ollendorf, 1893.

DONNAY, Maurice, *Lysistrata*, comédie en quatre actes. Nouvelle édition conforme à la représentation du Vaudeville, Paris, Ollendorff, 1896. [*Théâtre* de Maurice Donnay, Paris, Fasquelle, « Bibliothèque-Charpentier », 3 vol., 1908, t. I].

DONNAY, Maurice, *Lysistrata*, comédie en quatre actes et un prologue, *L'Illustration théâtrale*, 20 novembre 1909.

DONNAY, Maurice, *Lysistrata*, comédie en quatre actes, version nouvelle représentée au théâtre Marigny le 6 mars 1919, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1919.

DONNAY, Maurice, *Komédia négy felvonásban forditotta Heltai Jeno*, Budapest, Az athenaeum irod. és Nyomdai R. T. Kiadasa, 1921.

DONNAY, Maurice, *Lysistrata*, nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1924.

DONNAY, Maurice, *L'Assemblée des femmes*, variation autour des thèmes d'Aristophane, par Maurice Donnay, comédie en six tableaux, Paris, Les *Œuvres libres*, n° 117, 1931, p. 5-86. [Publié en volume sous le titre *Praxagora*, d'après l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane, illustrations de Kuhn-Régnier, Paris, Les centraux bibliophiles, 1932].

GAVAULT, Paul, *Plutus*, adaptation d'Aristophane, musique de Xavier Leroux, Paris, Simonis Empis, 1896.

GUITRY, Sacha, *Les Nuées*, [1906], *Théâtre complet* de Sacha Guitry, Paris, Club de l'honnête homme, Paris, t. 11, 1975, p. 61-111.

HOFFMAN, François-Benoît, *Lisistrata ou Les Athéniennes*, comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudeville, imitée d'Aristophane, dont les représentations ont été suspendues par ordre, Paris, Huet et Charron, an X.

LE LOYER, Pierre, *Les Œuvres et meslanges poétiques de Pierre Le Loyer, Ensemble la comedie Nephelococugie, ou la Nuée des cocuz, non moins docte que facétieuse*, Paris, J. Poupy, 1579.

LEGRAND, Marc-Antoine, *Plutus*, Paris, Vve Ribou, 1720.

LETTRY, Étienne, *Lysistrata*, opéra-comique en trois actes, poème tiré de la comédie d'Aristophane. Musique d'Eugène Feautrier, Lorient, Colignon, 1885.

LINCKE, Paul, *Lysistrata*, Berlin, Apollo Verlag, 1902.

LUCAS, Hippolyte, *Les Nuées*, comédie en deux actes et en vers, imitée d'Aristophane, Paris, C. Tresse, « La France dramatique », 1844.

MERLE, Robert, *Théâtre II. Nouveau Sysiphe, Justice à Miramar, L'Assemblée des femmes*, Paris, Gallimard, 1957. [Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1986].

MEUNIER, Mario, *Les Oiseaux*, comédie d'Aristophane, adaptation scénique, illustrations de Lucien Boucher, Paris, Marcel Seheur, 1928.

MILLAUD, Albert et JOLLIVET, Gaston, *Plutus*, comédie en deux actes et en vers, Paris, Michel Lévy frères, 1873.

MILLAUD, Albert et JOLLIVET, Gaston, *Plutus*, opéra-comique en trois actes. Musique de Charles Lecoq, Paris, Calmann Lévy, 1886.

NIZAN, Paul, *Aristophane, Les Acharniens*, adaptation en sept tableaux, Paris, Éditions sociales internationales, 1937.

NOZIÈRE, Fernand [Weyl dit], *Les Oiseaux*, fantaisie en 2 actes d'après Aristophane (traduction Lascaris), Paris, édité par l'Œuvre, 1911.

PORCHE, François, *La Paix*, adaptation libre en deux parties d'après Aristophane, *Les Œuvres libres*, n° 149, novembre 1933, p. 133-196.

PUJO, Maurice, *Les Nuées*, comédie contemporaine en trois actes et en prose, imitée d'Aristophane, Paris, Nouvelle librairie nationale, 1908. [Rééd. Paris, 1918].

RABBE, Félix, *Les Oiseaux*, traduction nouvelle, Paris, Parvilliez, 1888.

RACINE, Jean, *Les Plaideurs*, Paris, Barbin, 1669. [Racine, *Théâtre complet*, édition de Jean Rohou avec la collaboration de Paul Fièvre pour l'établissement du texte, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », « Classiques modernes », 1998].

RICHEPIN, Jacques, *La Grève des femmes*, comédie en trois actes et trois tableaux, imitée d'Aristophane, Paris, Fasquelle, 1919.

RONSARD, Pierre de, « Fragment du *Plutus* », *in Recueil de Sonnets, Odes, Élégies et autres pièces retranchées aux éditions précédentes des Œuvres de Pierre de Ronsard*, Paris, Buon, 1617. [Ronsard, *Œuvres complètes*, Avant propos, notes, glossaire par Gustave Cohen, 2 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, t. I., p. 951-964].

GUILLOT DE SAIX, Léon, « Les Nuées ou L'Art de ne pas payer ses dettes », *Le Monde et le Théâtre*, 15 mai à 17 juillet 1910.

SAND, George, « Plutus », étude d'après le théâtre antique, *Revue des Deux Mondes*, 1er janvier 1863, p. 5-56. [Rééd. *in Le Théâtre de Nohant*, Paris, Michel Lévy frères, 1865, p. 79-156].

SCRIBE, Eugène et VARNER, Antoine-François, *Les Comices d'Athènes ou Les Femmes orateurs*, comédie vaudeville en un acte. Traduit du grec (d'Aristophane), Paris, Ladvocat, 1817.

SELDES, Gilbert, *Lysistrata*, by Aristophanes; a new version; with a special introduction by Mr. Seldes; and illustrations by Pablo Picasso, New-York, The Limited Editions Club, 1934.

VILAR, Jean, *La Paix*, comédie, transposition moderne […] d'après Aristophane, Paris, L'Arche, « Collection du Théâtre National Populaire », 1961

VITEZ, Antoine, *Der Frieden*, Komödie nach Aristophanes, Deutsche Fassung von Claus Bremer, Zürich, H.R. Stauffacher, s. d.

ZIMMER, Bernard, *Les Oiseaux*, adaptation libre en 3 actes d'après Aristophane, *Le Coup du deux décembre*, comédie en 3 actes, Paris, NRF, 1928. [Préoriginale : *Les Oiseaux*, pièce inédite en deux actes, *Les Œuvres libres*, n° 80, février 1928, p. 155-216].

ZIMMER, Bernard, *Adaptations du théâtre antique*, 3 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1968-1969.

Corpus de textes liés à la réception d'Aristophane

Comédies « aristophanesques » ou textes liés à la réception

AICARD, Jean, *Dans le guignol*, prologue en un acte, en prose, Paris, E. Dentu, 1889.

ANTIER, Benjamin [CHEVRILLON dit], SAINT-AMANT, [Armand LACOSTE dit], et PAULYANTHE, [Alexis CHAPONNIER dit], *L'Auberge des Adrets*, drame en 3 actes à spectacle, Paris, Didot, « La France dramatique », 1823. [*L'Auberge des Adrets*, mélodrame en 3 actes, *Robert Macaire*, pièce en 4 actes et 6 tableaux, texte établi et présenté par Catherine Cœuré, Grenoble, Roissard, 1966].

AUGIER, Émile, *Le Fils de Giboyer*, comédie en 5 actes, en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

BALZAC, Honoré de, *Vautrin*, drame en cinq actes, en prose, Paris, Delloye, 1840.

BARBIER, Jules et CARRE, Michel, *Un drame de famille*, drame en 5 actes, Paris, Michel Lévy frères, « Théâtre contemporain illustré », 1849.

[BATTAILLE, Louis et SERMET, Julien], *Lysistata*, pièce grecque en un acte, d'un certain Aristophane traduite en parisien moderne par M. L. Bataillocles et J. Mersethos, Paris, A. Patay, 1898.

CAILLAVET, Gaston-Arman de, FLERS, Robert de, et ARENE, Emmanuel, *Le Roi*, comédie en 4 actes, Paris, Librairie théâtrale, cop. 1908.

COGNIARD, Hippolyte et Blum, Ernest, *La Reine Crinoline ou Le Royaume des femmes*, pièce fantastique en 5 actes et 6 tableaux, Paris, Michel Lévy frères, 1863.

DE LEUVEN, [Adolphe DE RIBBING dit] et Brunswick, [Léon LHERIE dit], *Les Dix*, opéra-comique en un acte, musique de M. Girard, Paris, Bureau de *La France musicale*, 1842.

DESNOYERS, Charles et COGNIARD, [Hippolyte et Théodore], *Le Royaume des Femmes ou le Monde à l'envers*, pièce fantastique en deux actes, mêlée de chants et de danses, Paris, Marchant, « Magasin théâtral », 1834.

FABRE, Émile, *La Vie publique*, Paris, Librairie théâtrale, 1902. [Nouvelle édition, Paris, Librairie théâtrale, 1906].

FLAUBERT, Gustave, *Le Candidat*, comédie en quatre actes, Paris, Charpentier, 1874.

LAYA, Jean-Louis, *L'Ami des lois*, comédie en 5 actes en vers, Paris, Maradan, 1793.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Soirées parisiennes. I Pupazzi*, Paris, E. Dentu, 1866.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Paris Pantin*, deuxième série des Pupazzi, Paris, Librairie internationale, 1868.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Théâtre des Pupazzi*, Lyon, Scheuring, 1876.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Nouveau théâtre des pupazzi*, Paris, Hilaire, 1882.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Les Pupazzi inédits*, Paris, Ernest Flammarion, s. d. [1903].

PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Les Philosophes*, comédie en trois actes, en vers, Paris, Duchesne, 1760. [*Théâtre du XVIII*e *siècle*, édition de Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1974; Palissot, *La comédie des* Philosophes *et autres textes*, réunis, présentés et annotés par Olivier Ferret, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002].

PAILLERON, Édouard, *Le Monde où l'on s'ennuie*, comédie en trois actes, Paris, Calmann Lévy, 1881.

Pierrot Ministre, pantomime républicaine en huit tableaux par un Pair de France sans ouvrage, Gallet, s. d.

PRUTZ, Robert E., *Die politische Wochenstube*, Eine Komödie, Zürich, Winterthur, Literarisches Comptoir, 1845.

RICHEPIN, Jacques, *Xantho chez les courtisanes*, comédie en trois actes, en vers, Paris, Eugène Fasquelle, 1910.

RICHEPIN, Jacques, *Xantho chez les courtisanes*, opérette en 3 actes, musique de Marcel Lattes, Paris, Fasquelle, 1932.

ROSTAND, Edmond, *Chantecler*, Paris, Fasquelle, 1910. [Paris, Charpentier et Fasquelle, 1926].

SAINT-AMANT, [Armand LACOSTE dit], ANTIER, Benjamin [CHEVRILLON dit], et LEMAITRE, Frédérick, *Robert Macaire*, pièce en 4 actes et en 6 tableaux, Paris, Barba, « La France dramatique », 1835. [*L'Auberge des Adrets*, mélodrame en 3 actes, *Robert Macaire*, pièce en 4 actes et 6 tableaux, texte établi et présenté par Catherine Cœuré, Grenoble, Roissard, 1966].

SARDOU, Victorien, *Rabagas*, comédie en 5 actes en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1872.

SCRIBE, Eugène et LEMOINE, Gustave, *Une femme qui se jette par la fenêtre*, comédie-vaudeville en 1 acte, Lagny, impr. de Giroux et Vialat, s. d. [1847].

SIRAUDIN, Paul, *Grassot embêté par Ravel*, vaudeville en un acte, Paris, Beck, 1850. [Paris, Michel Lévy Frères, « Théâtre contemporain illustré », 1856]. Traduction anglaise : *Left the Stage, or, Grassot tormented by Ravel*. A personal experiment in one act. Translated from M. Siraudin and adapted to the English, London, Thomas Hailes Lacystage, 1853].

THEAULON, Emmanuel, ALBOIZE [de Pujol], Jules-Édouard, et HAREL, François-Antoine, *La Guerre des servantes*, drame en 5 actes et 7 tableaux, Paris, Barba, 1837.

THEAULON, Emmanuel et LUBIZE, [Pierre Henri MARTIN dit], *L'Assemblée de créanciers*, tableau-vaudeville en un acte, Paris, Tresse, 1840.

VILLENEUVE, [F. de VILLENEUVE dit] et CHARLES, [Charles de LIVRY dit], *La Révolte des femmes*, vaudeville en deux actes, Paris, Duvernois, 1833.

[VOLTAIRE], *Le Café ou l'Écossaise*, comédie par M. Hume, Londres [Genève], 1760.

Revues et « vaudevilles aristophanesques »

ARAGO, Étienne et ALHOY, Maurice, *Les Chemins de fer*, vaudeville-revue, composé à la mécanique, avec des couplets faits à la vapeur, Paris, Dupont, 1833.

ARAGO, Étienne, *Le Prix de folie*, vaudeville en un acte, Paris, Duvernois, 1834.

ARC, Jean d' et DERANSART, *La Revue des demi-vierges*, un acte, *Le Courrier français,* 11 août 1895.

BANVILLE, Théodore de et BOYER, Philoxène, *Le Feuilleton d'Aristophane*, comédie satirique, Paris, Michel Lévy frères, 1853. [Théodore de Banville, *Comédies*, 2 vol., t. I, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1923].

BAYARD, Jean-François-Alfred et VARNER, Antoine-François, *Paris malade*, revue mêlée de couplets, Paris, Barba, 1833.

BAYARD, Jean-François-Alfred et DUMANOIR, [Philippe-François PINEL dit], *Les Guêpes*, revue mêlée de couplets, Paris, Henriot, « Répertoire dramatique des auteurs contemporains », 1840.

BLUM, Ernest et TOCHÉ, Raoul, *La Revue des variétés*, revue en 3 actes et 17 tableaux, airs nouveaux de MM. Paul Henrion, Hervé et Marius Boulard, Paris, Allouard, 1879.

BUSNACH, William et FLAN, Alexandre, *La Gazette des Parisiens*, journal-revue en un acte. Premier numéro, Paris, A. Lacroix, Verboekhoven et cie, s. d. [1866].

CARMOUCHE, [Pierre-Frédéric-Adolphe], VARIN, [Charles VOIRIN dit], et HUARD, [Louis HUART dit], *Le Puff*, revue en 3 tableaux, ornée de *Ruy-Blag*, parodie en prose rimée de *Ruy Blas*, Paris, Marchant, 1838.

CHAZET, René de, *La Revue de l'an onze, ou Quel est le plus malheureux*, comédie-vaudeville en un acte, Paris, Mme Cavanagh-Barba, 1804.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], *Les Français peints par eux-mêmes*, revue fantastique en un acte, Paris, chez l'éditeur, 1841.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et CORDIER, [Éléonore de VAULABELLE dit] Jules, *Le Club des Maris et le Club des Femmes*, vaudeville en un acte, Paris, Beck, 1848, 1848.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et CORDIER, [Éléonore de VAULABELLE dit] Jules, *La propriété c'est le vol*, folie-socialiste en trois actes et sept tableaux, Paris, Tresse, 1849.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], CORDIER, [Éléonore de VAULABELLE dit] Jules, et Beauplan, Arthur de, *Les Grenouilles qui demandent un roi*, vaudeville en 1 acte, Paris, Beck, 1849.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et ST-YVES, [Édouard Déaddé dit], *Le Congrès de la paix*, à propos en un acte, Paris, Beck, 1849.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et CORDIER, [Éléonore de VAULABELLE dit] Jules, *Les Représentants en vacances*, comédie-vaudeville en trois actes, Paris, Beck, 1849.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et CORDIER, [Éléonore de VAULABELLE dit] Jules, *Paris sans impôts*, vaudeville en 3 actes et 6 tableaux, Paris, Beck, 1850.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et CORDIER, [Éléonore de VAULABELLE dit] Jules, *Le Journal pour rire*, revue en un acte et trois tableaux, Paris, Beck, 1851.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], CORDIER, [Éléonore de VAULABELLE dit] Jules, et COMMERSON, [Jean-Louis Auguste], *Les Binettes contemporaines*, revue en trois actes et en sept tableaux, Paris, Beck, 1855.

CLAIRVILLE, [Louis-François NicoLaïe dit] et GRANGE, Eugène, *La Gazette des étrangers*, revue parisienne mêlée de couplets, Paris, Michel Lévy frères, 1865.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], MONNIER, Albert, et BLUM, Ernest, *La Lanterne magique*, grande revue de l'année, en 4 actes et 20 tableaux, Paris, Librairie internationale, « nouvelle bibliothèque dramatique », 1865.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et SIRAUDIN, Paul, *Le Mot de la fin*, petite revue en un acte et deux tableaux, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et MAROT, Gaston, *Aristophane à Paris*, revue fantaisiste en trois actes et quatorze tableaux, Paris, Tresse, 1873.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et DREYFUS, Abraham, *La Revue des Deux Mondes*, revue de commencement d'année, Paris, Dentu, 1875.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit] et LIORAT, [Georges DEGAS dit] Armand, *De bric et de broc*, revue en 4 actes, 10 tableaux, dont un prologue, Paris, Lévy, 1876.

CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], *Les Menus Plaisirs de l'année*, revue en 3 actes et 17 tableaux, Paris, Allouard, 1877.

COGNIARD, Hippolyte et Théodore, *L'Ile de la Folie*, revue en 1 acte, mêlée de couplets, Paris, Marchant, 1838.

COGNIARD, Hippolyte et Théodore et MURET, Théodore, *1841 et 1941 ou Aujourd'hui et dans cent ans*, revue fantastique en deux actes, à grand spectacle, Paris, Beck, « Répertoire dramatique des auteurs contemporains », 1842.

COGNIARD, [Hippolyte et Théodore], *L'Île de Tohu et Bohu*, galimatias en 3 actes, Poissy, impr. de G. Olivier, 1848.

COGNIARD, [Hippolyte et Théodore] et MURET, Théodore, *Les Marrons d'Inde, ou les Grotesques de l'année*, revue fantastique en 3 actes et 8 tableaux, Paris, impr. G. Olivier, 1849.

COGNIARD, Théodore et CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], *Le Royaume du calembour*, revue de l'année 1855, en 3 actes et 10 tableaux, Paris, Librairie théâtrale, 1855.

COGNIARD, Théodore et CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], *As-tu vu la comète, mon gas ?*, revue de l'année 1858, en 3 actes et 4 tableaux, Paris, Michel Lévy frères, 1858.

COGNIARD, Théodore et CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], *Sans queue ni tête*, revue à l'envers, on commencera par la fin, 3 actes, 18 tableaux, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

COGNIARD, Théodore et CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], *La Liberté des théâtres*, salmigondis mêlé de chant, en trois actes et quartorze tableaux, Paris, E. Dentu, 1864.

COGNIARD, Hippolyte et Théodore, *Rothomago*, revue en un acte, Paris, Marchand, s. d.

COGNIARD, Hippolyte et Théodore et MURET, Théodore, *Les Bamboches de l'année*, revue mêlée de couplets, Paris, impr. de Vve Dondey-Dupré, s. d. [1840].

COLLINE, [Paul DUARD dit] Paul, *Sketches*, Bruxelles-Paris, Maréchal, 1945.

DELACOUR, Alfred et THIBOUST, Lambert, *Avait pris femme le Sire de Framboisy !*, revue de l'année 1855, en 3 actes, mêlée de couplets, Paris, Michel Lévy frères, 1856.

DE LEUVEN, [Adolphe de RIBBING dit] et BRUNSWICK, [Léon LHERIE dit], *La Foire aux idées*, journal-vaudeville en plusieurs numéros, Paris, impr. de Dondey-Dupré, 1849.

DE LEUVEN, [Adolphe de RIBBING dit], BRUNSWICK, [Léon LHERIE dit], et BEAUPLAN, Arthur de, *Suffrage premier ou Le Royaume des aveugles*, journal-vaudeville, Paris, impr. Dondey-Dupré, 1850.

DENNERY, [Adolphe D'ENNERY dit] et CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], *V'là c'qui vient d' paraître*, bulletin de la grande année 1845, revue-vaudeville, Paris, Beck, 1846.

DESNOYERS, Charles, *Le Congrès de la paix*, vaudeville en un acte, Paris, imprimerie Dondey-Dupré, 1849.

DESVERGERS, [Armand CHAPEAU dit], DUBOURG, et LAURENCIN, [P.-A. CHAPELLE dit], *Industriels et industrieux*, revue de l'Exposition de 1839 en 3 tableaux, Paris, Barba, Bezou, 1839.

DOMINIQUE FILS, [Pierre-François BIANCOLELLI dit], LELIO FILS [Antoine-François RICCOBONI dit], et ROMAGNESI, Jean-Antoine, *La Revue des théâtres*, Paris, Briasson, 1731.

DONNAY, Maurice, *Ailleurs*, revue, Paris, Ollendorff, 1892. [Maurice Donnay, *Autour du Chat noir*, Paris, Bernard Grasset, 1926].

DUMANOIR, [Philippe-François PINEL dit], CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], et LABICHE, Eugène, *L'Exposition des produits de la république*, vaudeville en trois actes et cinq tableaux, Paris, Michel Lévy frères, 1849.

DUMANOIR, [Philippe-François PINEL dit] et CLAIRVILLE, [Louis-François NICOLAÏE dit], *Les Lampions de la veille et Les Lanternes du lendemain*, revue de l'année 1848, en 5 tableaux, mêlés de couplets, Paris, impr. de Dondey-Dupré, 1849.

DUPEUTY, Charles, COURCY, [Alfred POTIER] de, et ALHOY, Maurice, *Le Magasin pittoresque*, revue en 15 livraisons, Paris, Marchant, Bruxelles, Tarride, « Magasin théâtral », 1834.

ÉMILE, [Michel-Nicolas BALISSON DE ROUGEMONT dit], COURCY, [Alfred POTIER] de, et DUPEUTY, Charles, *La Revue de Paris*, scènes épisodiques, mêlées de couplets, Paris, Barba, 1830.

FLAN, Alexandre et BLUM, Ernest, *Paris-journal*, pièce en 3 actes et 15 tableaux, Paris, Barbré, « Magasin théâtral », 1861.

FLAN, Alexandre, LEMONNIER, Alphonse, et OSWALD, Hippolyte, « Le Gaulois revue », *La Chronique illustrée*, numéro 31, 4 février 1869.

FOURNIER, Marc et KOCK, Henri de, *La Danse des écus*, folie-vaudeville en un acte, mêlée de couplets, Paris, Michel Lévy frères, 1849.

GABRIEL, [Jules-Joseph-Gabriel de LURIEU dit], DEVILLENEUVE, [F. de VILLENEUVE dit], et, CHARLES [de LIVRY dit], *La Caricature, ou les Croquis à la mode*, album en sept pochades, Paris, Barba, 1831.

GABRIEL, [Jules-Joseph-Gabriel de LURIEU dit], DUPEUTY, Charles, et DUVERT, Félix-Auguste, *La Planète à Paris*, revue de 1846, en 3 actes et 4 tableaux, Paris, Beck, 1846.

GOUFFE, Armand, CHAZET, René de, et DIEULAFOY, Michel, *La Revue de l'an huit*, suite de la *Revue de l'an six*, comédie-vaudeville en 1 acte, Paris, 44, rue des Prêtres St-Germain l'Auxerrois, an IX.

GUENEE, Adolphe et POTIER, Charles, *Voilà ce qui vient de paraître*, revue de l'année 1854, en 3 actes et 16 tableaux, Paris, impr. de Vve Dondey-Dupré, 1854.

JALLAIS, Amédée de, *Le Royaume de la bêtise*, fantaisie en 3 actes et 8 tableaux, [Paris], Michel-Lévy frères, s. d. [1867].

JALLAIS, Amédée de et NAZE, *Le Petit Journal*, pièce en quatre actes et douze tableaux dont un prologue, Paris, Michel Lévy frères, [1864].

LEGER, François-Pierre-Auguste, CHAZET, René de, et BUHAN, Jean-Michel-Pascal, *Il faut un état, ou La Revue de l'an six*, proverbe en un acte, en prose, et en vaudevilles, Paris, chez le libraire au Théâtre du Vaudeville, an VI.

LEVY, Jules, *Vive la liberté!*, revue libre, rapide, incohérente et aristophanesque autant que possible, en un acte et en quatre tableaux, dont un prologue et 3 tableaux, Paris, E. Flammarion, [1892].

MONREAL, Hector, BLONDEAU, Henri, et GRISIER, Georges, *Au clair de la lune*, revue en 4 actes et 8 tableaux, Paris, P. Ollendorff, 1885.

MONREAL, Hector et BLONDEAU, Henri, *Pêle-mêle gazette*, revue en quatre actes et en sept tableaux, Paris, Paul Ollendorff, 1886.

MONREAL, Hector et BLONDEAU, Henri, *Paris-Cancans*, revue en trois actes et en huit tableaux, Paris, Tresse et Stock, 1888.

MONREAL, Hector et BLONDEAU, Henri, *Paris-Boulevard*, revue en 3 actes, 8 tableaux, Paris, Tresse et Stock, 1889.

MONREAL, Hector et BLONDEAU, Henri, *Paris port de mer*, revue en 3 actes, 7 tableaux, Paris, Tresse et Stock, 1891.

MONREAL et BLONDEAU, *Les Variétés de l'année*, revue en trois actes et neuf tableaux, Paris, Tresse et Stock, 1892.

MONREAL, Hector, BLONDEAU, Henri, et DELILIA, Alfred, *La Revue sans-gêne*, revue en 3 actes, 9 tableaux, Paris, Tresse et Stock, 1894.

MONREAL, Hector et BLONDEAU, Henri, *Tout Paris en revue*, revue en 3 actes et 9 tableaux, Paris, Tresse et Stock, 1895.

MONREAL, Hector et BLONDEAU, Henri, *Paris sur scène*, revue en 3 actes et 8 tableaux, Paris, Stock, 1897.

MONSELET, Charles, *La Revue sans titre*, revue de l'année 1876, en 2 actes et 3 tableaux, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1877.

MULLER, Charles et GIGNOUX, Régis, *Mil neuf cent douze*, Paris, Grasset, 1912.

NUMES [Armand NUNES, dit] A., et Lucien DELORMEL, « La Revue blanche », un acte, *Le Courrier français*, 2 août 1896.

REDELSPERGER, Jacques, *Paris-Forain*, revue-parade en vers, en 1 acte et 6 tableaux, Paris, Ollendorff, 1893.

RIP, [George-Gabriel THENON dit], *1915*, revue de guerre, Paris, Paul Ollendorff, 1915.

RIP, [George-Gabriel THENON dit], *La Revue du Vaudeville*, *Les Cahiers dramatiques*, Supplément au n° 19 du *Théâtre et Comœdia illustré*, juillet 1923.

ROUGEMONT, [Michel-Nicolas BALISSON] de, BRAZIER, [Nicolas], et COURCY, [Charles] de, *Les Variétés de 1830*, revue de l'année, Paris, Riga, 1831.

SAINTINE, [Xavier] et VARIN, [Charles VOIRIN dit], *Le Cuisinier politique*, vaudeville en un acte, Paris, Michel Lévy frères, 1848.

TAILHADE, Laurent, *La Feuille à l'envers*, revue en un acte, Paris, Léon Vanier, 1909.

THIERY, Henri et BLUM, Ernest, *Le Grand journal*, folie dramatique à grand spectacle en 4 actes, en 6 tableaux avec prologue, Paris, Michel Lévy frères, [1865].

La Tour de Babel, revue épisodique en un acte, par MM. *******, Paris, Marchant, « Magasin théâtral », 1834.

VARIN, [Charles VOIRIN dit] et BEAUVOIR, [Édouard-Roger de BULLY dit] Roger de, *Les femmes saucialistes*, à-propos mêlé de couplets, Paris, Beck, 1849.

Autres textes

AICARD, Jean, *Le Père Lebonnard*, drame en 4 actes, en vers, Paris, Dentu, 1889.

ANSEAUME, Louis et FAVART, Charles-Simon, *Le Procès des ariettes et des vaudevilles*, pièce en un acte, Paris, Duchesne, 1760.

AUGIER, Émile, *La Ciguë*, comédie en 2 actes et en vers, Paris, Furne, 1844.

AUGIER, Émile, *Les Effrontés*, comédie en 5 actes, en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1861.

BANVILLE, Théodore de, *Diane au bois*, comédie héroïque en 2 actes, en vers, Paris, Michel Lévy frères, 1864.

BARBIER, Jules et CARRE, Michel, *Philémon et Baucis*, opéra-comique en trois actes, musique de Charles Gounod, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

BARRES, Maurice, *Une journée parlementaire*, comédie de mœurs en 3 actes, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1894.

BAYARD, Jean-François-Alfred, *La Foire aux places*, comédie-vaudeville en 1 acte, Paris, Bezou, 1830.

BAYARD, Jean-François-Alfred et LAURENCIN, [P.-A. CHAPELLE dit], *Vingt ans plus tard*, comédie-vaudeville en 1 acte, Paris, Marchant, 1834.

BAYARD, [Jean-François-Alfred] et DESNOYERS, C.-H.-Edmond, *Un fils de famille*, comédie-vaudeville en 3 actes, Paris, Michel Lévy frères, 1853.

BENIERE, Louis, *Les Tabliers blancs*, comédie en 3 actes, Paris, Librairie théâtrale, 1905.

BOYER, Philoxène, *Sapho*, drame en 1 acte, en vers, Paris, Michel Lévy frères, 1850.

BRECHT, Bertolt, *Le Cercle de craie caucasien*, [*Der kaukasische Kreidekreis*, 1945], texte français Georges Proser, Paris, l'Arche, 1989.

BRECHT, Bertolt, *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, parabole dramatique, texte français d'Armand Jacob, Paris, L'Arche, « Théâtre national populaire », 1960.

BRIEUX, Eugène, *L'Engrenage*, Paris, Tresse et Stock, 1894.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *L'Alcade de Zalaméa*, texte français de Georges Pillement, Paris, T. N. P., « Collection du Théâtre national populaire », 1961.

CLARETIE, Jules, *Monsieur le Ministre*, comédie en cinq actes, Paris, Dentu, 1883.

CLAUDEL, Paul, *Sous les remparts d'Athènes*, Paris, NRF, 1927. [Paul Claudel, *Théâtre*, II, édition revue et augmentée, textes et notices établis par Jacques Madaule et Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996].

CREMIEUX, Hector, *Orphée aux enfers*, opéra-bouffon en 2 actes et 4 tableaux, musique de Jacques Offenbach, Paris, Librairie théâtrale, 1858.

DAUDET, Alphonse et DELAIR, [Michel SALOMON dit] Paul, *Les Rois en exil*, Paris, Dentu, 1884.

DONNAY, Maurice, *Phrynè*, scènes grecques, Paris, Ollendorff, 1894. [Maurice Donnay, *Autour du Chat Noir*, Paris, Bernard Grasset, 1926].

DONNAY, Maurice et DESCAVES, Lucien, *La Clairière*, comédie en cinq actes et en prose, Paris, Éditions de la Revue Blanche, 1900.

DONNAY, Maurice et DESCAVES, Lucien, *Oiseaux de passage*, pièce en 4 actes, Paris, Fasquelle, 1904.

DUCANCEL, Charles Pierre, *L'Intérieur des comités révolutionnaires, ou Les Aristides modernes*, Paris, Barba, an III, 1794.

DUMAS, Alexandre, dit Alexandre Dumas fils, *Le Demi-Monde*, comédie en 5 actes, en prose, Paris, Michel Lévy, 1855.

DUMAS, Alexandre, dit Alexandre Dumas fils, *La Femme de Claude*, pièce en 3 actes, précédée d'une préface, Paris, Michel Lévy, 1873.

FABRE, Émile, *Timon d'Athènes*, pièce en six actes et en sept tableaux, Paris, P.-V. Stock, 1899. [Émile Fabre, *Théâtre*, t. 3, *La Rabouilleuse*. *Timon d'Athènes*, Paris, Ernest Flammarion, s. d. [1923]].

FEUILLET, Octave, *Chamillac*, comédie en cinq actes, Paris, Calmann-Lévy, 1888.

FRANCIS [Leroy D'ALLARDE, dit], GABRIEL [de LURIEU, dit], DARTOIS, Armand, *L'Imprimeur sans caractère, ou Le Classique et le Romantique*, comédie-vaudeville en 1 acte, Paris, Barba, 1824.

FRANCIS [Leroy D'ALLARDE, dit], DARTOIS, [Armand, dit] et GABRIEL [de LURIEU, dit], *Les Personnalités ou Le Bureau des cannes*, vaudeville épisodique en un acte, Paris, C. J. Trouvé, 1824

GINISTY, Paul, *Jeune premier !*, Paris, Tresse et Stock, 1891.

GOLBERG, Mécislas, *Prométhée repentant*, Reims, édition de la *Jeune Champagne*, 1904.

GUITRY, Sacha, *Chez les Zoaques*, comédie en 3 actes. *Le Kwtz*, drame passionnel en 1 acte, Paris, P.-V. Stock, 1907.

HEROLD, André-Ferdinand, *Les Perses*, tragédie d'Eschyle, traduite et mise à la scène, musique de Xavier Leroux, Paris, Fasquelle, 1896.

JARRY, Alfred, *Ubu roi*, drame en 5 actes, en prose, Paris, Édition du Mercure de France, 1896.

JULLIEN, Jean, *La Poigne*, pièce en 5 actes, Paris, Stock, 1902.

LEMERCIER, Louis-Népomucène, *Plaute ou la Comédie latine*, comédie en trois actes et en vers, Paris, L. Collin, 1808.

LEMERCIER, Louis-Népomucène, *Comédies historiques*, Paris, Ambroise Dupont et Cie, 1828.

LEMERCIER, Louis-Népomucène, *Pinto, ou la Journée d'une conspiration*, Paris, Huet et Charon, an VIII.

MALATO, Charles, *Barbapoux*, drame satirique en 2 actes, Paris, Librairie républicaine René Godfroy, s. d. [1901]. [*Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat*, *1880-1914*, textes choisis et présentés par Johnny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin et Sylvie Thomas, 3 vol., Paris, Séguier, Archimbaud, 2001, t. I, p. 409-439].

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Le Roi Bombance*, tragédie satirique en 4 actes, en prose, Paris, Société du Mercure de France, 1905.

MEILHAC, Henri et HALEVY, Ludovic, *La Belle Hélène*, opéra-bouffe en 3 actes, musique de M. Jacques Offenbach, Paris, Michel Lévy, 1865. [Henri Meilhac et Ludovic Halévy, *Théâtre*, 8 vol., 1899-1902, Paris, Calmann Lévy, t. 1, 1899].

MEILHAC, Henry et HALEVY, Ludovic, *Janot*, opéra-comique en 3 actes, musique de Charles Lecocq, Paris, Calmann-Lévy, 1881.

MEURICE, Paul et VACQUERIE, Auguste, *Antigone*, tragédie de Sophocle, Paris, Furne, 1844.

MOLIERE, Jean-Baptiste POQUELIN, *La Critique de l'Escole des Femmes*, Paris, G. Quinet, 1663.

MONNIER, Henri, *La Famille improvisée*, scènes épisodiques, Paris, Barba, 1831.

MONNIER, Henri, *Scènes populaires dessinées à la plume*, 4 vol., Paris, Dumont, 1835-1839.

PAILLERON, Édouard, *Le Parasite*, comédie en 1 acte, en vers, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Le Cercle, ou Les Originaux*, comédie, divertissement exécuté sur le nouveau théâtre de Nancy […] le 26 novembre 1755, s. l. n. d., [1755].

PONSARD, François, *Lucrèce*, tragédie en 5 actes et en vers, Paris, Furne, 1843.

PORTO-RICHE, Georges de, *Amoureuse*, comédie en 3 actes, Paris, Ollendorff, 1894.

QUILLARD, Pierre, *Philoktètès*, tragédie de Sophocle, traduite et mise à la scène, musique d'Arthur Coquard, Paris, Fasquelle, 1896.

SAINT-ALBIN, Albert de, [Edmond GONDINET et Ernest BLUM, dits], *Monsieur le Député*, comédie en un acte, Paris, Olendorff, 1886.

SARDOU, Victorien, *Le Roi Carotte*, opéra-bouffe-féerie en 4 actes, 22 tableaux, musique de Jacques Offenbach., Paris, Michel-Lévy frères, 1872.

SARDOU, Victorien, *L'Oncle Sam*, comédie en 4 actes, en prose, Paris, Michel Lévy frères, 1875.

SOPHOCLE, *Antigone*, tragédie, texte français d'André Bonnard, Paris, T. N. P., « Collection du Théâtre national populaire », 1961.

Le Théâtre de contestation sociale autour de 1900, textes présentés par Jonny Ebstein, John Hughes, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin, Paris, Publisud, 1991.

VERMOND, [Eugène GUINOT dit] Paul, *La Restauration des Stuarts*, drame historique en 5 actes, Paris, imprimerie de Dondey-Dupré, 1850.

VOLTAIRE, *Socrate*, ouvrage dramatique, traduit de l'anglais de feu Mr Thompson, Amsterdam [Genève], 1759.

VOLTAIRE, *Socrate*, ouvrage dramatique, *in Seconde suite des Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Genève, 1761. [*Théâtre Complet de M. de Voltaire*, cinq vol., t. V, Genève, 1768].

ZIMMER, Bernard, *Le Veau gras. Les Zouaves*, Paris, Gallimard, 1925.

4. Documents relatifs à certaines mises en scène

Partitions

DUTACQ, Amédée, *Lysistrata*, comédie en quatre actes, en prose, précédée d'un prologue en vers de Maurice Donnay, partition piano et chant, Paris, Choudens et fils, 1893.

LECOQ, Charles, *Plutus*, opéra-comique en trois actes, poème de MM. Albert Millaud et Gaston Jollivet, partition chant et piano, Paris, Brandus et Cie, 1886.

MILHAUD, Darius, Partition de scène de *Plutus*, 1940, BNF, Arts du spectacle, fonds Dullin, 4 COL-42/73 (21).

ZIMMER, Bernard (d'après Aristophane) et Auric, Georges, *Les Oiseaux*, recueil-sélection des principaux airs pour piano et chant, Paris, Francis Salabert, 1928.

Documents liés aux spectacles

Documents sur *Les Oiseaux* au théâtre de l'Atelier, BNF, Arts du spectacle, Fonds Dullin, 4°-COL-42/66.

Notes et documents sur *Plutus* au théâtre de l'Atelier, BNF, Arts du spectacle, Fonds Dullin, 4° - COL-42/73.

Notes et documents d'Antoine Vitez sur *La Paix* au T.Q.M. et à Ulm, IMEC, Fonds Vitez, VTZ2.H2.

5. Contextualisation

Théâtre (critique, histoire et documents)

ANTOINE, André, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard, cop. 1921.

ANTOINE, André, *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon (Première Direction)*, Paris, Bernard Grasset, 1928.

ANTOINE, André, *Le Théâtre*, Paris, les éditions de France, « la Troisième République de 1870 à nos jours », cop. 1932.

ANTONA-TRAVERSI, Camillo, *Réjane*, Paris, Le Calame, 1931.

ARNAUD, Lucien, *Charles Dullin*, Paris, L'Arche, « Le théâtre et les jours », 1952.

ARISTE, Paul d', *La Vie et le monde du boulevard (1830-1870). Un dandy : Nestor Roqueplan*, Paris, éditions Jules Tallandier, 1930.

AUDEBRAND, Philibert, *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre. Acteurs, actrices, auteurs, journalistes*, Paris, J. Lévy, 1885.

B., V., « Littérature dramatique. De la résurrection du genre aristophanique », *Le Constitutionnel*, 9 juin 1834.

BANVILLE, Théodore de, « L'illustre théâtre », *in Esquisses parisiennes*, scènes de la vie, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859, p. 393-399.

BANVILLE, Théodore de, « Avant-propos », *in Comédies*, Paris, Charpentier, 1879, p. I-III.

BANVILLE, Théodore de, *Lettres chimériques*, Paris, Charpentier, 1885.

BARRAULT, Jean-Louis, « *Les Oiseaux*... Aristophane », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 109, *Aristophane-Dullin*, 1985, p. 5-9.

BERTON, Pierre, « Souvenirs de la vie de théâtre. Les Comédiens : Lesueur », supplément littéraire, *Le Figaro*, 26 décembre 1908.

BLUM, Léon, *Au théâtre*, Réflexions critiques, 4 vol., Paris, Ollendorf, 1906-1911.

BLUM, Léon, *L'Œuvre complète*, t. II, *Du mariage. Critique dramatique. Stendhal et le Beylisme*, Paris, Albin Michel, 1962.

BOUCHARD, Alfred, *La Langue théâtrale, vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre, suivi d'un appendice concernant la législation théâtrale en vigueur*, Paris, Arnaud et Labat, 1878.

BOUCHOR, Maurice, *Mystères païens*, édition revue, Paris, Ernest Flammarion, s. d.

BUGUET, Henry, *Au Général Boulanger. Revues et revuïstes*, Paris, Jules Lévy, 1887.

BUSSY, Charles de, *Dictionnaire de l'art dramatique*, à l'usage des artistes et des gens du monde, Paris, Achille Faure, 1866.

CAILHAVA DE L'ESTANDOUX, Jean-François, *De l'Art de la comédie*, Paris, Didot aîné, 1772.

CALAIS, Henri, « Le Théâtre satirique en France au XIXe siècle (psychologie des Revues de fin d'année) », *Revue des Revues*, 1er janvier 1900, p. 33-44.

CAPELLE, Paul, *La Clé du caveau à l'usage des chansonniers français et étrangers*, 4e édition, Paris, Cotelle, s. d.

CLARETIE, Jules, *La Vie à Paris, 1896*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897.

COLLE, Charles, *Magnière de discours approfondi superficiellement sur l'origine originale et cocasse de la nature dénaturée de la Parade*, in *Correspondance inédite* de Collé faisant suite à son *Journal,* accompagnée de fragments également inédits de ses œuvres posthumes publiés […] par Honoré Bonhomme, Paris, H. Plon, 1864. [Genève Slatkine reprints, 1967].

Conseil d'État. Section de législation. Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres, *Enquête et documents officiels sur les théâtres*, Paris, Imprimerie nationale, 1849.

COPEAU, Jacques, *Registres*, 6 vol., Paris, Gallimard, 1974-2000.

[COSTE D'ARNOBAT, Louis], *Le Philosophe, ami de tout le monde ou Conseils désintéressés aux littérateurs*, par M. L... C... qui n'est point littérateur, À Sophopolis, chez le Pacifique, à la bonne foi, 1760.

[COYER, Gabriel-François], *Discours sur la satyre contre les Philosophes représentée par une Troupe qu'un Poëte Philosophe fait vivre, & approuvée par un Académicien qui a des Philosophes pour Collégues*, À Athènes, Chez le Libraire anti-Philosophe, 1760.

DESCHANEL, Émile, *Le Romantisme des classiques*, 5 vol., Paris, C. Lévy, 1883-1886, 2e série, *Racine*, 1884. [Rééd. 1886-1891, t. V, 1891, Genève, Slatkine reprint, 1970].

DESNOIRESTERRES, Gustave, *La Comédie satirique au XVIIIe siècle. Histoire de la société française par l'allusion, la personnalité et la satire au théâtre*, Paris, Émile Perrin, 1885.

DIDEROT, Denis, *Discours sur la poésie dramatique*, in *Le Père de famille*, comédie en cinq actes et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique, Amsterdam, 1758. [Denis Diderot, *Œuvres*, t. 4, *Esthétique-Théâtre,* édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2000].

DONNAY, Maurice, *Mes débuts à Paris*, Paris, Bernard Grasset, 1937.

DREYFUS, Robert, *Petite histoire de la revue de fin d'année*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1909.

DUBECH, Lucien, *Histoire générale et illustrée du théâtre*, avec la collaboration de Jacques de Montbrial et de Madeleine Horn-Monval, 5 vol., Paris, Librairie de France, 1931.

DULLIN, Charles, « Pourquoi je fais du music-hall », *L'Intransigeant*, 10 juin 1923.

DULLIN, Charles, « Les essais de rénovation théâtrale », *Revue hebdomadaire*, 16 juin 1923, p. 294-303.

DULLIN, Charles, « Le mouvement théâtral moderne », *Comœdia*, 28 septembre 1923.

DULLIN, Charles, « De la comédie italienne aux grands comiques de café-concert », *Le Journal*, 27 septembre 1936.

DULLIN, Charles, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Lieutier, 1946.

DURANDEAU, Émile, *Histoire naturelles. Civils et militaires*, textes et dessins, avec une préface de Théodore de Banville, Paris, Tresse, 1878.

ESTAUNIE, Robert, « La séance des ombres à l'École Polytechnique », *Revue hebdomadaire*, 19 mai 1894, p. 453-467.

ESTRÉE, Paul d', « Les origines de la revue au théâtre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 8e année, t. VIII, avril-juin 1901, p. 234-280.

FAGUET, Émile, *Propos de théâtre*, 4 vol., Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1903-1907.

FILON, Augustin, *De Dumas à Rostand. Esquisse du mouvement dramatique contemporain*, Paris, Armand Colin, 1898.

FISCHER, Max et Alex, *La Revue d'Été*, (32 fantaisies sur les Actualités de 1909), Paris, Librairie universelle, [1909].

FLEURY, René, « Un théâtre aristophanesque », *Revue d'art dramatique*, 1er septembre 1891, p. 299-303.

FOURNEL, Victor, *Curiosités théâtrales*, Paris, A. Delahays, 1859. [2e édition revue, corrigée, et très-augmentée, Paris, Garnier frères, 1878].

FRERON, Élie-Catherine, « Lettre X. Les Philosophes », *L'Année littéraire*, t. IV, 1760, 217-240.

GABILLARD, Paul, « La libre conception dramatique », *Revue d'art dramatique*, avril 1896, p. 188-194.

GAUTIER, Théophile, « Feuilleton de *La Presse*. Théâtres. Théâtre de la Montansier. *Les Lampions de la veille et Les Lanternes du lendemain*, par M. Clairville et Dumanoir », *La Presse*, 25 décembre 1848.

GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1858-1859.

GÉMIER, Firmin, *Le Théâtre*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1925.

GERMAIN, Auguste, *Albert Brasseur*, Paris, F. Juven, « Acteurs et actrices d'aujourd'hui », [1898].

GIGNOUX, Hubert, *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens-routiers, la décentralisation dramatique*, Lausanne, L'Aire, 1984.

GIGNOUX, Hubert, *Un rire. Essai d'histoire subjective de la Comédie*, Préface de Jacques Lassalle, L'Harmattan, 2001.

GILBERT, Pierre, « Le Théâtre d'Action française », *Revue critique des idées et des livres*, n° 5, 25 juin 1908, p. 407-417.

GILBERT, Pierre, « Des [ou Les] Nuées », *Revue critique des idées et des livres*, 25 avril 1908-10 février 1910.

GOLBERG, Mécislas, « Projet d'un théâtre d'art », *Cahiers Mécislas Golberg*, n° 1-2, janvier-juin 1907, p. 64-74.

GOT, Edmond, *Journal*, publié par son fils Médéric Got, 2 vol., Paris, Plon, 1910.

GUILLEMOT, Jules, « Les événements du siècle et les revues de fin d'année », *Revue politique et littéraire*, 28 octobre 1899, p. 560-564 et 6 janvier 1900, p. 23-28.

HALLAYS-DABOT, Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862.

HALLAYS-DABOT, Victor, *La censure dramatique et le théâtre*, Histoire des vingt dernières années (1850-1870), Paris, Dentu, 1871.

HANLON LEES (les frères), *Mémoires et pantomimes*, avec une préface de Théodore de Banville, Paris, chez tous les libraires, [1879].

HERRIOT, Édouard, « La Politique au théâtre », *La Vie contemporaine*, 1er août 1894, p. 345-361.

HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, A. Dupont, 1828. [Victor Hugo, *Théâtre complet*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1985].

HURET, Jules, *Loges et Coulisses*, Paris, éditions de la Revue blanche, 1901.

ITARD, Georges, « Pour la création d'un art théâtral prolétarien », *Monde*, n° 56, 29 juin 1929, p. 11.

JANIN, Jules, *Histoire de la littérature dramatique*, 6 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1853-1858.

Le Journal de bord des Copiaus, 1924-1929, édition commentée par Denis Gontard, Paris, Seghers, 1974.

JULLIEN, Jean, *Le Théâtre vivant*, t. 2, *Théorie critique*, Paris, Tresse et Stock, 1896.

KAHN, Armand, *Le Théâtre social en France de 1870 à nos jours*, Lausanne, Ami Fatio, 1907.

LACAN, Adolphe et PAULMIER, Charles, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, 2 vol., « Paris, A. Durand », 1853.

LA JEUNESSE, Ernest, *Des soirs, des gens, des choses... 1909-1911*, Paris, Maurice de Brunoff, 1913.

[LA MARCHE-COURMONT, Ignace de], *Réponse aux différens écrits publiés contre la comédie des Philosophes*, *ou Parallele des Nuées d'Aristophane, des Femmes Scavantes, du Méchant, & des Philosophes*, par M. D. L. M. C., s.l.n.d., 1760.

LANGSDORFF, Émile de, « La comédie politique à Athènes et à Paris. Scènes socialistes du théâtre grec », *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1851, p. 611-650.

LE GOFFIC, Charles, « Le Petit Théâtre des marionnettes », *Revue encyclopédique*, 15 juin 1894, p. 253-259.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Histoire anecdotique des marionnettes modernes*, Paris, Calmann Lévy, 1892.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Souvenirs d'un montreur de marionnettes*, Paris, Maurice Bauche, cop. 1911.

LEMERCIER DE NEUVILLE, Louis, *Les Tourniquets*, revue de l'année 1861, en 3 actes et 12 tableaux, avec prologue et épilogue [...] représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du *Figaro*, le 15 décembre 1861, Paris, Poulet-Malassis, 1862.

LESSING, Gotthold Ephraïm, *Dramaturgie de Hambourg* [1767-1769], trad. d'Ed. de Suckau, rev. et annotée par L. Crouslé, Paris, Didier, 1873.

LEAUTAUD, Paul, *Le théâtre de Maurice Boissard*, 2 vol., Paris, Gallimard, « NRF », 1927.

LENIENT, Charles, *La Comédie en France au XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris, Hachette, 1888, t. II.

LIEGARD, Stéphen, *Vingt journées d'un touriste au pays de Luchon*, Paris, Hachette, 1874.

LINTILHAC, Eugène, *Conférences dramatiques (Odéon, 1888-1898)*, Paris, Paul Ollendorf, 1898.

LINTILHAC, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France, depuis les origines jusqu'à nos jours*, 5 vol., Paris, Ernest Flammarion, 1904-1910, t. 5, *La Comédie de la Révolution au Second Empire*.

LIONNET, Hippolyte et Anatole, *Souvenirs et anecdotes*, Paris, Ollendorff, 1888.

LOUNATCHARSKY, Anatoli Vassilievitch, *Théâtre et révolution*, préface et notes d'Émile Copfermann, Paris, Maspero, 1971.

MARGUERITTE, Paul, *Le Petit-Théâtre (Théâtre des marionnettes)*, Paris, Librairie illustrée, [1888].

[MARMONTEL, Jean-François ?], *Un Disciple de Socrate aux Athéniens*, Héroïde, À Athènes, Olymp. XCV. an I, [1760] .

MARTIN, Jules, *Nos artistes, portraits et biographies*, Paris, Librairie de l'Annuaire universel, 1895.

MARTIN DU GARD, Roger, « Notes sur la *Comédie de tréteaux* », [octobre 1917], *in Journal*, édition établie, présentée et annotée par Claude Sicard, 3 vol, Paris, Gallimard, « NRF », 1992-1993, t. I.

MAUBLANC, René, « Sur le théâtre de propagande », *Commune*, n° 26, octobre 1935, p. 204-212.

MAULDE, Émile, « Le Théâtre. À propos des Revues de fin d'année », *Le Censeur politique et littéraire*, 5 janvier 1907, p. 21-24.

MAZERES, Édouard, « De la comédie en France et des obstacles qu'elle y rencontre », *Revue de Paris*, 30 avril 1829, p. 220-241.

MENDES, Catulle, *L'Art au théâtre*, 3 vol., Paris, Fasquelle, « Bibliothèque Charpentier », 1897-1900.

MONSELET, Charles, *Les Premières Représentations célèbres*, Paris, Achille Faure, 1867.

MONTALIVET, Marthe-Camille de, « Exposé de motifs et projet de loi sur les représentations théâtrales », *Le Moniteur*, 20 janvier 1831.

MORTIER, Arnold, *Les Soirées parisiennes par un monsieur de l'orchestre*, 10 vol., Paris, Dentu, 1875-1884.

MOUSSINAC, Léon, *Tendances nouvelles du théâtre*, Paris, Les éditions Albert Lévy, 1931.

MOUSSINAC, Léon, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Le livre contemporain, 1957. [Paris, Flammarion, 1966].

MURET, Théodore, *L'Histoire par le théâtre, 1789-1851*, 3 vol., Paris, Amyot, 1865.

NOEL, Édouard et STOULLIG, Edmond, *Les Annales du théâtre et de la musique*, 40 vol., Paris, Charpentier puis Ollendorff, 1875-1916.

O'MONROY, [Jean-Edmond de SAINT-GENIES dit] Richard, *La Soirée parisienne*, Paris, Arnould, 1890.

PALISSOT DE MONTENOY, Charles, *Théâtre et œuvres diverses*, 3 vol., Londres, Paris, Duchesne, 1763. [Charles Palissot de Montenoy, *Œuvres complètes*, nouvelle édition, revue, corrigée & considérablement augmentée, 7 vol., Londres, Paris, Bastien, 1779].

[PALISSOT DE MONTENOY, Charles], *Lettre de l'auteur de la comédie des Philosophes, au public*, pour servir de préface à la Piéce, s.l.n.d., 1760.

PARIGOT, Hippolyte, « *Les Plaideurs* de Racine », *Revue d'art dramatique*, juillet 1889, p. 1-23.

POREL, Paul et MONVAL, Georges, *L'Odéon. Histoire administrative, anecdotique et littéraire du Second Théâtre Français*, 2 vol., Paris, Lemerre, 1876-1882.

POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

« Pourquoi le Théâtre d'Action International », *Les Cahiers du Théâtre d'Action International*, numéro 1, octobre 1932, p. 3-6.

PUJO, Maurice, « Le théâtre d'Action française », *L'Action française*, revue bimensuelle, 1er octobre 1907, p. 30-41.

QUEANT, Gilles, *Encyclopédie du théâtre contemporain*, 2 vol., Paris, Publications de France, 1957.

REBELL, [Georges GRASSAL dit] Hugues, *Victorien Sardou, le théâtre et l'époque*, Paris, F. Juven, s. d. [1903].

ROLLAND, Romain, « Le théâtre du peuple et le drame du peuple », *Revue d'art dramatique*, décembre 1900, p. 1078-1114. [Repris dans *Le Théâtre du peuple*, Paris, Cahiers de la Quinzaine, 1903].

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Amsterdam, M.-M Rey, 1758. [Rousseau, *Œuvres complètes*, t. V, Écrits sur la musique, la langue et le

théâtre, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995].

SAINT-VICTOR, Paul de, *Le Théâtre contemporain. Émile Augier. Alexandre Dumas fils*, Paris, Calmann Lévy, 1889.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Chroniques parisiennes*, Paris, Calmann-Lévy, 1876.

SECHE, Alphonse et BERTAUT, Jules, *L'Évolution du théâtre contemporain*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.

SEE, Edmond, *Le Théâtre des autres*, critiques dramatiques, 1911-1912, Paris, Paul Ollendorf, 1912.

SOMMERVILLE, Frankfort, *The Spirit of Paris*, with twenty full page illustrations in colour by Gustave Fraipont, London, A. and C. Black, 1913.

SOUBIES, Albert, *Almanach des spectacles*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1875-1913.

TABART, Claude-André et NICHET, Jacques, « À propos d'une traduction d'Aristophane », *Études*, t. 326, mars 1967, p. 361-371.

TAILLANDIER, [René-Gaspard-Ernest TAILLANDIER dit] Saint-René, « De la comédie politique en Allemagne », *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1846, p. 851-877.

TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris, Seuil, 1968.

TOCHE, Raoul, *Les Premières illustrées*, notes et croquis, Paris, Éd. Monnier et Cie, 1882-1888.

Le Tour de France du Fils de Giboyer ou recueil complet des jugements exprimés par les principaux journaux politiques et littéraires de Paris, de la Province et de l'étranger au sujet de la comédie de M. Augier, Paris, L. Gosselin, 1864.

VEUILLOT, Louis, *Le Fond de Giboyer*, Paris, Gaume, 1863.

VILAR, Jean, GIGNOUX, Hubert, FONTAYNE, Michel, VITEZ, Antoine et OLIVIER, Claude, « Comment faire *La Paix*, débat », *Les Lettres françaises*, 21 décembre 1961.

VILAR, Jean, *Le théâtre, service public et autres textes*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Paris, Gallimard, 1993.

VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre*, t. II et III, *La Scène*, éd. établie et présentée par Nathalie Léger, Paris, P. O. L, 1994-1995.

VITU, Auguste, *Les mille et une nuits du théâtre*, 9 vol., Paris, Ollendorff, 1884-1891.

VIVIEN, Auguste et BLANC, Edmond, *Traité de la législation des théâtres, ou exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics*, Paris, Brissot-Thivars, Charles-Béchet, 1830.

ZIMMER, Bernard, « Ce que l'adaptateur d'un vieux texte doit à la musique », *Correspondance*, revue mensuelle éditée par l'Atelier de Charles Dullin, n° 7, avril 1929.

Essais, articles et textes divers

ALEXANDRE, Arsène, *L'Art du rire et de la caricature*, Paris, Quantin, 1892.

ARISTOPHANE, *Les derniers scandales*, Étude politique et critique, Paris, chez Armand, 1869.

BACHAUMONT, Louis Petit de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours, ou Journal d'un observateur*, 36 vol., Londres, Adamson, 1780-1789.

BAILLET, Adrien, *Jugemens des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, revüs, corrigés et augmentés par M. de La Monnoye, 6 vol, Amsterdam, s. n., 1725. [Reprint Hildesheim, New York, G. Olms, 1971].

BALZAC, Honoré de, *Correspondance*, textes réunis et annotés par Roger Pierrot, Paris, Garnier frères, t. IV (1840-avril 1845), 1966.

BALZAC, Honoré de, *Le Colonel Chabert*, [1832], in *La Comédie humaine*, texte établi et préfacé par Marcel Bouteron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1966.

BANVILLE, Théodore de, *Odes funambulesques*, Alençon, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

BANVILLE, Théodore de, *Camées parisiens*, 3 vol., Paris, Pincebourde, 1866-1873.

BANVILLE, Théodore de, *Petit traité de poésie française*, Bibliothèque de l'*Écho de la Sorbonne*, Paris, imprimerie de A. Le Clère, 1872.

BANVILLE, Théodore de, *Petites études. Mes souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1882.

BANVILLE, Théodore de, *Petites études. La Lanterne magique. Camées parisiens. La Comédie française*, avec un dessin de Georges Rochegrosse, Paris, G. Charpentier, 1883.

BANVILLE, Théodore de, *Petites études. Paris vécu. Feuilles volantes*, Paris, Charpentier, 1883.

BARBIER, Edmond-Jean-François, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763), ou Journal de Barbier*, première édition complète, conforme au manuscrit autographe de l'auteur, 8 vol., Paris, Charpentier, 1866.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », *Le Portefeuille*, 8 juillet 1855, repris dans les *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868. [*Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976].

BAUDELAIRE, Charles, « Quelques caricaturistes français », *Le Présent*, 1er octobre 1857, repris dans les *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868. [*Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976].

BAUDELAIRE, Charles, « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 1er octobre 1857, repris dans les *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868. [*Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976].

BAUDELAIRE, Charles, *Lettres, 1841-1866*, Paris, Mercure de France, 1906.

BAYLE, Pierre, « Dissertation sur les libelles diffamatoires », *in Dictionnaire historique et critique*, 2 t. en 4 vol., t. II, Rotterdam, Leers, 1697. [5e édition revue, corrigée et augmentée, 4 vol., Amsterdam, P. Brunel, 1740, Genève, Slatkine reprints, 1995].

BAYLE, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, 2 t. en 4 vol., Rotterdam, Leers, 1697.

BERTHEROY, [Berthe Corinne LE BARILLIER dite] Jean, *Aspasie et Phrynè*, deux cents dessins archéologiques par [Marie-Alexandre-Gabriel de Roton, dit] Notor, Paris, éditions d'Art et de Littérature, (1913).

BOISJOLIN, Jacques de, « La poésie aristophanesque chez M. Laurent Tailhade », *La Plume*, t. 9, 15 septembre 1897, p. 570-572.

BOILEAU, Nicolas, *L'Art poëtique*, *in Œuvres diverses du sieur D**** avec *Le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, Paris, Barbin, 1674. [Boileau, *Satires, Épîtres, Art poétique*, édition de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Poésie », 1985].

CHAM, [Amédée de NOE dit], *Proudhoniana ou Les Socialistes modernes*, album dédié aux propriétaires, Paris, Au bureau du journal le Charivari, 1848.

CHAMPFLEURY, [Jules-François-Félix HUSSON dit], *Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy frères, 1852. [Nouvelle édition, Paris, Michel Lévy frères, 1856].

CHAMPFLEURY, [Jules-François-Félix HUSSON dit], *Histoire de la caricature antique*, Paris, J. Dentu, s. d. [1865].

CHAMPFLEURY, [Jules-François-Félix HUSSON dit], *Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, s. d. [1865].

CHASLES, Philarète, *Encore sur les contemporains, leurs œuvres et leurs mœurs*, Paris, Amyot, 1869.

CHATEAUBRIAND, François René de, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, Londres, J. Deboffe, 1797. [*Œuvres complètes* de Châteaubriand, nouvelle éd., Paris, Garnier frères, t. I, 1861].

CHAUMEIX, Abraham Joseph de, *Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie et essai de réfutation de ce dictionnaire*, 8 vol., Bruxelles et Paris, Hérissant, 1758-1759.

CLARETIE, Jules, *Monsieur le Ministre*, roman parisien, Paris, Dentu, 1881.

CLARETIE, Jules, *Histoire de la Révolution de 1870-1871*, 2 vol., s.l.n.d. [1877].

COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive*, 6 vol., Paris, Bachelier, 1830-1842.

COMTE, Auguste, *Calendrier positiviste*, Paris, L. Mathias, 1849. [Reprint Fontfroide, Fata Morgana, 1993].

COMTE, Auguste, *Catéchisme positiviste, ou Sommaire exposition de la religion universelle en onze entretiens systématiques entre une Femme et un Prêtre de l'humanité*, Paris, chez l'auteur, 1852.

Congrès des amis de la paix universelle réuni à Paris en 1849, compte-rendu ; précédé d'une *Note historique sur le mouvement en faveur de la paix*, par M. Joseph Garnier, Paris, Guillaume, 1850. [Victor Hugo, *Œuvres complètes. Politique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985].

COURIER, Paul-Louis, *Pamphlet des pamphlets*, Paris, Hardy, 1824. [*Œuvres* de Paul-Louis Courier, *Pamphlets et lettres politiques*, avec notice et notes par François de Caussade, Paris, Alphonse Lemerre, 1880].

DARIMON, Alfred, *À travers une révolution*, Paris, E. Dentu, 1884.

DAUDET, Léon, *Le Voyou de passage. Aristide Briand*, Paris, Éditions du Capitole, 1930.

DELORD, Taxile, *Histoire du Second Empire*, 6 vol., Paris, Londres, New-York, G. Ballière, 1869-1875.

DES ESSARTS, Emmanuel, *Les Voyages de l'esprit*, Paris, Maillet, 1869.

DESMOULINS, Camille, « Le Pour et le Contre ou conversation de deux vieux Cordeliers », *Le Vieux Cordelier*, numéro 7, Quintidi Pluviôse, 2e décade, an II [*Le Vieux Cordelier*, seule édition complète, précédé d'un Essai sur la vie de Camille-Desmoulins par M. Matton aîné, Paris, Ébrard, 1834].

DRUMONT, Édouard, *La France juive*, essai d'histoire contemporaine, Marpon et Flammarion, 1886. [102e édition, 1886].

DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Mariette, 1733.

DUHAMEL, Georges, *La Passion de Joseph Pasquier*, Paris, Mercure de France, 1945.

DUMAS, Alexandre, *Mes mémoires*, 2 vol., Bruxelles, Méline, Cans et Cie, 1852-1853. [Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1989, t. 2].

DUVAL, Alexandre, *Œuvres complètes*, 9 vol., Paris, Barba, 1822-1823.

Exposé de la conduite et des principes d'A. C. Brotier, lu à la séance du conseil de guerre permanent de la dix-septième division militaire, le 12 germinal an V, Paris, Baudouin, 1797.

FAGUET, Émile, *Le Pacifisme*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1908.

FEUILLET DE CONCHES, Félix-Sébastien, « William Hogarth », *L'Artiste*, novembre et décembre 1882, p. 365-383 et 463-482.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par MM. René Dumesnil, Jean Pommier et Claude Digeon, 13 vol., Paris, Louis Conard, 1926-1954.

Les Français peints par eux-mêmes, 9 vol., Paris, Curmer, 1840-1842. [Rééd. partielle Paris, Omnibus, 2003].

FRANCE, Anatole, *La Vie littéraire*, 4 vol., Paris, Calmann-Lévy, 1888-1892.

GAMBETTA, Léon, *Discours et plaidoyers politiques*, publiés par M. Joseph Reinach, 11 vol., 1880-1885.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Paris, Dentu, 1854. [Paris, Didier et Cie, 1864].

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Dentu, 1855. [Paris, Charpentier, 1880].

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal*, 3 vol., Paris, Laffont, « Bouquins », 1989.

GRAND-CARTERET, John, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888.

GRAND-CARTERET, John, *L'Année en images*, Politique - Littérature - Théâtre - Peinture - mœurs - actualités diverses - modes, Paris, May et Motteroz, ancienne maison Quantin, s. d. [1893].

GUILLAUME, Albert, *R'vue d'fin d'année*, préface-revue de Miguel Zamacoïs, Paris, Simonis Empis, 1899.

HUGO, Victor, *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Delloye, 1840. [*Les Chants du crépuscule, Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres*, édition de Pierre Albouy, Gallimard, NRF Poésie/Gallimard, Paris, 1983].

HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864. [Paris, Flammarion, 1973].

HUGO, Victor, *Chansons des rues et des bois*, Paris, Librairie Internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865. [Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie*, t. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002].

HUGO, Victor, *La Légende des siècles*, 2e série, 2 vol., Paris, Calmann Lévy, 1867. [Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie*, t. III, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002].

HUGO, Victor, *Correspondance*, Paris, A. Michel, Ollendorff, t. 3 [1867-1873], 1952.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, « Bibliothèque Charpentier », 1891.

IRAIL, Simon-Augustin, *Querelles littéraires ou Mémoires pour servir à l'histoire des révolutions*, 4 vol., Paris, Durand, 1761.

JANET, Paul, *Histoire de la science politique dans ses rapports avec la morale*, 2 vol., Paris, Félix Alcan, 1887.

JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, t. 1, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

JAUCOURT, Louis de, « Satyres », *L'Encyclopédie*, t. 14, Neufchastel, Samuel Faulche, 1765, s. v.

KARR, Alphonse, *Le siècle des microbes*, Paris, Calmann-Lévy, 1891.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables choisies, mises en vers*, Paris, Thierry et Barbin, 1668. [Édition critique de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, « Folio », 1991].

LASSERRE, Pierre, *La Science officielle. M. Alfred Croiset, historien de la démocratie athénienne*, préface de Charles Maurras, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1909.

LAYA, Jean-Louis, *Essai sur la Satyre*, Paris, imprimerie Demonville, an VIII.

LEFEVRE, Frédéric, *Un heure avec...*, cinquième série, Paris, Gallimard, « NRF », 1929.

LEMAITRE, Jules, « Le néo-hellénisme. À propos des romans de Juliette Lamber (Mme Adam) », *Les Contemporains*, études et portraits littéraires, première série, Paris, Lecène et Oudin, 1886, p. 129-164.

LEMERCIER, Louis Népomucène, *La Panhypocrisiade, ou le Spectacle infernal du dix-neuvième siècle*, comédie épique, Paris, Firmin-Didot, 1819.

LEMERCIER, Louis Népomucène, *Suite de la Panhypocrisiade, ou le Spectacle infernal du dix-neuvième siècle*, Paris, G. Doyen, 1832.

LE ROY, Albert, DUCOUDRAY, G., et CORTAMBERT, E., *Mémento du Baccalauréat ès-lettres scindé en deux séries d'épreuves*, premier examen, Paris, Hachette, 1876.

LIREUX, Auguste, *L'Assemblée nationale comique*, Paris, Michel Lévy frères, 1850.

LOUŸS, Pierre, *Poésies de Méléagre*, rassemblées pour la première fois en français, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893.

LOUŸS, Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, traduites du grec pour la première fois, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1895.

LOUŸS, Pierre, *Aphrodite. Mœurs antiques*, Paris, Mercure de France, 1896.

LOUŸS, Pierre, *Lucien de Samosate*, *Scènes de la vie des courtisanes*, traduit littéralement sur le texte de Karl Jacobitz, Paris, s. n., « Petite collection à la Sphinx. Série antique », 1894.

LOUŸS, Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, traduites du grec, édition ornée de 300 gravures par [Marie-Alexandre-Gabriel de Roton, dit] Notor, Paris, Fasquelle, 1900.

MALHERBE, François de, *Œuvres*, recueillies et annotées par L. Lalanne, nouvelle édition, Paris, Hachette, t. I, 1862.

MALLARME, Stéphane, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri-Mondor, avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, t. I, 1959.

MANOUVRIEZ, Abel, « Le sixième acte des *Chevaliers* », *L'Action française*, 9 juillet 1924.

[MARIN, Scipion], *Le Sacerdoce littéraire, ou Le Gouvernement des hommes de lettres*, centilogie en trois actes, par M. Aristophane, citoyen de Paris, Paris, Vimont, 1832.

MARMONTEL, Jean-François, *Poétique françoise*, Paris, Lesclapart, 1763.

MARMONTEL, Jean-François, « Satyre », *in Supplément à L'Encyclopédie*, t. IV, Amsterdam, M. M. Rey, 1777, s. v.

MARMONTEL, Jean-François, *Élémens de littérature*, in *Œuvres complettes de M. Marmontel*, [...] édition revue et corrigée par l'auteur, 17 vol., Paris, Née de la Rochelle, 1787, t. V-X. [*Œuvres* de Marmontel, 7 vol., Paris, Belin, 1819-1820, t. V, 1820].

MARTIN DU GARD, Roger, *Journal*, édition établie, présentée et annotée par Claude Sicard, 3 vol., Paris, Gallimard, « NRF », 1992-1993.

MAUPASSANT, Guy de, « La Lysistrata moderne », *Le Gaulois*, 30 décembre 1880.

MAURRAS, Charles, *Les Princes des Nuées*, Paris, Éditions Jules Tallandier, « Collection des meilleurs écrivains politiques », 1928.

MAURRAS, Charles, *Dictionnaire politique et critique*, établi par les soins de Pierre Chardon, 5 vol., Paris, À la Cité des livres, 1932.

[MAURRAS, Charles], « Les Nuées », *L'Action française*, 1er décembre 1900 - 15 juillet 1901.

MÉNARD, Louis, *Les questions sociales dans l'antiquité*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1896.

MENDÈS, Catulle, *Luscignole*, roman, Paris, Dentu, 1892.

MENDES, Catulle, *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900*, Paris, Fasquelle, 1903.

MÉRIC, Victor, *À travers la jungle politique et littéraire*, Paris, Valois, 1930.

MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, 4 vol., La Cité - L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, « Théâtre années vingt », 1975-1992.

MIRECOURT, Eugène de, *Les Contemporains. Henri Monnier*, Paris, G. Havard, 1857.

MIRECOURT, Eugène de, *Les Contemporains. Théophile Gautier*, Paris, G. Havard, 1857.

MOTTE, Antoine Houdar de la, *Réflexions sur la critique*, Paris, Du Puis, 1715. [Rééd., 1716].

Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque, avec texte explicatif et biographique, Paris, H. Delloye, 1839.

MUSSET, Alfred de, « La Loi sur la presse », *Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1835, p. 609-616. [Alfred de Musset, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'intégrale », 1964].

MUSSET, Alfred de, « Dupont et Durand », *in Poésies nouvelles,* Bruxelles, Mme Laurent, 1840. [Alfred de Musset, *Œuvres complètes,* Paris, Seuil, « L'intégrale », 1964].

NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsch, 1872. [*La Naissance de la tragédie*, traduction Cornélius Heim, Paris, Denoël-Gonthier, « Médiations », 1964].

NIETZSCHE, Friedrich, *Götzen-dämmerung, oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Leipzig, Naumann, 1889. [*Le Crépuscule des idoles*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1970].

NIETZSCHE, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, Naumann, 1886. [*Par delà le bien et le mal,* trad. Geneviève Bianquis, Paris, 10/18, 1951].

NIZAN, Paul, *La Conspiration*, Paris, Gallimard, 1938.

NODIER, Charles, *Contes*, avec des textes et des documents inédits, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1979.

[PALISSOT DE MONTENOY, Charles], *La Dunciade ou la guerre des sots*, poème, Chelsea [Paris], 1764.

Paris, ou Le Livre des cent et un, 15 vol., Paris, Ladvocat, 1831-1834.

Pensées d'Aristophane, Platon, Aristote, Pascal, Rousseau, Voltaire, Danton, Robespierre, J. de Maistre, Goethe, Herder, Tocqueville, Lamartine, A. de Musset, A. Karr, lord Macaulay, Renan, Taine, Ruskin, Aug. Comte, Nitzsche [sic], *Roosevelt, etc., sur la démocratie et la doctrine socialiste*, réunies et publiées par le Cte Michel Tyszkiewicz, Paris, B. Chenevier, 1906.

PETIT DE JULLEVILLE, Louis (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, A. Colin, 1896-1899.

PIOCH, Georges, « Léon Daudet, ou Tartarin chez les 'flics' », *Les Hommes du jour*, 7 octobre 1916.

PROUDHON, Pierre-Joseph, *Qu'est-ce que la propriété ? ou Recherches sur le principe du droit et du gouvernement*, premier mémoire, Paris, J.-F. Brocard, 1840. [P.-J.

Proudhon, *Candidature à la pension Suard. De la célébration du dimanche. Qu'est-ce que la propriété ?*, Paris, Rivière, 1926 (*Œuvres complètes* de Proudhon, nouvelle édition publiée avec des notes et des documents inédits)].

PROUDHON, Pierre-Joseph, *Le Droit au travail et le droit de propriété*, Paris, L. Vasbenter, 1848.

RAPIN, *Réflexions sur la Poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens & modernes*, Paris, F. Muguet, 1674.

RENAN, Ernest, *La Vie de Jésus*, 13e édition, Paris, M. Lévy frères, 1867 (*Histoire des origines du Christianisme*, t. I).

RESTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme, *La Paysane pervertie ou Les Dangers de la ville*, La Haie, Paris, Vve Duchesne, 1784.

ROBIDA, Albert, *Le Vingtième siècle*, Paris, Decaux, 1883.

ROD, [Édouard], *Névrosée*, nouvelle. *Les Femmes à l'assemblée*, imitation d'Aristophane, Paris, Arthur Rousseau, 1887.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Correspondance complète*, édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, 52 vol., Genève, Institut et Musée Voltaire, 1965-1998.

ROUSSEL, Ernest, *Les Nuées maurassiennes. Étude critique sur les « Croyances » historiques de l'Action Française*, Paris, Jean Flory, 1936.

SAND, George, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », t. 17, 1983.

SCHWOB, Marcel, « Luscignole », *L'Écho de Paris*, 22 mai 1892.

STAËL, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Maradan, an VIII. [Genève, Droz, Paris, Minard, « Textes littéraires français », 1959].

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Bossange, 1823.

STENDHAL, *Pensées. Filosofia nova*, établissement du texte et préface par Henri Martineau, 2 vol., Paris, Le Divan, 1931.

TAILHADE, Laurent, *Le Jardin des rêves*, Paris, Lemerre, 1880.

TAILHADE, Laurent, *Au pays du Mufle*, ballades et quatorzains, Paris, Léon Vanier, 1891. [Nouvelle édition augmentée, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894].

TAILHADE, Laurent, « Une audience aux Enfers », *in Terre latine*, Paris, Lemerre, 1898, p. 239-247.

TAILHADE, Laurent, *À travers les grouins*, Paris, Stock, 1899.

TAILHADE, Laurent, *Poèmes aristophanesques*, Paris, Mercure de France, 1904. [*Œuvres* de Laurent Tailhade, t. 2, *Poèmes aristophanesques*, Paris, Mercure de France, 1922].

TAILHADE, Laurent, *Pour la paix. Lettre aux conscrits*, Paris, A. Messein, 1909.

[TEXIER, Edmond], *Nouveaux portraits* par Kel-Kun, Paris, Calmann Lévy, 1876.

THIERS, Adolphe, *De la propriété*, Paulin, Lheureux et Cie, 1848.

THOMASSIN, R. P., *La Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux Écritures, divisée en six parties, dont les trois premières regardent l'étude des poètes, et les trois suivantes, celle*

des historiens, des philosophes et des grammairiens, 3 vol, Paris, F. Muguet, 1681-1682.

VACQUERIE, Auguste, *Les Demi-Teintes*, Paris, Garnier frères, 1845.

VACQUERIE, Auguste, *Profils et Grimaces*, Paris, Michel Lévy frères, 1856. [Quatrième édition, Paris, Pagnerre, 1864].

VAUTIER, Georges, *La Grève des femmes*, Paris, Auguste Ghio, 1877.

VILLEMAIN, Abel-François, *Cours de littérature française. Tableau du XVIIIe siècle*, Paris, Didier, 1829. [2e édition, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIIIe siècle*, 2 vol., Paris, Didier, 1840].

VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Amsterdam, Lucas [Rouen, Jore], 1734. [Paris, Gallimard, « Folio », 1986].

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique portatif*, Londres, 1764. [Paris, Flammarion, GF, 1964].

VOLTAIRE, *The Complete works of Voltaire, Correspondence and related documents*, XXI, 1759-1760, edited by Theodore Bestermann, Thorpe Mandeville House, The Voltaire Foundation, 1971.

WRIGHT, Thomas, *A History of Caricature and Grotesque in literature and art*, London, Virtue Brother, 1865. [*Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, traduite avec l'approbation de l'auteur par Octave Sachot, Paris, au bureau de la *Revue britannique*, 1867 ; 2e éd. illustrée, notice par Amédée Pichot, Paris, Delahays, 1875].

YOUDINE, P. et FADEEV, A., « Le réalisme socialiste. Méthode fondamentale de la littérature soviétique », *Commune*, n° 10, juin 1934, p. 1025-1030.

6. Revues et journaux consultés

L'Action française

L'Ami de la religion

L'Année littéraire et dramatique

L'Année philologique

L'Artiste

L'Avenir national

Bref - Théâtre National Populaire

Le Bien Public

Le Boulevard

Candide

La Caricature

Le Censeur politique et littéraire

Le Charivari

La Comédie

La Comédie parisienne illustrée
Comœdia
Comœdia illustré
Commune
Le Constitutionnel
Correspondance, revue mensuelle éditée par l'Atelier de Charles Dullin
Le Corsaire
Le Coureur des spectacles
Le Courrier des spectacles
Le Courrier français
Le Dix-Décembre
L'Écho de Paris
L'Endehors
L'Entr'acte
L'Ermitage
Études
Europe
L'Europe nouvelle
L'Événement
Le Figaro
Le Gaulois
Gazette des tribunaux
Gil Blas
Le Globe
Le Grand Journal
Les Hommes du jour
L'Humanité
L'Illustration théâtrale
L'Illustration
L'Indépendance belge
Je sais tout
Journal des Débats
Journal des savants
Journal encyclopédique
Journal littéraire
Journal pour rire
Les Lettres françaises

La Liberté de penser
La Libre Parole
Magasin pittoresque
Mémoires de littérature de l'Académie des inscriptions et des belles lettres
Mémoires de l'Académie des sciences, des inscriptions et des belles-lettres de Toulouse
Mercure de France
Le Ménestrel
La Minerve française
Le Miroir des spectacles, des lettres, des mœurs et des arts
Le Mois
Monde
Le Monde et Le Théâtre
Le Monde illustré
Le Monde
Le Moniteur universel
Le National
La Nouvelle Revue
Les Nouvelles littéraires
Le Nouvelliste du Morbihan
La Paix par le droit
La Patrie
La Pensée
Le Petit Journal
La Plume
Les Premières illustrées
La Presse
La Rampe
Le Rappel
La République française
La Revue blanche
La Revue comique
La Revue critique des idées et des livres
Revue critique d'histoire et de littérature
Revue d'art dramatique
Revue de Paris
Revue des Deux Mondes
Revue des études anciennes

Revue d'Histoire littéraire de la France

Revue d'Histoire du théâtre

Revue encyclopédique

Revue fantaisiste

La Revue indépendante

La Revue politique et littéraire [Revue bleue]

Le Siècle

La Société nouvelle

Le Soleil

Le Succès, journal des illustrations dramatiques

Le Temps

Le Théâtre

Théâtre populaire

Le Tintamarre

Trygée

Le Trombinoscope

La Vérité

Vert-Vert

La Vie contemporaine

La Voix du peuple

B. SOURCES SECONDAIRES

1. Études sur le théâtre

AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Théâtre années vingt », 1983.

AURIANT, « Aristophane travesti », *Mercure de France*, 15 mars 1938, p. 531-553.

BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du CNRS, 1965.

BACKES, Jean-Louis, *Racine*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1999.

BALCOU, J., « L'affaire de l'*Écossaise* », *L'Information littéraire*, mai-juin 1969, p. 111-115.

BARTHES, Roland, « Comment représenter l'antique ? », *Les Lettres nouvelles*, mars 1955, *in Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, « Points », 2002, p. 146-155.

BIET, Christian, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.

BLANCHARD, Paul, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, « TNP - Le Théâtre et les Jours », 1954.

BOOK-SENNINGER, Claude, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972.

CARLSON, Marvin, *Le Théâtre de la Révolution française*, [1966], traduit de l'anglais par J. [Jules] et L. [Louise] Bréant, Paris, Gallimard, 1970.

CARRIERE, Jean-Claude, *Le Carnaval et la Politique*, une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'université de Besançon », 1979.

CHATELAIN, Urbain-Victor, « Aristophane en France », *L'Esprit français*, 10 avril 1933, p. 411-418.

CHERPIN, Jean, *Daumier et le Théâtre*, Revue d'histoire du théâtre, Paris, L'Arche, « Bibliothèque du Théâtre National Populaire », 1958.

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991. [3e édition : Paris, Larousse-Bordas, 1998, 2. vol.].

CORVIN, Michel, « Le Boulevard en question », *in* Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, [1983], Paris, Le Livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1993, p. 845-887.

CŒURE, Catherine, « *Robert Macaire*, Genèse et fortune d'un texte caricatural », *in L'Auberge des Adrets*, mélodrame en 3 actes, *Robert Macaire*, pièce en 4 actes et 6 tableaux, Roissard, Grenoble, 1966.

DANGER, Pierre, *Émile Augier ou le théâtre de l'ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, 1998.

DÉCORET-AHIHA, Anne, *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Pantin, Centre national de la danse, 2004.

DELCOURT, Marie, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Paris, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et des Lettres de Liège, t. LIX », 1934.

DEMONT, Paul, « L'Agôn dans le théâtre grec », Conférence au CHRT, en ligne, http://www.crht.org/?Activit%E9s/Programme+2004%2F2005/L%27ag%F4n+dans+le+th%E9%E2tre+grec, mise à jour 23 février 2005.

DENKLER, Horst, « Aufbruch des Aristophaniden. Die aristophanische Komödie als Modell für das politische Lustspiel im deutchen Vormärz », *in Der Dichter und seine Zeit. Politik im Spiegel der Literatur*, p. 134-157.

DÉPRATS, Jean-Michel, « Traduction », *in* Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Bordas, 1991, s. v.

DORT, Bernard, « L'âge de la représentation », *in* Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, [1983], Paris, Le livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1993, p. 961-1048.

La Farce, un genre médiéval pour aujourd'hui, études réunies par Bernard Faivre, *Études théâtrales*, n° 14, 1998.

FLASHAR, Hellmut, *Inszenisierung der Antike : das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit, 1585-1990*, München, Beck, 1991.

FLASHAR, Hellmut, « Aristoteles, Das Lachen und die Alte Komödie », *in* Siegfried Jäkel & Asko Timonen, *Laughter down the centuries*, vol. I, Turku, Turky Yliopisto, 1994, p. 59-70.

GENGEMBRE, Gérard, *Le Théâtre français au XIXe siècle, 1789-1900*, Paris, Armand Colin, « U », 1999.

GIDEL, Henri, *Le Vaudeville*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1986.

HEATH, Malcolm, « Aristotelian Comedy », *Classical Quaterly*, 39, 1989, p. 344-354.

HÉNIN, Emmanuelle, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003.

HILLE, Kurt, *Aristophanes und die politische Komödie des 19. Jahrhunderts*, Inaugural Dissertation, 1907.

HILSENBECK, Fritz, *Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, Inaugural-Dissertation, Berlin, Druck von E. Ebering, 1908.

HOLTERMANN, Martin, *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert. Hypomnemata*, 155, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

HORN-MONVAL, Madeleine, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVe siècle à nos jours conservées dans les bibliothèques et archives de Paris*, 8 vol., Paris, Éditions du CNRS, 1958-1967, t. 1, « Théâtre grec antique ».

HOTIER, Hugues, *Le Vocabulaire du cirque et du music-hall en France*, Gap, impr. Louis Jean, 1973.

HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, *Dionysos revisité. La réception de la tragédie grecque en France au tournant du siècle dernier (1872-1922)*, thèse de doctorat, 2 vol., université Paris IV, 1997. [Paru depuis sous le titre *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Paris, Belin, « L'Antiquité au présent », 2003].

IVERNEL, Philippe, « Politique, la farce ? », *in* Bernard Faivre (dir.), *La Farce, un genre médiéval pour aujourd'hui*, *Études théâtrales*, n° 14, 1998, p. 55-69.

JACQUOT, Jean et VEINSTEIN, André (dir.), *La Mise en scène des œuvres du passé*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1957.

JOMARON, Jacqueline de (dir.), *Le Théâtre en France*, [1983], Paris, Le livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1993.

KNIGHT, Roy Clement, *Racine et la Grèce*, Paris, Boivin et Cie, 1949.

KOTZAMANI, Marina, *Lysistrata, Playgirl of the Western World : Aristophanes on the Early Modern Stage*, PDH, The City University of New York, 1997.

KRAKOVITCH, Odile, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIXe siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

LECLERC, Guy, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générales d'Éditions, « 10/18 », 1971.

LENFANT, Dominique, « Rois et tyrans dans le théâtre d'Aristophane », *Ktêma*, n° 22, 1997, p. 185-200.

LESCOT, David, « Revue », *in* Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, *Études théâtrales*, n° 22, 2001, p. 104-105.

LORD, Louis E., *Aristophanes, his plays and his influence*, London, Calcutta, Sydney, George G. Harrap & Co, 1925.

LOSCO, Mireille, « Du regard à la vision : le spectateur virtuel des symbolistes », *Lieux littéraires. La Revue*, n° 4, *Théâtres virtuels*, décembre 2001, p. 261-275.

LUCET, Sophie, « Théâtre d'art et drame moderne. Le projet théâtral de Mécislas Golberg », *in* Catherine Coquio (dir.), *Mécislas Golberg (1869-1907), passant de la pensée. Une anthropologie politique et poétique du début du siècle*, Paris, Maisonneuve et Larose, « Quatre fleuves », 1994, p. 403-424.

LUCET, Sophie, « Prospero au Parnasse : Shakespeare in, Shakespeare off », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2003, n° 1, p. 45-64.

Lucien Coutaud, scénographe de l'imaginaire et du merveilleux, Cahiers d'une exposition, n° 49, Musée du Vieux-Nîmes-BNF, 2004.

MARTIN, Roxane, « Pour une dramaturgie de la surenchère : La féerie romantique et l'expérience de la limite », *in Impossibles théâtres, XIXe- XXe siècles*, Chambéry, Comp'act, 2005, p. 43-50.

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964.

MEYER-PLANTUREUX, Chantal, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Complexe, « Le théâtre en question », 2005.

MIGNON, Paul-Loup, *Jacques Copeau ou Le Mythe du Vieux-Colombier*, Paris, Julliard, 1993.

MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

NAUGRETTE, Florence, « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », *in* communication au Groupe Hugo, 31 mars 2001, en ligne, http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/01-03-31Naugrette.htm, 2001.

NEWMAN, Rafael, « Heine's Aristophanes: Compromise formations and the ambivalence of carnival », *Comparative Literature*, Vol. 49, n° 3, p. 227 sq.

NOSTRAND, Howard Lee, *Le Théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900*, Paris, impr. Pierre André, 1934.

PAVIS, Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.

PAVIS, Patrice, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 3e édition, Paris, Dunod, 1996.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Le Théâtre juif soviétique pendant les Années vingt*, Lausanne, La Cité-l'Âge d'Homme, « Théâtre années vingt », 1973.

PIERRON, Agnès, *Marcel Maréchal. Sa carrière lyonnaise*, (Lausanne), l'Age d'homme, 1977.

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2002.

PLASSARD, Didier, *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques Allemagne, France, Italie*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1992.

RAMBEAU, Marie-Paule, « Fallait-il accommoder Aristophane à la sauce berrichonne ? Le « Plutus » de George Sand », *Les Amis de George Sand*, n° 13, *George Sand et le théâtre*, 1992, p. 26-30.

RECHNER, Leonhard, *Aristophanes in England. Eine literar-historische Untersuchung*, Frankfurt a. M., Martens, 1914.

ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1972.

ROSSI, Henri, *Le Diable dans le vaudeville au dix-neuvième siècle*, Paris, Caen, Minard, « Lettres modernes », 2003.

SAÏD, Suzanne et BIET, Christian, « L'enjeu des notes. Les traductions de l'*Antigone* de Sophocle au XVIIIe siècle », *Poétique*, 58, avril 1984, p. 155-169.

SAÏD, Suzanne, « Comédie ancienne / Comédie nouvelle », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, s. v.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou L'Enfance du théâtre*, Paris, Circé, 2002.

SOLOMOS, Alexis, *Aristophane vivant*, texte français de Joëlle Dalègre, Paris, Hachette, 1972.

STEINER, George, *Les Antigones*, [1984], traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992.

SUREL-TUPIN, Monique, « Dullin, le cirque et le music-hall », *in* Claudine Amiard-Chevrel (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Théâtre années vingt », 1983, p. 189-203.

SUREL-TUPIN, Monique, *Charles Dullin*, Louvain, Cahiers théâtre Louvain, « Arts du spectacle », 1985.

SUREL-TUPIN, Monique, « *Les Oiseaux* d'Aristophane chez Monsieur Dullin », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 109, *Aristophane, Dullin*, 1985, p. 91-111.

THIERCY, Pascal, *Aristophane, fiction et dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

THIERCY, Pascal, *Aristophane et l'ancienne comédie*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1999.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse du paratexte théâtral. Quelques éléments du paratexte hugolien », *Littérature*, n° 53, février 1984.

TRAUBNER, Richard, *Operetta. A Theatrical History*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

Un théâtre de la cité. Autour de la tragédie grecque, *Théâtre/Public*, n° 88-89, 1989.

VAN STEEN, Gonda A. H., *Venom in verse. Aristophanes in modern Greece*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

VENARD, Michèle, *La Foire entre en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1985.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques*, essais d'analyses de textes de théâtre, Arles, Actes-Sud, 1993.

WALTON, J. Michael, *Living Greek Theatre : A Handbook of Classical Performance and Modern Production*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1987.

WEHLE, Philippa, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, traduit de l'américain par Denis Gontard, Avignon, Alain Barthélémy, Le Paradou, Actes Sud, 1981.

2. Études critiques, historiques et théoriques

ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sylvie Muller, Paris, Flammarion, 1984.

ALMERAS, Henri d', *La Vie parisienne sous la République de 1848*, Paris, Albin Michel, 1921.

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire, contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

BACKES, Jean-Louis, *Le mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1984.

BEUCHAT, Charles, *Paul de Saint-Victor*, sa vie, son œuvre, Paris, Librairie académique Perrin, 1937.

BEHAR, Henri, *Les cultures de Jarry*, Paris, PUF, 1988.

BENICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986.

BRAY, René, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Hachette, 1927.

BRIX, Michel, « La France romantique et le modèle grec », *Connaissance hellénique*, 56, 1993, p. 35-42.

CANAT, René, *La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*, Paris, Hachette et Cie, 1911.

CANAT, René, *L'Hellénisme des romantiques*, 3 vol., Paris, Didier, 1951-1955.

CHERVEL, André, *Les Auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, Paris, INRP, Publications de la Sorbonne, 1986.

DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972.

DAVID, Sylvain-Christian, *Philoxène Boyer, un sale ami de Baudelaire*, Paris, Ramsay, 1987.

DELAFARGE, Daniel, *La Vie et L'Œuvre de Palissot*, Paris, Hachette, 1912.

DELHORBE, Cécile, *Édouard Rod*, Paris, Neuchâtel, Victor Attinger, s. d.

DRUJON, Fernand, *Les Livres à clef*, 2 vol., Paris, E. Rouveyre, 1885-1888.

DUVAL, Sophie et MARTINEZ, Marc, *La satire*, Paris, Armand Colin, « collection U », 2000.

EGGER, Émile, *L'Hellénisme en France. Leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises*, 2 vol., Paris, Didier, 1869.

ELLIOT, Robert E., *The Power of Satire : Magic, Ritual, Art*, Princeton, Princeton University Press, 1960.

« Ernest Chausson », *in* Jean-Marc Warszawski (ed.), *Références/Musicologie.org*, en ligne, http://musicologie.free.fr/Biographies/c/c003.html.

FRYE, Northop, *L'Anatomie de la critique*, [1957], trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969.

FUCHS, Max, *Théodore de Banville*, Paris, Cornély, 1912.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Poétique » 1982. [Paris, Seuil, « Points », 1992].

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, « Poétique », Paris, Seuil, 1991.

GERHARD, Ute, « Procédés littéraires de la caricature en Allemagne (1848-1849) », *in* Philippe Régnier (dir.), *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 262-268.

GOUJON, Jean-Paul, *Pierre Louÿs, une vie secrète 1870-1925*, Paris, Seghers, 1988.

GREARD, Octave, *Éducation et instruction. Enseignement secondaire*, 2e édition, 2 vol, Paris, Hachette, 1889.

HALLIWELL, Stephen, « Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens », *Journal of Hellenic Studies*, n° 111, p. 48-70.

HODGART, Matthew, *La Satire*, [1969], texte français de Pierre Frédérix, Paris, Hachette, « L'univers des connaissances », 1969.

JAMAIN, Claude, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978. [Paris, Gallimard, « Tel », 1990].

JOLIFFRE, J. W., « Satyre, Satyra, SATYROS. A study in confusion », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, 18, p. 84-95.

JULIA, Dominique, « La naissance du corps professoral », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 39, novembre 1981, p. 71-89.

JUNG, Ruth, RÜTTEN, Raymond, et WILCZECK, Bernd, « Diversification et limites de la satire », *in* Philippe Régnier (dir.), *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 136-141.

LE MEN, Ségolène, « Aux grands hommes la charge reconnaissable », *in Benjamin Roubaud et le panthéon charivarique*, Exposition. Maison de Balzac, 3 mai-31 août 1988, [Paris], Maison de Balzac, 1988, p. 6-14.

LE MEN, Ségolène, « Daumier et le théâtre », *in Daumier, Scènes de vie et vies de scène*, catalogue de l'exposition de Spoleto (juin-juillet 1998), Milano, Electa, 1998, p. 22-27.

LE MEN, Ségolène, « Daumier et l'estampe », *in Daumier, 1808-1879*, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 11 juin-6 septembre 1999 ; Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 5 octobre 1999-3 janvier 2000 ; The Phillips Collection, Washington, 19 février-14 mai 2000, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1999, p. 32-45.

LENTENGRE, Marie-Louise, *Pierre Albert-Birot, l'invention de soi*, Paris, Jean-Michel Place, 1993.

MOSSE, Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

NORDMANN, Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.

ORTEL, Philippe, « Le stade de l'écran : écriture et projection au XIXe siècle », *in* Stéphane Lojkine (dir.), *L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVIe au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 111-144.

PAPET, Édouard, « Les bustes-charges des *Célébrités du juste milieu* », *in Daumier, 1808-1879*, Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, 11 juin-6 septembre 1999 ; Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 5 octobre 1999-3 janvier 2000 ; The Phillips Collection, Washington, 19 février-14 mai 2000, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1999, p. 84-89.

PAPET (dir.), Édouard, *Daumier. Les Célébrités du Juste milieu*, Paris, RMN, Fondation Paribas, 2005.

PICQ, Gilles, *Laurent Tailhade ou De la provocation considérée comme un art de vivre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

PREISS, Nathalie, *Pour de rire ! La blague au XIXe siècle ou La représentation en question*, Paris, PUF, 2002.

REBERIOUX, Madeleine, *La République radicale ? 1898-1914*, « Nouvelle histoire de la France contemporaine », t. 11, Paris, Seuil, « Points Histoire », 1975.

REMOND, René, *Les Droites en France*, Paris, Aubier, 1990.

RICHARD, François, *Les Anarchistes de droite*, Paris, PUF, 1991.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, Seuil, t. I, *L'intrigue et le récit historique*, 1984. [Rééd. « Points Essais », 1991].

ROZ, Firmin, *Édouard Rod*, Célébrités d'aujourd'hui, Paris, Sansot, 1906.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

SCHRIER, Omert J., *The « Poetics » of Aristotle and the « Tractatus coislinianus » : a bibliography from about 900 till 1996*, Leiden, K. Brill, 1998.

SIRINELLI, Jean-François, *Génération intellectuelle. Khâgneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Fayard, 1988.

SIRINELLI, Jean-François (dir.), *Dictionnaire historique de la vie politique française au XXe siècle*, Paris, PUF, 1995.

SOLOMOS, Alexis, *Aristophane vivant*, texte français de Joëlle Dalègre, Paris, Hachette, 1972

TASCA, Valeria, « La traduction comme cas particulier de la réception littéraire : *Non si paga ! Non si paga !*, de Dario Fo », *in* Józef Heistein (dir.), *La Réception de l'œuvre littéraire*, recueil d'études du colloque organisé par l'Université de Wroclaw, *Romanica Wratislaviensia*, XX, Wroclaw, Wydawynictwo Univerytetu Wroclawskiego, 1983, p. 203-212.

TILLIER, Bertrand, *La Républicature, La caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

TROUSSON, Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 vol., Genève, Droz, 1964.

TROUSSON, Raymond, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau*, Paris, Minard, « Lettres modernes, thèmes et mythes », 1968.

VAÏSSE, Maurice (dir.), *Le Pacifisme en Europe des années 1920 aux années 1950*, Bruxelles, Bruylant, 1994.

VAUTHIER, Gabriel, *Essai sur la vie et les œuvres de Népomucène Lemercier*, thèse présentée à la faculté des lettres de Paris, Toulouse, A. Chauvin, 1886.

VERNANT, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre, et Loraux, Nicole, « La formation de l'Athènes bourgeoise, essai d'historiographie 1750-1850 », *in* R. R. Bolgar, *Classical Influences on Western Thought, A. D. 1650-1870*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979. [Repris dans Pierre Vidal-Naquet, *La démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris, Flammarion, 1990 ; coll. « champs », 1996, p. 161-209].

VIDAL-NAQUET, Pierre, *Les Grecs, les historiens, la démocratie*, Paris, La Découverte, 2000.

WAQUET, Françoise, *Le Latin ou L'Empire d'un signe*, Paris, Albin Michel, « L'Évolution de l'humanité », 1998.

WECHSLER, Judith, *A Human Comedy. Physiognomony and Caricature in 19th Century Paris*, London, Thames and Huston, 1982.

WINOCK, Michel, *La Belle Époque. La France de 1900 à 1914*, Paris, Perrin, « Tempus », 2003.

INDEX

Abondance, 660
About, 336, 349
Achard, 649
Adam, 345
Adam, Juliette, 254, 611
Adam, Paul, 442, 447
Adenis, 541, 584, 593, 594, 595, 598
Aderer, 583
Adorno, 7
Agathon, 134, 549, 550
Ahmed, 689
Aicard, 247, 248
Alanzan, 712
Alarcon, 499
Albert, 447
Albert-Birot, 632
Alberti, 86
Alboize, 345, 519
Alcibiade, 23, 24, 25, 26, 32, 36, 48, 56, 93, 170, 176, 412, 428, 549, 601
Alembert, d', 31, 43, 44, 101
Alexandre, 109, 126
Alfonsi, 199, 420, 426, 664, 665, 666
Alhoy, 328, 334, 336, 348
Alphonsine, 349
Altman, 464
Alton-Shée, d', 143
Amable, 346, 576, 587, 590, 596
Ambrière, 682, 684
Amiard-Chevrel, 15, 484
Amyot, 99, 121, 241
Anacréon, 51
Anaxagore, 79, 204, 399
Andréi, 212, 237
Angenot, 150, 155, 163, 445
Annunzio, d', 351
Anseaume, 40
Antier, 130, 219, 235
Antoine, 214, 215, 244, 247, 248, 250, 254, 255, 351, 397, 427, 457, 542, 545, 546, 555, 556, 559, 569, 573, 580, 581, 582, 583, 601, 605, 614, 658
Antoine, le citoyen, 289
Anytos, 32, 33, 43, 47, 48, 49, 52, 60
Apelle, 126
Arago, 320, 348
Aragon, 466, 468, 471, 472, 496, 668, 679
Arc, d', 346, 347, 353
Archiloque, 38, 39, 66, 67, 68, 72, 95, 96, 148, 151
Arène, 214, 217, 223, 226, 230, 236, 247
Argental, d', 52
Ariste, d', 251
Aristote, 7, 12, 31, 60, 71, 82, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 180, 227, 313, 433, 573
Armand, 619
Armory, 575, 581, 582, 682
Arnaud, 630, 633, 639, 650, 651, 660, 662, 663, 664, 675
Arnold, 482, 681
Aron, 205
Arrivé, 456
Arsène, 244
Artaud, 67, 103, 139, 143, 146, 148, 156, 158, 160, 165, 166, 167, 169, 170, 175, 194, 195, 196, 197, 198, 212, 373, 374, 375, 380, 384, 385, 389, 395, 408, 420, 502, 504, 509, 600, 616, 618
Asclépiade,, 67
Aspasie, 428, 534, 541, 549, 599
Asselineau, 109
Athanassiadis, 469
Aubé, 418
Auber, 502
Aubernon, 254
Aubignac, d', 30, 31, 61, 80, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 98, 108, 136, 499
Aubigné, d', 153
Auclert, 611
Aude, 345
Audebrand, 268, 295, 296
Augé, 162
Augier, 11, 205, 211, 212, 214, 218, 219, 220, 223, 224, 228, 233, 236,

237, 239, 241, 246, 310, 508, 534, 535, 617
Auguste, 51, 62
Auriant, 405, 538, 669
Auric, 633, 635, 639, 642, 643, 644, 647, 648, 680
Austruy, 465
Avril, 578
Aymé, 301
Bablet, Denis, 574, 605
Bablet, Marie-Louise, 696
Bachaumont, 48
Backès, 10, 496
Bade, 363, 364
Baille, 622
Baillet, 30, 38, 90, 91, 186
Balcou, 53
Balthazar, 274
Balzac, 117, 124, 130, 132, 219, 220, 244, 249, 252, 258, 260, 308
Banu, 495
Banville, 5, 103, 109, 130, 140, 141, 176, 177, 205, 212, 238, 246, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 263, 265, 268, 283, 287, 299, 307, 308, 309, 314, 315, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 451, 452, 480, 498, 513, 519, 534, 535, 537, 552, 617, 618, 625
Barbier, Auguste, 103, 147, 480, 616
Barbier, Edmond-Jean-François, 55
Barbier, Jules, 240, 241, 540
Barbusse, 464
Barde, 587, 588
Bardoux, 252
Barrault, 630, 644, 645, 651, 679, 680
Barrès, 213, 214, 438, 452
Barrière, Pierre, 312, 433, 485
Barrière, Théodore, 310
Barrot, 273
Barthélemy, 37, 38
Barthélémy, 162, 260, 261, 345, 687
Barthes, 495
Basile (Saint), 148, 149, 151
Battaille, 585, 586, 594
Batteux, 12, 82, 83, 84, 94, 95, 96, 99
Baudelaire, 109, 110, 116, 117, 123, 176, 307, 349, 445
Bauer, Gérard, 652, 673
Bauer, Henri, 182, 580
Bayard, 244, 253, 306, 334, 344
Bayle, 38, 62, 63, 64, 96, 102, 153
Beardsley, 599
Beaubourg, 247
Beauharnais, de, 331
Beaumarchais, 153, 234, 254, 483
Beaumarchais, Jean-Pierre de, 219, 534
Beaumont, de, 43
Beauplan, de, 281, 296
Beauvallet, 354
Beauvoir, de, 281, 284, 285, 286, 291
Becque, 85, 313, 397, 398, 399, 400, 405, 605, 610
Beer, 620
Béhar, 456
Beigbeder, 683, 684
Bellaigue, 540, 546, 547
Bellessort, 425, 426, 431, 434, 444, 445
Belloc, 619
Ben Bella, 689
Ben Jonson, 651
Bénichou, 259
Bénière, 247
Benoît, 147, 385
Benoît-Léon-Deutsch, 674
Béranger, 151, 154
Bérenger, 594
Berger, 541, 594
Bergk, 195
Berl, 445
Berlioz, 308
Bernard, Auguste, 318
Bernard, Tristan, 447, 457
Bernard-Derosne, 579, 583
Bernhardt, 351, 354, 611
Bernot, 190
Bertall, 110, 288, 289
Bertaut, 213, 250, 251
Bertheroy, 599
Berthet, 620
Berthier, 43, 53
Bertier, 305
Berton, Claude, 639, 650, 651, 677
Berton, Pierre, 253, 254, 257
Bertrand, Denyse, 673
Bertrand, Gustave, 523
Besson, 467
Bèze, de, 151
Bianquis, 450
Bidou, 583, 584, 668

Biet, 10, 20, 191, 195
Biéville, 401, 535, 537
Billat, 620
Binaut, 139, 143, 147, 148, 149, 154, 373, 450, 500
Binet, 27
Bion, 51, 67, 557
Blaizot, 600
Blanc, Edmond, 133, 174
Blanc, Louis, 382
Blanchard, 345
Blanchard, Paul, 352, 363
Blanchard, Philippe, 10, 500
Blanqui, 212
Blavet, 247, 452, 546, 550, 574, 575, 579, 580, 581, 582
Blondeau, 243, 317, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 334, 341, 342, 347, 349, 351, 354
Bloun, 585
Blum, Ernest, 214, 317, 334, 337, 344, 348, 349, 358, 363, 364, 365, 520
Blum, Léon, 304, 313, 352, 435, 458, 554, 563, 624, 628, 668, 669
Bodin, 186, 187, 188, 418, 486, 487, 646
Boichot, 290
Boileau, 30, 37, 39, 51, 61, 74, 75, 84, 87, 95, 196
Boileau, Gilles, 60
Boisjolin, 451
Boissonade,, 195
Boissy, 578, 581, 582, 583, 613, 614, 659, 660, 661, 662
Boiste, 157
Boivin, 28, 30, 34, 157, 192, 194, 201, 448
Bolgar, 6, 142
Boll, 646, 647
Bologne, 180
Bolten-Bäckers, 586
Bonafé, 541
Bonaparte, 114, 378
Bonnamour, 454
Bonnamy, 602
Bonnard, 466, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 489, 662, 677, 686, 699
Bonnet, Georges, 670
Bonnet, R., 587
Book-Senninger, 544
Bordeaux, 629
Bouchard, 256, 322
Boucher, 633
Boucheron, 247
Bouchor, 103, 461, 462, 483, 620, 621, 622
Boudiaf, 689
Bouffé, 350, 359
Bouhélier, de, 484
Boulanger, Marcel, 444
Boulard, 344
Bouquet, 688
Bourdet, 464, 652, 663
Bourdois, 333
Bourgeade, 644, 680
Bourgeois, 345, 483, 484
Boursault, 55
Bouteron, 133
Boyer, Georges, 553, 625
Boyer, Lucien, 351
Boyer, Philoxène, 307, 309
Branger, 346, 348
Brasillach, 303, 445, 458, 639, 668, 669, 670, 671, 673, 674, 675
Brasseur, Albert, 214, 256, 324, 347, 353, 354, 520, 521
Brasseur, Jules, 350
Bray, 82
Brazier, 345, 348
Bréant, 144
Brébant, 400
Brecht, 133, 678, 697, 705, 710, 712, 718
Brès, 265, 266
Briand, 352, 363, 427, 433, 435, 442
Brieux, 214, 234
Brinon, 431
Brisson, Adolphe, 214, 328, 351, 431, 458, 459, 568, 597, 598, 628, 629, 658, 659, 661, 663, 665
Brisson, Pierre, 304, 568, 613, 665
Brive, 675
Broglie, de, 247
Brottier, 28, 35, 112, 152, 153, 157, 164, 177, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 381, 385
Brousson, 463
Bruck, 578

Brumoy, 34, 36, 41, 48, 49, 60, 64, 70, 100, 103, 140, 157, 180, 191, 193, 201, 305, 390, 448, 449, 616
Brunck, 177, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 389, 420
Brunel, 10, 38
Brunet, 557
Brunswick, 268, 271, 282, 283, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 345, 480, 519
Buguet, 321, 322, 326, 327, 342, 343, 347
Buhan, 306
Buisson, 438, 447
Buranni, 325, 329, 363
Burnouf, 160, 393, 486
Bury, de, 462
Busnach, 334, 338, 363, 365
Bussy, de, 256, 341
Bussy-Rabutin, 102
Cabet, 270, 277, 379
Cachin, 305
Cailhava, 144, 145
Caillavet, 205, 214, 217, 223, 226, 230, 236, 247, 318, 353
Calais, 300, 301
Calderon, 499, 682, 686
Callias, de, 300
Callistrate, 139, 208
Canat, 106, 172
Capelle, 280, 286, 321, 331
Capoul, 363, 364
Capron, 696
Cardonnel, 670
Cariel, 647
Carjat, 263, 265, 353
Carlègle, 600
Carlix, 578
Carlson, 144
Caro, 254, 255
Carpentier, 650
Carré, Albert, 254
Carré, Michel, 240, 241, 540
Carrière, 59, 90, 370, 432
Casaubon, 69, 70, 71
Casimir-Périer, 260, 261
Cassagnac, 265, 453
Cassier, 67
Catulle, 183
Cazeaux, 336
Cervantès, 619
Chabot de Bouin, 345
Cham, 110, 212, 213, 271, 277, 278, 279, 281, 283, 286, 288, 289, 291, 344, 345, 347, 378
Champfleury, 109, 119, 121, 122, 123, 126, 130, 182, 265, 267, 379
Champsaur, 452
Changarnier, 245
Chardon, 434
Chardon de La Rochette, 193
Charles, 332, 333, 349, 520
Charles X, 242, 244, 345
Charles-Henry, 464
Charmes, 181, 312, 313
Charpentier, 193
Charton, 336
Chasles, Jeanne, 582
Chasles, Philarète, 121, 125
Chassang, 126
Chateaubriand, 142, 143, 374
Châtelain, 14, 15, 564, 652
Chaumeix, 43, 53
Chaumont, 354
Chausson, 622
Chazet, de, 306
Chéret, 346
Cherpin, 131, 258
Chervel, 185
Chevassu, 558, 568, 582, 588
Chrétien, 29
Christian, 326
Christiné, 594
Christol, 659
Cicéron, 61, 62, 148, 149, 151, 264, 383
Cillard, 587
Cinésias, 432, 624, 635
Cioccari, 346
Clairon, 48
Clairville, 141, 178, 179, 245, 249, 255, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 287, 291, 294, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 310, 314, 315, 316, 320, 322, 329, 333, 334, 335, 338, 339, 344, 347, 348, 349, 353, 355, 356, 357, 363, 364, 365, 480, 552
Clairville, Charles, 334, 350, 351

Claretie, Jules, 212, 213, 243, 244, 248, 252, 265, 339, 351, 363, 364
Claretie, Léo, 109, 110, 214, 552
Claudel, 10, 429, 700
Clemenceau, 250, 265, 351, 353, 442, 444
Clément, 199, 599
Cléon, 5, 24, 34, 36, 57, 58, 62, 77, 78, 79, 80, 92, 94, 107, 112, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 159, 170, 211, 215, 245, 249, 252, 272, 370, 373, 383, 387, 400, 401, 402, 405, 406, 407, 408, 412, 417, 421, 423, 446, 450, 470, 488, 534, 537, 611, 653, 700, 717
Cléonymos, 653
Cléopâtre, 274
Clerc, 325, 329
Clisthène, 504
Clovis-Hugues, 265
Cocteau, 633
Cœuré, 130
Cogniard, 269, 270, 306, 314, 316, 319, 320, 329, 340, 345, 348, 353, 363, 520, 521, 527, 529
Cohen, 27
Colberg, 713
Colet, 5, 126
Colette, 304, 663, 670
Collé, 305, 331
Colline, 323
Collinet, 30
Collot, 600
Colon, 348
Combes, 628
Commerson, 123, 334, 355, 356, 357
Comte, 394, 395, 433
Considérant, 19, 282, 284, 288, 290
Constant, 377, 449
Coolus, 318, 597
Copeau, 455, 463, 480, 482, 614, 631, 650, 698, 718
Copernic, 111
Copfermann, 469
Coquard, 605
Coquelin, 258, 259, 264, 265, 354, 620
Coquet, de, 654, 661
Coquio, 455
Cordier, 245, 249, 255, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 291, 294, 296, 301, 307, 329, 334, 339, 355, 356, 357
Corneille, 88, 218
Cornford, 227, 488, 489
Cornu, 692
Cortambert, 388
Corvin, 7, 8, 205, 497, 559, 560
Coste, 680
Coste d'Arnobat, 47
Cottin, 55, 75, 237
Cottu, 242
Coty, 444, 470
Couailhac, 333
Couat, 181, 182, 183, 408, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 431
Coulon, 20, 32, 199
Courbet, 264, 265, 308
Courcy, de, 306, 328, 334, 335, 336, 344, 345, 348
Courier, 151, 154
Cournot, 686, 687
Courteline, 318
Cousin, 377
Coutaud, 643, 644, 645, 646, 649, 663, 665, 669, 670
Couturat, 454, 455
Couty, 219, 534
Coyer, 47, 48, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 80, 81, 91
Craig, 623
Crassus, 150
Cratès, 92, 93, 95, 96
Cratinos, 26, 151, 385, 413, 446
Crébillon, 47, 48
Crébillon fils, 56
Crémieux, Benjamin, 663
Crémieux, Hector, 246, 539, 540
Critias, 48
Croiset, Alfred, 207, 414, 415, 424, 476, 492
Croiset, Maurice, 90, 107, 136, 137, 147, 180, 195, 303, 367, 372, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 425, 431, 433, 444, 476, 487, 616
Croisset, de, 318
Cromwell, 149
Cuenca, 586
Curmer, 335
Curnowsky, 310

Curtius, 132, 260
Custine, 220
Cuvillier, 587, 588
Cynna, 542
Aubignac, 31
Dabadie, 664
Dabas, 378, 379
Dacier, André, 31, 93, 94, 95, 97
Dacier, Anne, 25, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 49, 50, 64, 85, 101, 103, 140, 157, 158, 180, 192, 193, 194, 201, 389, 531
Dacier, Bon-Joseph, 32, 358
Dailly, 326, 330, 360
Dalègre, 15
Damisch, 86
Danger, 219
Dantan, 125, 257, 260
Dante, 110, 111, 113, 114, 373
Danton, 237, 433
Dantu, 423
Darcourt, 330
Darien, 447
Darmsteter, 617
Dartois, 241, 270, 345
Dassault, 701
Dasté, 463, 674
Daudet, Alphonse, 254
Daudet, Léon, 305, 433, 436, 452
Daumier, 109, 110, 117, 121, 122, 125, 130, 131, 258, 265, 270, 277, 286, 287, 291, 335, 344, 345
Dauphin, 146
David, 307
Davidson, 321
Davin de Champclos, 629
De Max, 351, 427
Dearly, Max, 223, 353
Debidour, 15, 20, 199, 200, 421, 426, 431, 432, 478, 481, 482, 484, 485, 678, 679, 688, 716
Debluë, 465, 478, 683
Debriege, de, 349
Debussy, 577
Décoret-Ahiha, 581, 582
Decourcelle, 246
Decroux, 647, 650, 659, 660
Delacour, 350
Delacroix, 253
Delafarge, 40, 41, 42, 44, 52
Delamare, 668
Delannoy, 656
Delannoy, Émile, 245, 249, 272, 277, 279, 290, 350
Delannoy, Marcel, 658, 660, 661
Delatour, 306
Delaunay, 38, 78, 247, 250, 254
Delcampe, 482
Delcassé, 351, 353
Delcourt, 15
Delerue, 649
Delhorbe, 611
Delilia, 243, 321, 333, 342
Delord, 267, 268
Delorme, 538
Delormel, 334
Delphin, 352
Deluy, 712
Demont, 487
Démosthène, 57, 148, 149, 151, 152, 153, 170
Denis, 107, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 145, 146, 147, 154, 161, 171, 216, 377, 392, 400, 410, 411, 415, 416, 422, 449, 450
Denis de Syracuse, 122
Denkler, 176
Denys de Thrace, 90
Depas, 350
Déprats, 8, 497
Deransart, 346, 347, 353
Dergiavine, 469
Derouin, 287
Des Essarts, 190, 201, 389, 392, 535
Des Gâchons, 545, 581
Desbeaux, 345, 354
Descaves, 397, 457, 551, 669
Deschamps, 682
Deschanel, 10, 67, 120, 123, 124, 146, 147, 153, 154, 155, 156, 158, 160, 169, 170, 173, 175, 177, 181, 182, 312, 313, 376, 386, 387, 388, 392, 449, 460, 461, 486, 487, 496, 520, 527
Desfontaines, 43
Deslandes, 345
Deslignères, 600
Desmoulins, 141, 142, 144, 153, 163, 164, 165, 166, 168, 206, 372, 373
Desnoiresterres, 16, 39, 40

Desnoyers, Charles, 281, 285, 520, 521
Desnoyers, Edmond, 253
Desperet, 115, 119
Desrousseaux, 482
Desvergers, 280, 348
Deval, 324, 585, 587
Devienne, 660
Devilleneuve, 332, 333, 349
Dhérelle, 305
Dhuys, 480, 481, 600
Diache, 316
Diderot, 41, 43, 52, 53, 65, 81, 101, 471, 483
Didier, 345
Didot, 195
Dieulafoy, 306
Dillies, 464
Dindorf, 195
Diogène, 44
Diogène Laërce, 60
Divus, 29
Doche fils, 280, 321
Dominique fils, 350
Donnay, 15, 16, 18, 20, 204, 310, 313, 434, 446, 457, 463, 495, 498, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 596, 597, 598, 599, 601, 602, 612, 613, 614, 675, 683, 715
Dorin, 206, 323, 669
Dornand, 682
Dort, 678, 686, 687, 714
Dosson, 148
Doucet, 620
Doumic, 237, 238
Draner, 347
Dreyfus, Abraham, 334, 544
Dreyfus, Alfred, 423, 432, 442, 444, 456
Dreyfus, Robert, 249, 268, 301, 305, 310, 311, 314, 322, 341, 491
Drioux, 103, 185
Drujon, 110, 252, 255, 435
Drumont, 351, 353, 407, 432, 433, 456
Du Méril, 120, 121, 124, 136, 138, 139, 146, 154, 167, 168, 170
Du Tillet, 552
Dubech, 433, 434, 570
Dübner, 26, 35, 36, 90, 91, 97, 156, 157, 208
Dubos, 81, 84, 87
Ducancel, 211
Ducasau, 185, 187
Duchesne, 265
Duclos, 53
Ducoudray, 388
Dufaï, 289
Duflot, 345
Dufrène, 580
Duhamel, 171
Dujardin-Beaumetz, 351, 359
Dullin, 5, 15, 16, 18, 20, 184, 303, 304, 397, 425, 434, 446, 447, 458, 459, 463, 464, 466, 471, 482, 485, 489, 490, 497, 498, 614, 615, 618, 630, 631, 632, 633, 639, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 653, 657, 658, 659, 660, 662, 663, 664, 665, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 684, 691, 695, 696, 697, 701, 715, 716, 717, 718
Dumaine, 354
Dumanoir, 282, 287, 301, 307, 334, 343, 344, 345, 355, 552
Dumas, 125, 236, 260, 284, 336, 345, 349, 374, 539, 544
Dumas fils, 247, 361, 508, 534, 535, 539
Dumas, Marie, 523
Dumény, 550, 577
Dumersan, 345
Duncan, 633
Dupeuty, 306, 320, 328, 334, 335, 336, 344, 348
Dupin, 345
Dupont-Roc, 7, 92, 93
Dupuy, 194
Duquesnel, 354, 624
Duran, 650
Durandeau, 256, 257, 353
Dürenmatt, 717
Duruy, 142, 143, 182, 184, 207, 369, 372, 449, 572

Dusolier, 310, 347
Dutacq, 544, 546, 553, 554, 558, 576, 577, 579, 580
Dutertre, 436
Duval, Alexandre, 372, 538
Duval, Sophie, 37, 64, 69, 76, 87, 131, 216, 227
Duvernois, 304, 343, 351, 520
Duvert, 280, 320
Dvorak, 468
Ebstein, 455, 456
Eddy, 305, 352
Édouard Fournier, 396, 537
Egervari, 466, 699
Egger, 77, 176
Élien, 32, 33, 40, 49, 59, 79, 358
Elliot, 261
Emery, 589, 629
Engels, 469, 473
Épicharme, 92, 95
Épicure, 450
Épinay, d', 44, 52
Érasme, 41, 151
Erckmann-Chatrian, 461
Eschine, 153
Escholier, 463
Eschyle, 57, 67, 134, 163, 187, 199, 377, 386, 428, 432, 469, 486, 487, 495, 589, 605, 617, 685, 699, 749
Esmée, 589, 594
Espiau, 305
Estaunié, 262
Estherhazy, 453
Estrée, d', 314
Étienne, 239
Eudes, 600
Eupolis, 26, 151, 413
Euripide, 46, 47, 57, 69, 70, 77, 79, 92, 94, 124, 134, 137, 185, 187, 204, 376, 398, 399, 406, 432, 447, 448, 449, 450, 451, 487, 495, 499, 508, 572, 614, 700
Fabert, 593
Fabre, 205, 210, 214, 215, 216, 228, 234, 235, 239, 427, 428, 446, 614
Fabre d'Églantine, 164
Fadeev, 469
Faguet, 205, 215, 216, 228, 412, 431, 461, 520, 543, 544, 622
Faivre, 345, 456, 482
Fallex, 68, 69, 72, 186, 188, 189, 190, 381, 388, 404, 420, 441, 504, 509, 512
Fallières, 351
Fargue, 196
Farrah, 699
Favalelli, 695
Favart, 40, 101
Favre, 237, 264
Feautrier, 523
Félyne, 578, 581, 587
Fénelon, 29
Fénéon, 447
Fernandez-Arias, 586
Ferret, 40, 41
Ferrier, 246
Ferry, 168, 438
Ferté, 121, 123, 124, 129, 139, 147, 170, 187, 371, 379, 392, 415
Ferville, 350
Feuillet, 124, 258
Feuillet de Conches, 124
Fielding, 468
Fièvre, 496
Filon, 544
Fischer, 342, 343
Flaissières, 235
Flan, 310, 334, 338, 365
Flashar, 15, 92, 467
Flaubert, 5, 103, 104, 126, 210, 213, 218, 281, 406, 537
Flers, de, 205, 214, 217, 223, 226, 230, 236, 247
Flers, Paul-Louis, 324, 346, 354, 587
Fleuriau, 193
Fleury, Amédée, 184, 190, 381, 382, 385, 388, 392, 393, 401, 417, 418, 420, 509, 537
Fleury, René, 205, 454
Floquet, 247, 258, 259, 265
Floridor, 88
Flotte, de, 237
Fontan, Gabrielle, 647
Fontan, Louis-Marie, 244
Fontayne, 466, 467, 468, 679, 680, 686, 687, 688, 694, 695, 697, 698, 699, 704, 706, 708, 709, 712
Fontenelle, 85
Forain, 310, 346, 432
Forest, 131

Fouquier, Henry, 215, 239, 313, 354, 546, 550, 552, 557, 569, 577, 582
Fouquier, Marcel, 553, 583
Fournel, 139, 249, 251
Fournier, Édouard, 119
Fournier, Marc, 281, 283, 284, 288
Fournier, Thérèse, 683
France, 619, 622, 623
Francis, 241
Franc-Nohain, 656
François Ier, 111, 153
Franconi, 259, 261
Frantz, 106, 144
Frédérix, 340
Fréron, 39, 40, 41, 43, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 237
Frischlin, 29, 33, 90, 100, 156
Frye, 227
Fuchs, 592
Fuller, 582
Fusier, 326, 350, 358
Gabel, 353
Gabillard, 617
Gabriel, 241, 320, 332, 333, 349
Gagarine, 709
Gally, 459, 464, 465, 661, 662
Galtier, 205, 301, 458
Gambetta, 143, 170, 212, 237, 239, 250, 264, 400, 402, 405, 406, 407, 408, 537, 552, 572
Ganderax, 213
Gandillot, 353
Garnier-Pagès, 258, 259
Gaulle, de, 681, 689, 693
Gautier, 109, 132, 139, 177, 178, 183, 190, 205, 206, 210, 219, 241, 244, 249, 255, 269, 270, 272, 274, 275, 277, 281, 282, 283, 290, 294, 296, 298, 299, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 316, 317, 318, 319, 320, 328, 332, 340, 344, 347, 349, 350, 355, 359, 362, 378, 499, 500, 501, 511, 512, 513, 519, 544
Gautier, Jean-Jacques, 681, 683
Gavarni, 110, 130, 131, 335, 344, 345, 347
Gavault, 317, 322, 324, 334, 347, 353, 354, 364, 397, 498, 584, 589, 596, 601, 605, 606, 607, 608, 609, 612, 614, 642
Gémier, 215, 247, 352, 363, 427, 484
Genette, 41, 87, 158, 187, 205, 314
Gengembre, 205
Geoffrin, 52
Geoffroy, 358
George III, 121
Georgius, 632
Gerhard, 118
Germain, 256, 353, 354, 520, 521, 522
Gervais, 199, 481, 599
Ghenia, 578
Gide, 432
Gidel, 273
Gignoux, Hubert, 16, 18, 425, 455, 466, 467, 679, 685, 687, 688, 694, 695, 697, 698, 699, 706, 716, 717
Gignoux, Régis, 304, 318, 346
Gilbert, Daniel, 660
Gilbert, Pierre, 235, 442, 443, 444
Gill, 110, 123, 354
Gilles, 101
Gillier, 331
Gillray, 121
Ginisty, 247, 248, 250, 397, 605
Giovacchini, 534
Girard, 519
Girard, Jules, 138, 449
Girard, Paul, 148, 152, 170, 186, 187, 415, 569, 624, 625
Girardin, 163, 264, 285
Girardin, Mme de, 260
Giraudoux, 712
Girrane, 133
Gisquet, 260
Goethe, 8, 12, 433, 716
Golberg, 455
Goldoni, 53
Goncourt, 104, 121, 126, 140, 211, 213, 400
Gondinet, 214, 317
Gontard, 631, 687
Gorsse, de, 313, 346, 352
Got, 246, 248, 254, 255, 350
Gouffé, 306
Goujon, 569
Gounod, 540
Gracchus, Caïus, 402
Grand-Carteret, 110, 133, 344
Grandville, 115, 116, 117, 119, 130, 131, 258, 344

Grangé, 334, 338
Grassot, 285, 286, 355, 359, 360, 361, 362
Gréard, 185
Gresset, 44
Grévin, 246, 345, 347
Grimm, 53
Grisier, 322
Gsell, 215, 427, 484
Guénée, 299, 333, 348
Guilbert, 351
Guillaume, 331, 345, 346
Guillemot, 310, 316
Guillot de Saix, 585, 633, 679, 682
Guilloutet, 243
Guinon, 318
Guinot, 245
Guiraud, 412
Guitard, 199, 481, 599
Guitry, Lucien, 545, 546, 550, 554, 564, 577, 583
Guitry, Sacha, 542, 584, 596, 601, 602, 603, 604, 606, 612, 614
Guizot, 236, 245, 246
Gutemberg, 166
Guy, 326, 328
Haddad-Wotling, 557
Halévy, Ludovic 214, 251, 354, 539, 540, 547, 549, 551, 552, 557, 601, 605, 610, 629
Halévy, Léon, 523
Hallays-Dabot, 243, 244, 255, 284
Halliwell, 30
Hamel, 146, 373, 377
Handler, 553
Hanlon Lees, les frères, 618
Hanoteau, 303, 675, 679, 680, 681, 684
Harel, 519
Hasti, 588
Hauvette, 418, 421
Heath, 92
Hébert, 164
Hegel, 134
Heim, 447
Heine, 617
Heistein, 14
Heller, 602
Hénin, 80
Hennequin, 409
Henri III, 153
Henrion, 344
Henriot, 347
Herder, 433
Hermantier, 303, 304, 679, 682, 683, 684
Hermil, 353
Hérold, 313, 589, 605, 614
Héros, 145, 315, 324, 354
Herriot, 238
Hervé, 316, 344
Hervé, Gustave, 446
Hervieu, 247
Hervilly, d', 190
Heugel, 647, 648
Hiéronymos, 48
Hille, 15
Hillebrand, 106, 140, 376
Hilsenbeck, 15
Hipponax, 38, 72
Hodgart, 340
Hogarth, 116, 124
Hollande, 669, 670
Holtermann, 15, 29, 134, 176
Homère, 30, 90, 92, 308, 313, 347, 394
Horace, 29, 31, 34, 37, 51, 70, 74, 75, 76, 77, 90, 95, 616
Horn-Monval, 9, 433
Hotier, 322, 326
Houdar de la Motte, 66, 85
Houville, d', 645, 646, 647, 648, 650, 652, 660, 661, 662
Hughes, 455
Hugo, 66, 67, 69, 125, 151, 171, 175, 182, 219, 240, 259, 260, 264, 282, 285, 286, 299, 307, 353, 374, 399, 480, 500, 501
Humbert, 15, 187, 194
Humbert-Mougin, 10, 15, 196, 199, 495, 500, 543, 574, 577
Hura, d', 353
Huret, 546, 553, 556, 557, 560, 561
Husson, 542
Hyacinthe, 286, 347, 348, 354, 355, 356, 357, 358
Hyperbolos, 23, 24, 25, 26, 94, 165, 399, 412, 653, 689
Ibels, 577
Idzkowski, 683
Ikar, 582
Irail, 38, 43

Itard, 470
Ivernel, 455, 456
Jacob, 686
Jacques, les frères, 681
Jacquet, 156, 186, 187, 371
Jacquot, 6
Jaime, 345
Jaive, de, 589
Jäkel, 92
Jallais, de, 334, 336, 348
Jamain, 617
Jambon, 573, 576
Jamet, 305, 681, 684
Janet, 143
Janin, 8, 86, 103, 106, 139, 141, 160, 169, 177, 209, 244, 253, 257, 260, 265, 308, 317, 349, 360, 373, 374, 377, 380, 381, 487, 500, 501, 503, 510, 511, 512
Jankélévitch, 468
Jarre, 695, 696
Jarry, 455, 629
Jaubert, 687
Jaucourt, de, 70
Jaurès, 250, 351, 464, 629
Jauss, 8, 12, 14, 19, 202, 716
Jean-Bernard, 250
Jésus-Christ, 5
Joliet, 247, 258
Joliffre, 69
Jollivet, Gaston, 213, 402, 403, 404, 405, 498, 513, 529, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 551, 561, 607, 716
Jollivet, Simone, 304, 397, 471, 491, 631, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675
Joly, 465
Jomaron, de, 106, 559, 573, 678, 686
Joullot, 345
Jouvet, 429, 463, 614, 631, 632, 676
Jouvin, 237
Judic, 354, 363, 364
Jugain, 660
Julia, 185
Julien, 131
Julien (l'Empereur), 148
Jullien, 247, 551, 552, 556
Jung, 130, 132
Jusseaume, 575
Juvénal, 66, 67, 68, 70, 74, 75, 148, 151, 480
Kahn, 213
Karantinos, 614
Karr, 171, 433
Kautsky, 469
Kemp, 303, 304, 660, 661, 662, 680, 682, 683, 684
Kennedy, 372
Khider, 689
Kiadasa, 555
Knight, 28
Kock, de, 281, 283, 284, 288
Korrigan, Le 523, 524
Kotopouli, 555
Kotzamani, 15, 470, 554, 586, 601
Krakovitch, 501
Kristeva, 118
Kuhn-Régnier, 599
Kupka, 600
La Fontaine, 532
La Goulue, 550, 556
La Harpe, 38, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 91, 96, 101, 103, 105, 107, 145, 157, 158, 177
La Jeunesse, 564, 573, 580, 582, 583, 628, 629
La Marche-Courmont, 49, 86
La Pommeraye, 358, 523
La Porte du Theil, 193
Labiche, 263, 268, 282, 287
Laboulaye, 246
Laboureur, 199, 463, 599
Labrowskaya, 582
Lacan, 148, 163, 174
Lacarrière, 465, 466, 467, 695, 696
Lachenaud, 99, 180
Lachès, 60
Lacour, 601
Lacroix, J. P, 683
Lacroix, Jules, 495, 543
Ladvocat, 241, 259, 513
Lafargue, 345
Lafont, 350
Lafosse, 123, 259
Lagrille, de, 594
Laïs, 534, 538, 542, 549, 587, 609, 610
Lalanne, 693
Lallot, 7, 92, 93

Lamachos, 36, 49, 77, 94, 134, 470, 636, 653, 680, 700, 702
Lamartine, 245, 260, 299, 433
Lancelot, 550
Landay, 602
Langlé, 345
Langsdorff, 166, 298, 378, 382, 383, 384, 385, 386
Laparcerie, 553, 554, 558, 576, 578, 580, 581, 582, 583, 588, 589, 613, 614
Laparra, 660
Larchey, 608
Laroche, 246
Larousse, 68, 125, 150, 151, 153, 162, 163, 173, 181, 205, 245, 261, 301, 313, 322, 340, 343, 394, 534
Lascaris, 457, 458, 623, 626, 628, 629
Lassalle, 717
Lasserre, 492
Lassouche, 358
Lattes, 588
Laubreaux, 669
Laurencin, 244, 348
Laurent, 140, 461
Laval, 431, 472, 670, 700
Lavallière, 347
Lavedan, 353
Lavie, 669
Laya, 71
Le Bargy, 351
Le Beau, 34
Le Brun, 87
Le Goffic, 619, 620, 621, 623
Le Loyer, 27, 157
Le Marquet, 694, 696
Le Men, 117, 122, 124, 131
Le Mengeot, 600
Le Petit, 110
Le Roy, 388, 460
Léautaud, 318, 347, 351
Leclerc, 686
Lecocq, 251, 354, 530, 540
Lecomte, 454
Leconte de Lisle, 10, 191, 196, 197, 605, 607
Lecourt, 245, 249
Ledru-Rollin, 268, 283, 290, 295
Lee, 87
Lefevre, 31
Lefèvre, 196
Léger, Nathalie, 7, 699
Léger, Pierre Auguste, 306
Legrand, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 538, 539
Lelièvre, 585
Lélio fils, 350
Lemaître, Frédérick, 130, 210, 219, 220, 235, 244, 249, 253, 354
Lemaitre, Jules, 148, 171, 181, 183, 204, 205, 206, 399, 400, 436, 544, 545, 546, 550, 552, 555, 611, 622, 623
Lemercier, 23, 24, 25, 26, 27, 77, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 129, 134, 136, 138, 141, 157, 165, 173, 259, 305, 373, 482
Lemercier de Neuville, 130, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 349, 353
Lemerre, 197
Lemoine, 519
Lemonnier, 325, 329, 334
Lenfant, 638
Lénient, 145
Lenoir, 660
Lentengre, 632
Léon, 408
Lepeintre, 244, 344
Leprévost, 299
Lerat, 15
Lerminier, 304, 695, 696
Leroux, Pierre, 270, 277, 282, 286, 287, 382, 391
Leroux, Xavier, 397, 589, 593, 605
Leroy, Maurice, 600
Leroy, Paul, 305
Lesage, 56, 297, 320, 483
Lescot, 312
Lespes, 336
Lessing, 96
Lesueur, 253, 257
Leterrier, 346, 348
Létraz, 683
Lettry, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 543, 549, 591
Leuven, 268, 271, 282, 283, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 345, 480, 519
Levassor, 350, 355

Lévêque, 617
Leveugle, 683
Lévy, Adrien, 354
Lévy, Jules, 322
Lévy, Michel-Maurice, 590
Lhéritier, 358
Liégard, 264
Liéven, de, 223, 224
Limozin, 660
Lincke, 586, 587
Lindheim, 316
Lintilhac, 145, 211, 215, 235, 313, 397, 398, 508, 608
Lionnet, les frères, 350, 359
Liorat, 348
Lireux, 296, 499
Littré, 54, 150, 159, 340, 341, 385, 394, 395, 396, 475
Lobau, 260, 261
Lobineau, 193
Lockroy, 265, 538
Loewel, 668, 670
Lojkine, 256
Lope de Vega, 499
Loraux, 6, 142, 164
Lord, 14, 15, 177
Losco, 623
Louar, 436
Louis-Philippe, 117, 122, 131, 242, 245, 249, 258, 345, 382
Lounatcharsky, 469, 470, 717
Louÿs, 480, 568, 569, 590, 599, 613, 633
Lovenjoul, 544
Lubin, 391
Lubize, 519
Lucain, 151
Lucas, 171, 495, 499, 501, 502, 503, 504, 505, 507, 508, 510, 511, 512, 607
Lucet, 455, 619, 620
Lucien, 126, 151, 389, 390, 427, 548, 549, 568, 569, 600, 616
Lucilius, 151
Lucullus, 274
Lugné-Poe, 18, 205, 397, 427, 431, 446, 457, 464, 491, 498, 565, 616, 618, 619, 623, 625, 626, 629, 717
Luther, 111, 151
Lycambès, 38, 95
Lycon, 48, 60
Lyonnet, 314, 315
Lysippe, 60
Mabell, 345
Macaulay, 433
Madaule, 429
Maeterlinck, 455
Magallon, de, 614
Magnard, 400, 401, 402, 405
Magnès, 107
Magnin, 120, 159, 208
Maillol, 620
Maistre, Joseph de, 433
Maistre, Suzanne, 463
Maizeroy, 452
Malato, 456
Malherbe, 693
Mallarmé, 190
Mallian, 345
Malraux, 692
Manfred, 587
Manouvriez, 434, 435
Manuel, 542
Marat, 228, 628
Marc et André, 649
Marcabru, 696
Marc-Antoine, 148
Marc-Henry, 597
Maréchal, 679
Margueritte, 619, 620, 622, 623
Marie, 692
Marilho, 683
Marin, 259, 260, 261, 266
Marinetti, 458
Mariquita, 582
Marmontel, 38, 39, 47, 64, 71, 73, 74, 76, 77, 80, 82, 84, 87, 91, 100, 101, 102, 125, 136, 152, 177, 180, 208
Marois, 674, 677
Marot, 141, 179, 364
Marrast, 245, 249, 282, 283, 287
Mars, 347
Marsac, 305
Marsolleau, 318
Marteaux, 652, 661
Martial, 196
Martial, Mlle, 580
Martin du Gard, 482, 483, 631, 698
Martin, Albert, 418
Martin, Jules, 250

Martin, Roxane, 273, 276, 329
Martin-Chauffier, 199, 463, 599, 715, 716
Martineau, 177
Martinez, 37, 64, 69, 76, 87, 131, 216, 227
Marx, 21
Mathonnet de Saint-Georges, 585
Maublanc, 469, 470
Maulde, 310, 602, 604
Maulnier, 432, 467, 614
Maupassant, 4, 529
Maurevert, 462
Maurey, 318
Maurice, 174, 175
Mauron, 676
Maurras, 5, 433, 434, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 492
Maxudian, 669, 674
Mayer, 353
Mazel, 451
Mazères, 174, 373
Mazon, 8, 186, 187, 188, 199, 303, 366, 388, 417, 418, 433, 460, 486, 487, 488, 489, 490, 633, 638, 640, 646, 648, 655, 664, 670, 702
Méaule, 569
Meilhac, 214, 251, 354, 539, 540, 547, 549, 551, 552, 557, 601, 605, 610, 629
Meineke, 195
Méléagre, 568, 569
Mélétos, 32, 33, 43, 48, 60
Mélingue, 353
Ménandre, 7, 23, 25, 28, 29, 33, 38, 76, 78, 84, 91, 95, 96, 99, 180, 186, 201, 217, 460, 486
Ménard, 139, 492
Mendelssohn, 500
Mendès, 190, 318, 319, 322, 351, 354, 399, 400, 420, 455, 553, 555, 580, 582, 583, 601, 605, 617, 624
Ménippe, 151
Mercadier, 683
Méric, 424, 446, 447, 450, 451, 464, 663
Merle, 465, 682, 683
Mermeix, 452
Merson, 661
Méry, 260, 261
Mésilliac, de, 277
Messmer, 465, 683
Méton, 634, 649
Meunier, 614, 616, 632, 633, 637, 639, 641, 642, 645
Meurice, 495, 499, 500
Mévisto, 310
Meyer, 351, 452, 453, 456, 629
Meyerbeer, 361
Meyerhold, 469, 470, 717
Meyer-Plantureux, 436, 665, 669
Michel, 337
Michel, Alexandre, 350
Michel, Louise, 447, 611
Michel-Ange, 111
Mignon, 482
Mikhoels, 700
Milhaud, 397, 491, 663, 671, 673
Millaud, Albert, 171, 213, 334, 350, 351, 402, 403, 404, 405, 498, 513, 529, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 551, 561, 607, 716
Millaud, Moïse, 336, 349, 669
Millot, 349
Milton, 245
Mina, 329
Mirabeau, 150, 237
Mirbeau, 432, 446, 447, 455
Mirecourt, 237, 253, 257, 308
Moïse, 61, 63, 669
Molière, 15, 39, 41, 44, 51, 55, 71, 74, 75, 76, 77, 81, 83, 136, 172, 177, 190, 248, 297, 361, 392, 469, 478, 483, 510, 512, 552, 675, 684, 698
Moloch, 110
Mondor, 190
Monk, 245
Monnier, Albert, 348, 349
Monnier, Henri, 130, 131, 253, 256, 257, 258, 260, 264
Monréal, 243, 317, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 334, 341, 342, 347, 349, 351, 354
Monrose, 248
Monselet, 220, 223, 224, 236, 238, 246, 309, 310, 320, 321, 328, 349, 350, 351, 353, 360
Montaland, 345
Montalivet, 174, 242, 245

Montbrial, de, 433
Montcharmot, 580
Montès, 282, 284
Monteux, 305
Montrouge, 321, 326, 363, 676
Monval, 309, 511
Morand, 184
Moreilhon, 454
Moretti, 19, 486
Morier, 540
Mornand, 629
Moro-Gaffieri, de, 352
Mortier, 246, 247, 248, 251, 254, 255, 321, 326, 344, 346, 348, 358, 363, 364, 365, 366, 540
Moschus, 51, 67
Mossé, 142, 143, 473
Mounet-Sully, 350, 543, 614
Moussinac, 470, 471, 472, 473, 491
Mukařovsky, 13
Muller, Charles, 318
Müller, Otfried, 376
Muller, Sylvie, 7
Mun, de, 250
Munte, 577, 580
Muret, 241, 242, 244, 245, 269, 284, 290, 292, 294, 306, 319, 333, 344, 345, 348, 520
Mürger, 349
Murray, 488
Musset, 5, 103, 104, 139, 147, 155, 170, 175, 183, 250, 260, 374, 375, 376, 379, 433
Mussolini, 472
Musurus, 29
Myrrhine, 588
Nadar, 123, 265, 334, 339, 349, 353, 355, 356, 357, 534, 550, 575, 576
Nadja, 582
Nageotte, 125
Nanteuil, 313, 346, 352
Napierkowska, 582
Napoléon, 110, 119, 189, 242, 287, 324, 347, 378, 386
Nathalie Léger, 467
Nau, 620
Naugrette, 219
Navarre, 137, 303, 366, 367, 420, 426, 486, 487, 488, 489, 490, 640, 670, 702
Nazé, 334, 336
Necker, 134
Nelson, 336
Némirovitch-Datchenko, 470, 471, 555
Nerval, 499, 500, 511, 512, 513, 519, 544
Netter, 372
Neuville, 350, 359
Newman, 617
Niboyet, 270, 282, 284, 286, 379, 380
Nichet, 716
Nicias, 23, 78, 134, 170, 386, 434, 435, 468, 602, 603, 687
Nicole, 408
Nietzsche, 433, 447, 450
Nion, de, 214, 625, 629
Nizan, 303, 431, 470, 471, 481, 485, 491, 668, 675, 678, 679, 680, 681, 685, 686, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 708
Nodier, 68, 260
Noël, 246, 250, 255, 258, 309, 322, 358, 365, 530
Nonnotte, 43
Nordmann, 409
Normand, 185
Norville, de, 93
Nossis, 480
Nostrand, 534
Notor, 599
Nozière, 205, 214, 351, 431, 457, 458, 459, 616, 623, 625, 626, 627, 628, 629
Numa, 348, 350
Numès, 334, 351
Nunès, 351
O'Monroy, 248, 325, 326, 330, 351
Obey, 464
Offenbach, 212, 246, 263, 347, 539, 540, 610, 649
Olivier, 466, 679, 687, 688
Ollivier, 237, 239
Omer de Fleury, 43, 44
Orange, Prince d', 254
Ortel, 256
Orval, d', 659
Osché, 646
Osolsobe, 132
Oudot, 345, 346, 348
Ozy, 348

Pacra, 585
Paganini, 125
Pailleron, 247, 250, 254, 534
Palissot, 5, 11, 16, 28, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 75, 81, 86, 140, 385, 716
Papet, 125
Paquin, 589
Parigot, 496
Parijanine, 447, 459, 460
Pascal, 151, 433
Pascar, 677
Pasquali, 679, 682
Patin, 157
Patusset, 585
Paul (Saint), 151
Paulmier, 148, 163, 174
Paulsen, 176
Pavis, 8, 9, 13, 14, 132, 133, 497, 573
Pawlowski, 554, 556, 578
Pearl, 538
Péguy, 432
Péladan, 351
Périclès, 51, 62, 68, 141, 152, 170, 176, 204, 375, 395, 399, 400, 405, 412, 426, 428, 474, 539, 573, 622, 690, 693
Perpignan, 318
Perrens, 189
Perrimet, 237
Perrin, 523
Perusino, 36
Pessard,, 316, 317, 341, 342
Petit, 429
Petit de Julleville, 109, 110, 237
Phidias, 126, 399, 400, 693
Philémon, 38, 540
Philippe de Macédoine, 148
Philippeaux, 164
Philippon, Charles117, 125, 332, 339, 344
Philippon, Henri, 464
Philonide, 139, 208, 538, 609
Phormis, 92
Phrynè, 504, 544, 547, 549, 551, 587, 599
Picard, 450
Picasso, 600
Pichois, 109, 499
Pichot, 129
Picon-Vallin, 470, 700
Picq, 310, 450
Piérauld, 683
Pierre, 464, 634, 636, 653
Pierron, Agnès, 321, 679
Pierron, Alexis, 35, 377
Pigeon, 620
Pillement, 686
Pindare, 480
Pioch, 433, 551, 590, 592, 642, 661, 663
Piscator, 312
Planche, 253, 331
Plassard, 619, 623
Platen, 176
Platon, 32, 35, 49, 82, 99, 122, 163, 270, 308, 413, 433, 550, 580, 614
Platonios, 29, 36, 64, 90
Plaute, 67, 74, 98, 194
Pline l'Ancien, 83
Plutarque, 23, 25, 33, 49, 99, 100, 180, 402, 449
Poincaré, 442
Poinsinet de Sivry, 28, 38, 50, 51, 65, 67, 157, 158, 164, 192, 193, 420
Poirot-Delpech, 695
Poitrasson, 452
Polin, 541, 587
Pommeret, 704
Ponchon, 310, 620
Pons, 569
Ponsard, 499
Ponson du Terrail, 349
Pope, 51
Porché, 447, 464, 482, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 660, 661, 662, 663, 675, 676, 688, 690, 691, 697, 700, 701, 705
Porel, 309, 511, 545, 546, 550, 553, 565, 576, 577, 579, 599
Porto-Riche, 561
Pouchkine, 523
Pougin, 322
Poulet-Malassis, 123
Poyard, 20, 120, 122, 123, 134, 139, 144, 146, 152, 154, 155, 156, 158, 161, 167, 182, 183, 186, 187, 195, 196, 198, 199, 374, 408, 434, 441, 444, 449, 455, 462, 527, 528, 538,

549, 557, 558, 560, 564, 571, 572, 591, 606, 607, 608, 609, 616, 620, 621
Préboist, 680
Preiss, 219
Prével, 538
Préville, 44
Prévost, 193
Priacel, 471, 632, 669
Prince, 350, 363, 364
Printemps, 347
Procope, 480
Proser, 705
Proudhon, 212, 245, 249, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 277, 278, 279, 282, 283, 284, 288, 298, 353, 378, 380, 382, 384
Proust, 432
Provost, 554, 583
Prudhomme, 197
Prudhommeaux, 461
Prudhon, 255
Prutz, 176
Ptolémée Lagos, 588
Pujo, 235, 436, 437, 438, 439, 440, 496, 627
Pyat, 212, 253, 269
Quéant, 659
Quillard, 605
Quinault, 660
Quinel, 345
Quinson, 594
Quintilien, 35
Rabbe, 620, 621, 622
Rabelais, 151, 153, 183, 394, 395, 396, 446, 454, 461, 473, 475, 476, 478, 483, 501, 543, 616
Racine, 8, 10, 11, 12, 28, 50, 201, 460, 496, 675, 716
Raffaelli, 712
Rageot, 602
Rambeau, 388
Ransan, 317, 323
Raoul-Rochette, 35, 85, 182, 194, 198
Rapin, 85, 92
Rat, 199, 200, 420, 426, 599, 678
Rattier, 290
Ravachol, 442
Ravel, 350, 355, 361, 362, 364
Raynal, 629
Réaux, des, 333
Rebecq, de, 48
Rebell, 213, 237
Rébérioux, 423
Rechner, 15
Redelsperger, 310
Redfern, 578
Reille, 680, 682
Reinach, 143
Reinhardt, 555
Réjane, 347, 542, 545, 546, 553, 554, 561, 575, 577, 582, 583, 599
Rémond, 374, 423
Rémusat, 244
Renan, 399, 433, 457, 483, 550, 556
Renoux, 436
Restif de la Bretonne, 51, 84
Reuillard, 651
Rey, 613, 639, 644, 645, 650, 661
Reybaz, 554, 680
Reynaud, 670
Ribot, 250
Richard, 458
Richepin, Jacques, 318, 463, 554, 584, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 597, 598
Richepin, Jean, 139, 162, 163, 171, 184, 186, 214, 215, 392, 426, 554, 620, 622
Ricœur, 133
Ricquier, 538
Rictus, 585
Rigault, 212
Rip, 206, 247, 304, 317, 323, 324, 325, 326, 346, 347, 348, 351, 352, 636, 665, 669, 674
Rivain, 444
Rivarol, 140, 153
Rivière Henri, 605
Rivière, Henri, 590
Rivière, Jean-Loup, 495
Rivoire, 555, 559
Robespierre, 113, 142, 222, 433
Robichez, 457, 619
Robida, 330
Roche, 345
Rochefort, Dubois de, 193
Rochefort, Edmond, 270, 345
Rochefort, Henri, 150, 163, 171, 351, 353, 432

Rochegrosse, 620
Rod, 611
Rodrigues, 391
Roger des Genettes, 210, 213
Rohou, 496
Rolland, 467, 483, 484
Rolle, 270, 272, 274, 379, 380
Rollot, 653
Romagnesi, 350
Romains, 651
Ronsard, 27, 453
Ronsin, 587, 602
Roos, 699
Roosevelt, 433, 668, 676
Roqueplan, 251
Rosenberg, 468
Rositini de Prat'Alboino, 195
Rossi, 273, 330
Rossini, 125, 264
Rostand Edmond, 457
Rostand, Edmond, 351, 616, 623, 624, 625
Rostand, Maurice, 644, 682
Roubaud, 123, 124, 265, 333
Roubille, 346
Rouché, 318
Rougemont, 306, 334, 335, 344, 348
Roujon, 247, 248
Rouleau, 647
Rousseau, 31, 42, 43, 44, 46, 52, 53, 151, 224, 433, 442, 444, 447, 611, 668, 676
Roussel, 445
Rouvray, 541, 542, 596
Roz, 611
Rozenberg, 587
Ruskin, 433
Rütten, 130, 132
Sadi-Carnot, 351
Saïd, 7, 191, 195
Saint-Amant, 130, 219, 235
Sainte-Beuve, 260, 512
Saint-Georges., 345
Saint-Germain, 257, 358, 364, 534, 538
Saint-Granier, 669
Saintine, 270
Saint-Pierre, 41
Saint-René Taillandier, 176, 269
Saint-Simon, 153, 297
Saint-Victor, 10, 103, 124, 155, 160, 161, 162, 170, 181, 182, 183, 186, 205, 236, 238, 239, 349, 400, 407, 408, 448, 449, 534, 535, 536, 537, 538, 540, 543, 616
Saint-Yves, 285
Sales, 208, 209, 432, 447
Salvayre, 576, 581
Sand, 103, 213, 253, 268, 282, 284, 286, 385, 388, 389, 390, 391, 392, 471, 530, 534, 535, 536, 537, 663, 667
Sapho, 51, 307, 557, 564, 568
Saqui, 132, 618
Sarcey, 147, 211, 327, 343, 349, 351, 354, 360, 365, 405, 541, 545, 546, 552, 580, 597
Sardou, 5, 11, 176, 205, 210, 212, 213, 221, 225, 226, 228, 232, 237, 238, 239, 246, 250, 261, 263, 354, 400, 402, 405, 530, 537
Sari, 326
Sarrazac, 312, 703, 710
Sarrazin, 675, 679, 682, 684
Saurel, 659, 680, 683, 684
Sauvigny, 47
Sauzet, 132
Savenay, de, 349
Savigny, 237
Savin, 460, 465, 477, 482
Savoy, 629
Scaliger, 29, 69, 156, 157
Schaeffer, 12, 209
Schlegel, 20, 134, 149, 157, 158, 159, 160, 177, 616
Schneider, 346, 354, 358, 359
Schneider, Hortense, 540
Schneider, Louis, 553, 558, 576, 589, 590, 626, 629
Schop, 291
Schultz, 436
Schwob, 617
Scott, 569
Scribe, 513, 514, 516, 517, 519, 539
Sebag, 473
Séché, 213, 250, 251
Sée, 318, 584
Ségalas, 272, 276, 288, 293, 294, 318
Seldes, 555, 600
Sem, 346

Senneville, de, 321, 358
Septime, 661, 662, 677
Séraphin, 289
Sermet, 585, 586, 594
Séroff, 650
Serrault, 680
Séry, 585
Sésostris, 274
Seylaz, 473
Shakespeare, 427, 480, 501, 616, 619, 620, 625, 631, 681, 683, 716
Sicard, 483, 631
Signoret, Gabriel, 247, 248, 324, 346, 352
Signoret, Henri, 543, 619, 620, 623
Silvain, 427
Silvestre, 190, 480
Siraudin, 314, 316, 321, 361, 363
Sirinelli, 426, 651
Socrate, 5, 7, 24, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 66, 67, 68, 79, 89, 92, 94, 99, 113, 121, 134, 137, 152, 153, 164, 165, 204, 236, 237, 241, 242, 252, 314, 358, 370, 374, 395, 398, 399, 406, 417, 428, 429, 430, 438, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 473, 489, 501, 502, 505, 506, 507, 509, 602, 603, 604, 606, 612
Sollar, 584, 594
Solomos, 14, 15
Solon, 170, 373
Sommerville, 352
Sophocle, 28, 57, 92, 124, 126, 185, 187, 191, 192, 194, 195, 197, 377, 495, 499, 500, 523, 605, 614, 686
Sorbets, 214, 215, 553
Sorel, 578, 581, 588
Soubeyran, 681
Soubies, 553, 554, 587
Souday, 236, 247
Soulacroix, 534
Souvestre, 148, 162, 167, 267, 268, 311, 312, 376, 378
Speidel, 713
Staël, 165
Stanislas, 41, 42
Starobinski, 19
Stavisky, 472, 665, 670
Steiner, 10, 12, 500
Stendhal, 177, 624
Stoebe, 659
Stop, 347
Stoullig, 235, 236, 248, 250, 255, 258, 309, 317, 318, 322, 323, 358, 363, 364, 365, 523, 530, 546, 556, 578, 580, 581, 582, 583, 588, 589, 603, 605, 624, 628
Strit, 594
Strowski, 652
Suckau, 96
Sue, 260, 299
Surel-Tupin, 15, 455, 456, 464, 630, 631, 645, 646, 647, 648, 649, 659, 676
Süss, 15, 488
Süvern, 138, 139
Swetchine, 236
Syracosios, 90
Tabarin, 25, 308
Tabart, 716
Tacite, 151
Tailhade, 5, 103, 310, 446, 450, 451, 452, 453, 454, 461, 462
Taine, 179, 409, 433
Talbot, 197, 198, 199, 200
Tamiz, 683
Tarride, 345, 346, 348, 365
Tasca, 14
Tchekhov, 468
Teissandier, 577
Térence, 56, 78, 82, 89, 121, 201
Terrasse, 649
Texier, 402
Théaulon, 513, 519
Théocrite, 67
Théophraste, 52, 308
Thespis, 115, 128, 299
Theurillat, 304, 679, 682, 683
Thiboust, 350
Thiercy, 137, 370, 641
Thiers, 131, 210, 345, 375, 382
Thiéry, 334, 337
Thomas, 577
Thomas, Sylvie, 456
Thomasseau, 158, 219, 534
Thomassin, 186
Thorent, 683
Thucydide, 143, 153, 400

Thyssen, 701
Tieck, 176, 500
Tillier, 123, 124, 256, 456
Timonen, 92
Tirso de Molina, 523
Toché, 248, 334, 344, 345, 358, 363, 364, 365, 521
Tocqueville, 433
Tony-Martin, 354
Touchard, 718
Touchatout, 123, 258, 259
Tourguénieff, 406
Tournaire, 681
Tousez, 350, 355
Toutankhamon, 323
Trarieux, 427
Traubner, 586
Traviès, 130, 131, 335
Tressan, de, 42
Trousson, 10, 43
Truchet, 40, 345
Tyrtée, 51
Tyszkiewicz, 433
Ugalde, 554
Uri, 187
Vacquerie, 159, 240, 241, 246, 306, 307, 309, 310, 495, 499, 500
Vadé, 101
Vaillant, 342
Vaïsse, 463, 651
Vakalo, 658, 665
Valbel, 629
Vallès, 212, 446
Van Daele, 20, 32, 193, 196, 198, 199, 418, 420, 426, 445, 460, 466, 481, 653, 657, 658, 688, 689, 690, 691, 705, 706
Van Steen, 15, 368, 555
Vanier, 709
Vanina, 589
Vanloo, 346, 348
Vapereau, 171, 188, 189, 205, 211, 223, 236
Vaquez, 543
Varin, 270, 281, 284, 285, 286, 291, 348
Varna, 585
Varner, 306, 344, 513, 514, 516, 517, 539
Varron, 151
Varte, 683
Vasseur-Legangneux, 495
Vatry, 34, 35, 49, 71, 72, 97, 98, 99, 102, 105, 108, 140, 180
Vautel, 352
Vauthier, 106, 141
Vautier, 523
Veber, 597, 650
Veinstein, 6
Vély, 585
Venard, 320
Verdot, 687, 688, 694
Vermech, 212
Vernant, 6, 142, 164
Vernes, 42
Vernet, 258
Véron, Louis, 335
Véron, Pierre, 264
Verrès, 148
Versini, 65
Vertut, 600
Veuillot, 236, 237
Vèze, 600
Vial, 286
Vibert, 670
Vidal-Naquet, 6, 142, 164
Vigny, 260
Vigoureux, 675, 679, 680
Vilar, 5, 16, 18, 20, 425, 431, 466, 482, 484, 498, 615, 678, 679, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 704, 705, 706, 708
Vilbert, 350, 359
Villebichot, 316
Villemain, 149, 150, 156, 160
Villemessant, 337, 349
Villeneuve *Voir* Devilleneuve
Villette, de, 61
Vinaver, 324
Viollet-Le-Duc, 671
Vital, 659
Vitez, 7, 16, 18, 20, 425, 466, 467, 468, 485, 498, 678, 679, 685, 687, 688, 697, 699, 701, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 716
Vitrac, 463, 632
Vitu, 109, 176, 212, 248, 317, 346, 400, 523, 537

Vivien, 133, 174, 267
Volkoff, 659
Voltaire, 5, 25, 28, 40, 42, 43, 44, 48, 51, 52, 53, 67, 84, 101, 151, 153, 177, 224, 305, 387, 433, 446, 449, 482
Vuillemin, 589, 590
Walton, 15
Waltz, 186
Waquet, 195, 196
Warszawski, 622
Washington, 5, 117, 352
Wechsler, 122, 130, 131, 132, 256
Wehle, 687
Weil, 487
Welcome, 660
Wendel, 701
Wilczeck, 130, 132
Willemen, 335
Willemetz, 584, 594, 675
Willems, 199, 407, 413, 417, 418, 421
Willette, 345, 346, 347, 353
Willy, 577
Wilned, 351
Winock, 423, 437
Wisner, 590, 651, 662
Wolff, 345, 365, 452
Worms, 248
Wright, 121, 126, 127, 128, 129
Youdine, 469
Yvain, 669
Zamacoïs, 310, 330, 331, 332, 333, 588
Zeuxis, 83, 239
Zévort, 145, 146, 147, 154, 156, 168, 176, 177, 183, 197, 198, 199, 409, 420, 544, 560, 591, 593, 599, 600, 602, 609
Zielinski, 8, 20, 486, 487, 511
Zimmer, 134, 303, 447, 458, 459, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 653, 655, 663, 670, 675, 680, 681, 683, 715
Zo d'Axa, 447
Zola, 311, 351, 353, 399, 438, 442, 454, 530, 537, 540, 541
Zweig, 651

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....4

PREMIÈRE PARTIE

DU MODÈLE SATIRIQUE AU MODÈLE PAMPHLÉTAIRE : MUTATIONS DES STRUCTURES ESTHÉTIQUES DE RÉCEPTION D'ARISTOPHANE DU XVIIE AU XIXE SIÈCLE

INTRODUCTION : LA COMÉDIE GRECQUE OU L'OSTRACISME.....23

CHAPITRE I

PROBLÈMES CLASSIQUES DE LA RÉCEPTION D'ARISTOPHANE 28

A. ARISTOPHANE ET LA SATIRE PERSONNELLE 29

1. La tradition classique 29

2. Les Philosophes de Palissot ou la première résurrection d'Aristophane 39

a) Les singes d'Aristophane ou *Les Nuées* recontextualisées 41

b) Des personnalités sur le théâtre : ambiguïtés d'un scandale.....51

3. De la satire personnelle à la comédie personnelle 56

a) La mort de Socrate ou l'évangile de la comédie moderne 56

b) De l'*auctoritas* satirique : éthique, souveraineté, politique 61

B. L'IMPOSSIBLE STATUT POÉTIQUE ET ESTHÉTIQUE DE LA COMÉDIE ANCIENNE..66

1. Aristophane et l'ambiguïté générique de la satire 66

a) Satire, satyre et satire dramatique : la comédie ancienne ou le chaînon manquant ...66

b) Aristophane et les territoires de la satire à la fin du XVIIIe siècle.....73

2. Les écueils mimétiques des portraits aristophaniens 77

a) La limitation référentielle de la comédie personnelle 77

b) Portrait ou peinture : les enjeux d'une métaphore 81

3. L'autonomie de la fiction ou Aristote revisité.....87

a) Les lois de la fiction comique 88

b) Aristote, de l'iambe à la satire 92

4. Fiction, parodie, charge : les difficultés d'une esthétique burlesque 97

CHAPITRE II

LE PAMPHLET CARICATURAL OU LA RÉHABILITATION ESTHÉTIQUE D'ARISTOPHANE AU XIXE SIÈCLE.....103

A. LE MODÈLE CARICATURAL.....105

a) Fictions allégoriques : les personnifications de Louis-Népomucène Lemercier.....106

b) Lemercier éclairé par Grandville : une esthétique intermédiale 115

2. Une « comédie de caricature » ? Fortune et limites d'une définition.....119
a) « Un grand caricaturiste en poésie » : pertinence du modèle caricatural.....120
Les modèles caricaturaux.....122
Aristophane et les origines de la caricature.....123
b) De la théâtralité caricaturale : dramaturgie ou rhétorique ?.....129
Le spectacle caricatural.....129
De la caricature à la rhétorique.....133

B. L'ANCÊTRE DU JOURNALISME MODERNE.....140
1. De la « satire dialoguée » au « pamphlet dramatique ».....141
a) La Révolution et la lecture politique d'Aristophane.....141
b) Le modèle pamphlétaire et ses enjeux.....147
2. Un « transfert culturel » : le retour de la parabase.....155
3. Comédie et journalisme.....162

C. UNE CANONISATION AMBIGUË.....172
1. Un théâtre impossible.....173
2. Tabous et censures.....179
a) L'obscénité primitive.....180
b) Une diffusion contrôlée.....184
3. Les réticences de la traduction.....190
a) De l'expurgation à la dissimulation.....191
b) De l'édulcoration à la littéralité.....196

CONCLUSION.....201

DEUXIÈME PARTIE

ENTRE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE : CONCRÉTISATIONS ANALOGIQUES D'ARISTOPHANE AUX XIXE ET XXE SIÈCLES

INTRODUCTION.....204

CHAPITRE III

FORMES ET PROCÉDÉS ARISTOPHANESQUES AU XIXE SIÈCLE.....208

A. DU GENRE AU MOTIF ARISTOPHANESQUE : POLITIQUE, SATIRE ET CHARGE.....210
1. La « comédie aristophanesque » : un idéal-type de la comédie politique ?.....210
a) Les grandes résurrections d'Aristophane.....210
b) Une dramaturgie spécifique ?.....216
Intrigue matrimoniale et politique : des mariages aux alliances.....217
Travestissement et jeux de rôles.....219
Revirements et versatilité.....223
Énonciation satirique et stratégies de dénonciation.....227
c) Réalisme satirique et personnalités.....235

2. Des masques et des visages : procédés aristophanesques dans le champ spectaculaire au XIXe siècle *240*
a) L'« aristophanisme », entre personnalités et censure 240
b) Un motif aristophanesque : le grimage biographique 244
Brève histoire d'un motif spectaculaire 244
De la visée satirique à la visée réaliste 248
Entre réalisme typique et coopération interprétative : le grimage biographique et la théorie des clés 251
c) Le triomphe du portrait-charge 255
Grimage biographique et charge 255
Effigies et caricatures : ombres et pantins aristophanesques 259

B. LES VAUDEVILLES ARISTOPHANESQUES DE LA SECONDE RÉPUBLIQUE OU LE JOURNALISME CARICATURAL AU THÉÂTRE **267**
1. La propriété c'est le vol ou le premier vaudeville aristophanesque *269*
a) Genèse d'une forme 269
b) Une « folie-socialiste » 273
c) Des caricatures mises à la scène 277
2. Le triomphe du modèle aristophanesque *281*
a) Personnalités et charges 282
b) Une esthétique de la citation caricaturale généralisée 287
c) « Premiers-Paris » sur scène : la tentation journalistique du vaudeville 291
Le journal au théâtre 291
Presse, politique et art 296

CHAPITRE 4

LA REVUE DE FIN D'ANNÉE : ARISTOPHANE À PARIS **300**

A. ARISTOPHANE ET LA REVUE : EXÉGÈSE D'UN LIEU COMMUN **303**
1. Généalogie d'un cliché *303*
2. Une comparaison à dimensions variables *311*

B. STRUCTURES DRAMATURGIQUES DE LA REVUE **315**
1. Une dramaturgie du cadrage *316*
a) Une construction faussement aléatoire 316
b) Compère et commère : deux instances-cadres 319
c) Un rôle fonctionnel 323
2. Un dispositif intermédial *323*
a) La séquence d'instauration : évolution d'un prologue rituel 327
b) Un cadre énonciatif et esthétique 330
De *R'vue d'fin d'année* à *La Caricature* : une inversion emblématique 330
Revues-caricatures et revues-journaux 333

C. UNE ESTHÉTIQUE ARISTOPHANESQUE **339**
1. Un journal caricatural en action ***340***
a) Revue et actualité 340
b) Un langage caricatural 343
Citations en tout genre 344
Des attributs aux portraits-charges 347
La charge comme principe de jeu 354
2. De la ressemblance à la métalepse : le métathéâtre aristophanesque ***357***
Le corps du sosie ou les paradoxes de l'imitation 358
Les parabases de la revue 362

CHAPITRE V

CONCRÉTISATIONS IDÉOLOGIQUES, RECONTEXTUALISATION ET HISTORIOGRAPHIE, XIXE-XXE SIÈCLES 369

A. VISAGES POLITIQUES D'ARISTOPHANE DE LA RÉVOLUTION À LA BELLE-ÉPOQUE **371**
1. Du libéralisme à la réaction (1830-1870) ***372***
a) Aristophane libéral 372
b) Le virage conservateur : Aristophane réactionnaire 376
1848 ou les scènes socialistes du théâtre grec 378
Une recontextualisation réactionnaire 381
c) Réponses républicaines : Aristophane, la démocratie et les lois de l'Histoire 385
« Un Aristophane progressiste » 386
La relativisation par la philosophie de l'histoire 392
2. Les batailles des débuts de la IIIe République ***396***
a) Aristophane, premier des antidémocrates 397
Un scandale à l'Odéon 397
Cléon et Léon 400
b) Les disqualifications de la critique savante 409
3. Le recentrage officiel de la Belle-Époque : les mises au point des frères Croiset ***414***
a) Remise en question d'un cliché 415
b) Des *Chevaliers* aux *Cavaliers* : une réévaluation idéologique et philologique 417
c) Aristophane rallié à la République : les enjeux politiques d'un recentrage 421

B. LE XXE SIECLE : HAINES ET AMOURS D'ARISTOPHANE **424**
1. Du nationalisme à l'anarchisme : itinéraires d'un opposant ***425***
a) La critique modérée de la démocratie : fortune d'une position 425
b) Aristophane et l'Action française : une tentative de récupération méthodique 431
Une lecture réactionnaire entretenue 431
Aristophane au Théâtre d'Action française 436
Les Nuées maurassiennes : un axiologème aristophanesque 439
c) Ni Dieux, ni maîtres : Aristophane libre penseur 446
Aristophane, « patron des hommes libres » 446

Au pays du Mufle 450
2. Du poète pacifiste au compagnon de route 459
a) Aristophane fantassin : émergence et épanouissement d'une lecture 460
b) Une interprétation marxiste 466
De *Trygée* à *Plutus* : généalogie d'une appropriation 466
Aristophane et l'historiographie marxiste de la démocratie athénienne 473
3. Rire, politique et poésie : un nouveau paradigme 476
a) Les rires d'Aristophane 477
b) Le modèle farcesque 481
Le renouveau de la farce 482
La structure de la comédie ancienne et le théâtre populaire 485
CONCLUSION 491

TROISIÈME PARTIE. L'ÈRE DES RÉALISATIONS

INTRODUCTION 495

CHAPITRE VI

DU VAUDEVILLE AU BOULEVARD : UNE ASSIMILATION PROGRESSIVE .. 499
A. QUELQUES TENTATIVES D'ACCLIMATATION 499
1. Les Nuées à l'Odéon : Aristophane à la manière de Ducis 499
a) La réduction de l'hétérogénéité 501
b) Montage et manipulations pragmatiques 505
c) Une transposition générique incomplète 508
2. Du vaudeville à l'Opéra-Comique : tentatives de naturalisation 512
a) Comédies féminines et ordre masculin 513
b) Du *Royaume des femmes* à *Lysistrata* : monde à l'envers et guerre des sexes 519
Quelques décalques aristophaniens 519
Aristophane et la guerre des femmes 523
c) Entre vaudeville néo-grec et réactualisation aristophanesque : le *Plutus* de Millaud et Jollivet 529
Une compilation orientée 530
Recontextualisation aristophanesque et parodie 537

B. ARISTOPHANE AU BOULEVARD OU *LYSISTRATA* CHEZ LES COURTISANES 541
1. « Une idée exacte de l'auteur grec » : la* Lysistrata *de Maurice Donnay 543
a) Genèse et évolution d'un succès 543
Du Chat Noir au Grand-Théâtre 543
La première version : « une pièce à spectacle, avec un faux-nez grec » 546
D'une *Lysistrata* l'autre 553
b) Anatomie d'une adaptation modèle 559
L'Éros privé ou les lois intemporelles du boulevard 559
Un éclectisme pseudo-hellénistique 568
c) Débauches d'esprit, débauches de chair : mise en scène de *Lysistrata* *573*
Entre reconstitution et suggestion 573

Le principe érotique 578
2. **Lysistrata *et l'adaptation boulevardière d'Aristophane* *584***
a) Des parodies aux imitations : la fortune de *Lysistrata* au théâtre 585
Le modèle donnaysien 590
b) Du voyeurisme à la parodie : pragmatique et poétique du boulevard à l'antique ... 596
La posture d'Actéon 597
Boulevard et parodie 601

CHAPITRE VII

ENTRE THÉÂTRE D'ART ET THÉÂTRE POPULAIRE : AVÈNEMENT ET DÉCLIN DE L'UTOPIE ARISTOPHANIENNE 613

A. ENTRE SATIRE ET POÉSIE : *LES OISEAUX* ET LE THÉÂTRE D'ART AVANT 1914 615
1. **Les Oiseaux *et le symbolisme : Aristophane et les marionnettes* *616***
a) Une pièce symboliste ? 616
b) *Les Oiseaux* au Petit-Théâtre 619
2. ***Aristophane contre Rostand :* Les Oiseaux *à l'Œuvre* *623***

B. ARISTOPHANE À L'ATELIER : LA SYNTHÈSE DE CHARLES DULLIN 630
1. ***Entre cirque et revue :* Les Oiseaux *631***
a) Genèse d'un projet fondateur 631
b) Réactualisation et transvalorisation 634
c) Une transposition spectaculaire de la structure de la comédie ancienne 639
d) « Une revue de music-hall supérieure » 644
2. **La Paix *ou la communion* *651***
a) Entre universalisme et recontextualisation : le « vieux rêve » de Trygée 652
b) Un théâtre de participation 658
3. **Plutus, L'O*r ou la synthèse* *663***
4. ***L'utopie dullinienne* *674***

C. LES LIMITES D'UN MODÈLE : ARISTOPHANE À L'HEURE DE BRECHT 678
1. ***Postérité de Dullin* *679***
2. ***Comment engager Aristophane ?* *685***
a) La « première comédie politique » du T.N.P. 686
b) La voie de la parabole : Aristophane en dialogue avec Brecht 697
De Nizan à Gignoux : à la recherche d'une alternative 698
La Paix d'Antoine Vitez : un Cercle de craie athénien ? 704

CONCLUSION 715

CONCLUSION GÉNÉRALE ..... 716 bis

ANNEXE **720**

A. TEXTES GRECS **721**
B. UN CONTRESENS PÉRENNE : *LES CAVALIERS*, V. 191-193 ..... **726**
C. REPRÉSENTATIONS D'ARISTOPHANE EN FRANCE **729**

BIBLIOGRAPHIE **739**

A. SOURCES PRIMAIRES **739**

1. Aristophane : texte, réception critique, contexte ***739***
Éditions d'Aristophane 739
Éditions érudites 739
Éditions scolaires 739
Traductions 740
Traductions latines et italienne 740
Traductions des œuvres complètes 740
Traductions séparées et extraits 741
Textes antiques 743
2. Études relatives à Aristophane et la comédie grecque ***745***
Textes érudits 745
Études et textes divers 747
3. Textes dramatiques ***749***
Adaptations ou traductions d'Aristophane pour la scène 749
Textes manuscrits 749
Textes publiés 750
Corpus de textes liés à la réception d'Aristophane 752
Comédies « aristophanesques » ou textes liés à la réception 752
Revues et « vaudevilles aristophanesques » 754
Autres textes 759
4. Documents relatifs à certaines mises en scène ***762***
Partitions 762
Documents liés aux spectacles 762
5. Contextualisation ***762***
Théâtre (critique, histoire et documents) 762
Essais, articles et textes divers 769
6. Revues et journaux consultés ***776***
B. SOURCES SECONDAIRES **779**
1. Études sur le théâtre ***779***
2. Études critiques, historiques et théoriques ***784***

INDEX **788**

TABLE DES MATIÈRES **809**

ANNEXE ICONOGRAPHIQUE ..... **TOME III**