

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le festin comique : le motif alimentaire dans la structure dramatique d'Aristophane

par  
Elsa Bouchard

Centre d'études classiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en études classiques  
option Langues et littératures

Août 2007

© Elsa Bouchard, 2007



## Résumé

Les pièces d'Aristophane possèdent une structure commune fondée sur l'antagonisme d'un « héros » avec d'autres personnages qui s'opposent à lui dans le cadre d'une section du drame qui porte le nom d'*agôn*. La suite des événements représentés consiste habituellement en des festivités triomphales, parfois accompagnées de noces, en l'honneur de la victoire remportée dans le conflit. Toutes les parties de la comédie font une place majeure à la nourriture, disputée, préparée ou consommée par les personnages. La nourriture est habituellement absente en début de pièce et fournit l'objet ou le moyen des désirs et des rivalités exprimées. Par la suite elle apparaît sous forme d'élément triomphal et révèle le statut particulier du héros qui confirme par son contrôle de la distribution alimentaire le nouvel ordre établi conformément à son caractère. En face se trouvent les divers types d'antagonistes, dont la position dans la deuxième partie du drame repose essentiellement sur la part de festin qui leur est accordée ou refusée. Le but de cette étude est de mettre en lumière le rôle central du motif alimentaire en tant que déterminant des personnages et moteur de l'action comique chez Aristophane.

**Mots-clés :** Comédie grecque, Aristophane, structure dramatique, nourriture, personnage

## **Abstract**

Aristophanes' plays all derive from a common formula consisting in the rivalry between protagonist and antagonist mostly developed in a section called *agôn*. The second part of the play usually shows the hero – sometimes in the company of a bride – celebrating and enjoying his victory. Throughout the play food is seen as an essential feature, whether it be claimed, prepared or eaten by the characters. It is usually missing in the first half of the drama where it is simultaneously desired and held up as the means of fulfilling those desires. Later on it reappears as the major symbol of the protagonist's victory who controls the food supplies at will and thus reinforces his status of master of the new order. Conversely the other characters hold various positions which can be evaluated by the respective measure in which they are authorized to partake in the feast. The purpose of this thesis is to show the major importance of the food motif in Aristophanes' construction of plot and character.

**Keywords :** Greek comedy, Aristophanes, dramatic structure, food, characters

## **Remerciements**

Je remercie mon directeur de recherche, Vayos Liapis, sans qui ce mémoire serait encore un travail d'écolier.

Merci aussi à ma mère Thérèse et à mon frère Jean-Philippe, qui se sont chargés de le rendre à bon port en mon absence.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	...1
CHAPITRE 1 : Les usages agonistiques du motif alimentaire dans la comédie	...8
1. <i>Agôn</i> politique et conflits d' <i>êthos</i>	...9
1.1 La guerre et la paix	...10
1.2 Le pays de cocagne et l'utopie	...16
1.3 Les « régimes » de la démocratie	...25
2. <i>Agôn</i> et rapports de force	...31
2.1 Les hommes et les dieux	...32
2.2 Les <i>Cavaliers</i> : une métaphore alimentaire du pouvoir	...34
2.3 Compétition, contrôle des ressources et prédation	...38
CHAPITRE 2 : Le <i>mageiros</i> , le symposiarque et le fiancé	...41
1. Le <i>mageiros</i>	...41
1.1 Le sacrifice	...41
1.2 La cuisine	...44
2. Le symposiarque	...48
2.1 Banquet et <i>êthos</i>	...50
2.2 Anomalies sympotiques	...52
2.3 Rôles « symposiarchiques » du protagoniste	...57
3. Le fiancé	...67
3.1 Mariage rituel et rites de fertilité	...67
3.2 Sexe et nourriture : correspondances dramatiques et métaphoriques	...69
CONCLUSION	...76
BIBLIOGRAPHIE	...80

## Liste des principales abréviations utilisées

K-A : R. Kassel-C. Austin, *Poetae Comici Graeci* (PCG), 1983-2001

Alc. : Alcée  
Antiph. : Antiphane  
Ar. : Aristophane  
Archip. : Archippos  
Arstt. : Aristote  
Esch. : Eschine  
Eub. : Euboulos  
Eup. : Eupolis  
Eur. : Euripide  
Hér. : Hérodote  
Hés. : Hésiode  
Hom. : Homère  
Kr. : Kratès  
Krat. : Kratinos  
Mét. : Métagène  
Nic. : Nicophon  
Phér. : Phérécrate  
Phryn. : Phrynichos  
Pl. : Platon  
Tél. : Téléclyde  
Xén. : Xénophon  
Xénoph. : Xénophane

*Ach. : Acharniens*  
*Eq. : Cavaliers*  
*Nub. : Nuées*  
*Vesp. : Guêpes*  
*Pax : Paix*  
*Av. : Oiseaux*  
*Lys. : Lysistrata*  
*Thes. : Thesmophories*  
*Ran. : Grenouilles*  
*Eccl. : Assemblées des femmes*  
*Plut. : Ploutos*

## INTRODUCTION

Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἔμοῦ  
τοῦ φίλου χόρευσον,  
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαίτας  
καὶ θαλίας μακάρων· σοὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει.

Ar. *Pax* 775-80

Cette invocation à la Muse lancée par les choreutes de la *Paix*, d'origine lyrique<sup>1</sup>, a toutes les apparences d'une appropriation jalouse de l'inspiration poétique par le genre spécifiquement comique. Du moins ce souhait de chanter « loin de la guerre, les noces des dieux, les banquets des hommes et les festivités des bienheureux », est-il tout ce qu'il y a de plus éloigné des ambitions du poète tragique, qui n'affectionne des banquets que ceux où coule le sang humain, des noces celles dont Hadès est le triste époux, des festivités celles en l'honneur de victoires arrachées à l'épée. Au poète comique, au contraire, appartient « de tout temps » (« ἐξ ἀρχῆς ») ce goût pour les scènes festives et les dénouements joyeux célébrés autour d'une table bien garnie. Et si Aristophane demeure le seul à offrir un témoignage aussi clair de cette inclination particulière, les restes de l'œuvre des autres poètes comiques moins gâtés par la tradition manuscrite n'en illustrent pas moins, tout fragmentaires qu'ils soient, l'omniprésence des préoccupations gastronomiques dans la Comédie ancienne.

Certes, une caractéristique aussi frappante n'a pu être ignorée. La plupart du temps toutefois, les critiques se sont bornés à attribuer à un caractère infantile ou populaire de la comédie la présence récurrente de scènes finales de banquet ou l'utilisation répétée de personnages typiquement qualifiés de « gloutons ». Il semble encore que la question mérite davantage d'attention qu'elle n'en a reçu jusqu'ici. Le

---

<sup>1</sup> Plus précisément une citation de Stésichore, d'après la sch. Ar. *Pax* 775, p. 122 Holwerda.



promoteur le plus convaincu de l'idée selon laquelle la nourriture joue un rôle majeur non seulement chez Aristophane, mais aussi dans l'ensemble de la comédie grecque, est certainement John Wilkins<sup>2</sup>, selon qui l'importance dramatique et métaphorique de cet élément au sein de la comédie est inégalée dans l'ensemble de la littérature ancienne : « Comedy is the genre in particular in which food and eating are celebrated »<sup>3</sup>.

Le but de la présente étude s'inscrit donc en droite ligne avec les travaux de Wilkins sur lesquels je voudrais renchérir par l'exploration de l'hypothèse suivante : *la nourriture chez Aristophane est un élément-clé dans l'organisation structurelle du drame en termes éthologiques*<sup>4</sup>, soit dans l'illustration du statut moral, statique ou dynamique, du protagoniste et des autres personnages. Du fait de ce rôle privilégié d'indice éthologique, *la nourriture entretient un lien intime avec la structure traditionnelle de la comédie ancienne* conçue, du point de vue du récit, comme l'affrontement d'un protagoniste avec divers « adversaires » culminant sur une victoire célébrée dans la dernière partie de la pièce. Cette hypothèse est donc fondée sur l'idée d'un lien étroit unissant le *mythos* à l'*êthos*, que j'aurai l'occasion de développer plus avant. Ce lien, s'il n'a pas été clairement établi par les auteurs des diverses théories de la structure de la comédie, n'en est pas moins implicite dans l'ensemble de ces théories.

### **La structure de la comédie selon Cornford**

Les pièces d'Aristophane partagent une structure commune qui, si elle admet des variations individuelles plus ou moins importantes, n'en conserve pas moins quelques éléments remarquablement stables qui facilitent grandement le type d'analyse globale de l'œuvre aristophanienne que je propose ici. La caractérisation précise de cette structure s'est toutefois développée en formes concurrentes chez les critiques. Zielinski (1885) a d'abord élaboré un modèle fondé sur la place centrale qu'il attribuait à l'*agôn*, modèle qui suggérait que la Comédie ancienne était dérivée d'un collage de deux parties pratiquement indépendantes dont la deuxième formait une sorte d'appendice à la

---

<sup>2</sup> 1993; 1996; et surtout 2000.

<sup>3</sup> Wilkins (1993) 70.

<sup>4</sup> L'emploi du terme « éthologie » et de ses dérivés dans la présente étude constitue de ma part un néologisme de sens par lequel je veux désigner un procédé spécifiquement littéraire, soit l'élaboration par un auteur de fiction de personnages déterminés par un ensemble de traits de caractère (*êthos*).

première. À ce modèle Cornford (1914) a substitué une structure unique qui reconnaît aux éléments post-agonistiques de la comédie la place qui leur revient. Voici l'essentiel de ce schéma, dans lequel on trouve des informations détaillées sur la deuxième moitié (post-agonistique) de la comédie :

- a) Prologue
- b) *Parodos*, i.e. entrée du chœur
- c) *Agôn* (précédé d'un *proagôn*)
- d) Parabase (facultative, parfois dédoublée)
- e) Sacrifice et fête (comportant souvent les interruptions d'intrus)
- f) Célébration d'un mariage et *Kômos*
- g) *Exodos*, i.e. sortie du chœur

Cornford, en basant ses recherches sur celles de G. Murray (1912) sur la tragédie, a tenté de rapporter cette structure au récit rituel de la mort et de la résurrection d'un dieu de la fertilité, ces deux événements correspondant respectivement à l'*agôn* et à la partie finale de la comédie. En raison du manque de souplesse de ce schéma unique prétendant expliquer l'ensemble du genre comique, son hypothèse s'est rendue coupable de recourir à des arguments souvent procrustiens et n'est pas parvenue à emporter la conviction de la majorité des critiques<sup>5</sup>. Dans les faits, il importe peu ici que l'on accorde ou non crédit à cette théorie qui fait des divers moments de la comédie le fruit du développement d'éléments dramatiques appartenant proprement à des événements rituels. Il nous suffira de considérer qu'il s'agit là d'une division adéquate et fonctionnelle des pièces à l'étude, dont l'origine historique ne nous intéressera que de façon marginale, c'est-à-dire dans la seule mesure où l'on suspecte que la comédie entretient des liens avec les cultes de fertilité de Dionysos<sup>6</sup> – une donnée qui n'est évidemment pas indifférente à notre sujet.

---

<sup>5</sup> Voir notamment la critique de Pickard-Cambridge (1927).

<sup>6</sup> Cette idée est fondée sur l'autorité d'Aristote (*Poét.* 1449a 11-12), soit le plus ancien témoignage sur les origines de la comédie.

Soulignons toutefois que la structure de la Comédie ancienne n'a jamais fait l'objet d'un consensus, quand ce n'est pas son existence même qui a été contestée<sup>7</sup>. J'adopte pour ma part une position prudente consistant à conserver les principales catégories identifiées par Cornford et acceptées dans des mesures variables par les autres commentateurs<sup>8</sup>, sans toutefois plier ma lecture des pièces à la reconnaissance d'un ordre strict entre ces éléments, ni à l'exigence de retrouver ceux-ci présents dans toutes les pièces. Une telle flexibilité apparaît absolument inévitable : il n'est pas rare que l'on retrouve deux parabases dans une comédie, et aucune dans une autre; que l'*agôn* ne soit pleinement résolu qu'à la toute fin du drame; ou que l'on cherche vainement à identifier un épisode ressemblant à un mariage ou à une fête.

Les exemples de « transgression » du schéma de Cornford pourraient être multipliés<sup>9</sup>. Cela ne modifie en rien l'idée essentielle que le récit comique est de façon générale construit sur un squelette de nature agonistique, soit autour d'un conflit de base qui oppose le protagoniste à d'autres personnages. Pickard-Cambridge souligne à juste titre le caractère inséparable de la séquence *parodos-agôn-parabasis* qui forme la première partie de la pièce, où s'enchaînent naturellement l'arrivée agitée du chœur, un conflit violent résolu par un débat formel et la parabase<sup>10</sup>. De plus, puisque l'analyse ici proposée vise à mettre en lumière le lien qui unit certaines parties de la comédie d'Aristophane aux procédés éthologiques de celui-ci, la grille de lecture adoptée sera beaucoup moins soumise à la structure formelle (i.e. métrique) du drame qu'aux types de personnages qui déterminent en grande part cette structure.

---

<sup>7</sup> Voir Henderson dans son introduction de *The Origin of Attic Comedy* (édition de 1993) : « The search for a 'canonical plot-formula' in Old Comedy must be abandoned [...]. At most we may say that Aristophanic comedy has a number of characteristic narrative elements and structural features that seem to have been used also by other contemporary comic poets and that in various combinations amount to one generic type of drama that was current in the later fifth century. » (p. xxiii).

<sup>8</sup> Pour une analyse plus détaillée de la structure de la comédie, voir Dover (1972) chap. 5.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet Whitman (1964) 10-2.

<sup>10</sup> Pickard-Cambridge (1966 [1927]) 148-9.

## Les pièces à l'étude

Le lecteur se rendra compte bien vite d'une disproportion, dans l'argument qui va suivre, entre l'utilisation qui sera faite de certaines pièces par rapport à d'autres. L'étude présente adoptant une approche thématique, il n'y a pas lieu *a priori* d'en exclure quelque partie de l'œuvre aristophanienne que ce soit. Toutefois la nature même de ce thème a pour conséquence une discrimination qui se déploie spontanément d'après les préoccupations respectives qui animent les comédies d'Aristophane. Malgré leur relative unité structurelle, celles-ci présentent en effet une variabilité thématique importante. Deux critères de divergence m'apparaissent être les plus cruciaux et constituer des obstacles insurpassables pour toute tentative de systématisation :

- a) le type de comédie : la Comédie ancienne oscille entre la pure bouffonnerie, le pamphlet politique, la critique littéraire, la parodie mythologique, l'invective et l'étude sociologique;
- b) la nature du protagoniste : les caractérisations multiples du fameux « héros comique » échouent inmanquablement à fournir une image compréhensive de celui qui prend tour à tour les traits les plus contradictoires.

Aussi s'avérera-t-il nécessaire d'accorder une attention variable aux différentes pièces en fonction des spécificités thématiques de celles-ci. Par exemple, le premier chapitre de cette étude portera sur les aspects agonistiques des comédies d'Aristophane; de ce premier chapitre la première partie décrira le rôle de la nourriture dans la réalisation de la « grande Idée » projetée par le héros et qui fait l'objet de l'*agôn* proprement dit. Cette section se penchera donc de près sur les motivations idéologiques qui sont au fondement du conflit comique – dans la mesure évidemment où de telles motivations sont présentes dans les pièces. Dans un tel contexte d'interprétation, on ne s'étonnera pas que je n'aie que peu à tirer des comédies d'orientation peu ou pas du tout politique d'Aristophane, nommément les *Thesmophories* et les *Grenouilles*. Les autres questions abordées dans ce travail, comme celle des relations de pouvoir et celle de la place du *symposion*, amèneront semblablement des références aux pièces qui les soulèvent avec le plus d'insistance.

Les pièces aristophaniennes reconnues pour appartenir plus proprement à la Comédie dite « moyenne », soit ses deux dernières pièces conservées, *L'Assemblée des femmes* et *Ploutos*, ne feront quant à elles l'objet d'aucun traitement spécial commandé par cette appartenance. Si en effet elles se rattachent par certains traits déterminants à une version modifiée et postérieure de la tradition comique, ceux-ci n'ont que peu à voir avec la question de la place de la nourriture, qui garde au contraire une forme remarquablement semblable du début à la fin de l'œuvre d'Aristophane<sup>11</sup>. Le matériel de ces deux pièces fera donc partie intégrante de mon propos au même titre que les autres.

### Sections du travail

L'articulation de ce travail suivra une division dichotomique<sup>12</sup> précédemment identifiée comme une approche pratique et relativement exacte de la Comédie ancienne. Dans un premier temps, il sera question de l'usage de la nourriture dans la construction de l'*agôn* comique, d'abord du point de vue des thèmes socio-politiques qui en constituent l'arrière-plan, puis de celui des personnages qui lui donnent vie. On verra ainsi comment le débat comique tourne inlassablement autour des nécessités matérielles de l'existence et exploite en même temps le potentiel de violence contenue dans l'idée de la consommation des aliments. Dans un second temps, j'examinerai l'usage du même motif à l'intérieur des scènes postérieures à l'*agôn*, dans lesquelles on a rarement su reconnaître davantage qu'une volonté de représentation festive, mais où la catégorisation éthologique est certainement la plus marquée. Ce deuxième chapitre me permettra d'aborder de façon plus directe le problème précis de la définition de certains personnages typiques tels que le cuisinier, le parasite ou le glouton, figures dont l'*êthos* dramatique repose principalement sur leurs relations particulières à la nourriture.

Mon objectif global est de montrer comment, dans chacune de ces deux parties, la nourriture remplit le rôle de moteur ou catalyseur de l'action : au centre du conflit dans la première moitié du drame, le motif alimentaire devient dans la seconde un instrument de discrimination morale ainsi qu'un symbole de triomphe constituant un

<sup>11</sup> Notamment dans le cadre des visions du pays de cocagne (cf. Sutton (1990) et *infra* chap. 1 section 1.2).

<sup>12</sup> Pour fins de commodité, j'exploiterai la séparation dichotomique privilégiée par Zielinski et, beaucoup plus tard, par Pickard-Cambridge.

élément crucial dans la différenciation des personnages. Ces considérations sont d'autant plus importantes qu'elles éclairent, au-delà de la Comédie ancienne, certains traits typiques de la Comédie moyenne et nouvelle, où les mêmes thématiques se retrouvent quoique sous des formes modifiées.

---

NOTES :

- i) À défaut d'indication contraire, les extraits d'Aristophane présents dans ce travail sont tirés de la traduction de Van Daele parue aux Belles Lettres (1923-1930).
- ii) J'ai fourni dans la mesure du possible des traductions préexistantes de tous les passages grecs en citation. Les traductions françaises des fragments étant rares, j'ai toutefois dû traduire moi-même certains d'entre eux. Ces traductions personnelles sont accompagnées du texte grec.

## CHAPITRE 1

### Les usages agonistiques du motif alimentaire dans la comédie

Le terme *agôn*, dont l'utilisation technique est d'origine moderne<sup>13</sup>, traduit fort bien le type de séquence événementielle présente dans à peu près toutes les comédies conservées d'Aristophane : un débat de nature rhétorique, quasi judiciaire, qui s'accompagne parfois de scènes de batailles. La double connotation du mot, lié à la fois au contexte du concours sportif et à celui du procès, a donc parfaitement sa place dans l'analyse de la comédie. Du point de vue formel, il s'agit d'une section de caractère épirrématique<sup>14</sup> dont la première moitié est prononcée par l'antagoniste et la seconde par le protagoniste. Le mètre habituellement utilisé est l'anapeste ou l'iambe<sup>15</sup>. Zielinski, se limitant à ces critères formels, refusait par conséquent de reconnaître la présence d'un *agôn* dans des pièces comme les *Acharniens* et les *Thesmophories*. On verra toutefois les avantages d'adopter un usage flexible de cette notion d'*agôn* comique, fondé sur des critères plus qualitatifs que quantitatifs. Je considérerai dorénavant ce terme comme traduisant un caractère extrêmement général de la comédie, soit sa nature de « débat dramatisé » qui selon d'aucuns<sup>16</sup> constitue pratiquement une *définition* de la comédie aristophanienne.

En conférant un sens d'une telle envergure à l'*agôn* comique, il reste pourtant possible et certes éminemment légitime de chercher à dégager sa présence et ses caractères spécifiques dans l'ensemble des pièces d'Aristophane. Conformément aux limites, identifiées dans l'introduction, qui s'imposent à une telle lecture structurale, je

---

<sup>13</sup> Le terme *agôn* a été popularisé par Zielinski, mais fut d'abord suggéré par Bergk en 1859 (cf. Handley (1963) 166). Ceux qui réfèrent aux parties de la parabase dérivent quant à eux d'une tradition antique (cf. Mazon (1904), p. 12 n. 2).

<sup>14</sup> C'est-à-dire construite sur une double correspondance métrique (ode/antode et épirrème/antépirrème).

<sup>15</sup> Whittaker (1935) 181.

<sup>16</sup> Butcher, cité par Cornford (1993 [1914]) 30.

me soumettrai à la nécessité de trouver là où il le faudra les éléments proprement *agonistiques* des pièces, fût-ce en dehors de ces passages circonscrits correspondant formellement à l'*agôn* tel que défini par la métrique<sup>17</sup>.

Cette extension arbitraire mais valide de la signification de l'*agôn* me permet d'approcher successivement la question par deux voies également fécondes : d'une part, du point de vue du *conflit de valeurs* qui est à l'origine du déroulement dramatique et qui représente les motivations respectives des personnages; d'autre part, par l'étude des *relations de pouvoir* qui interviennent entre ces derniers, dictant à la fois leurs profils individuel et politique et leurs moyens d'action. Je m'attacherai, à l'intérieur de ces deux prochaines sections, à montrer comment la nourriture joue un double rôle de marqueur structurel comme *objet poursuivi* et *moyen utilisé*.

### **1. Agôn politique et conflits d'éthos**

Tous les héros aristophaniens poursuivent une quête. Celle-ci peut avoir l'apparence d'une lutte quasi idéologique ou la portée limitée d'une égoïste chasse au trésor; dans tous les cas, le récit présente le fruit d'une volonté personnelle qui s'incarne dans l'action. La comédie s'oppose ainsi à la tragédie sur ce point essentiel : alors que le protagoniste tragique, habituellement en situation initiale enviable, se voit en quelque sorte imposer une réalité contre son gré et tente en vain d'asseoir sa position sur des bases qui s'écroulent, le protagoniste de la comédie tel qu'il nous est rendu par Aristophane fait tout le contraire. D'abord misérable ou insatisfait de sa condition, il provoque un mouvement, modifie son environnement selon ses propres critères et aspire à améliorer son sort. Si le personnage tragique typique est le roi déchu, celui de la comédie, quant à lui, ressemble plutôt à un manant couronné.

La valeur « morale » censée être attribuée par le public et par le poète lui-même aux fins et aux moyens du protagoniste n'est pourtant pas plus facile à établir dans le

---

<sup>17</sup> Je suis *de facto* la suggestion de Sifakis (1992) selon qui les discussions strictement quantitatives des parties de la comédie ont atteint « a point of exhaustion » ou du moins « should merge with the analysis of the qualitative » (p. 123).



drame comique qu'elle ne l'est dans le drame tragique, où la responsabilité individuelle est souvent atténuée par l'inexorabilité du destin et de la volonté divine. La comédie, si elle laisse libre court à la volonté humaine et y soumet même couramment celle des dieux, n'en reste pas moins extrêmement ambiguë dans son traitement des personnages qui, pas plus que dans la tragédie, ne sauraient être distribués impartialement selon la dichotomie habituelle de « bons » et « mauvais ». D'autres catégories éthologiques pourraient être invoquées. Mais Whitman avait assurément raison de donner une définition du héros comique qui transcende une telle division : « the comic hero's achievement is not of the sort which is usually called moral »<sup>18</sup>.

Les tentatives faites pour établir les liens de sympathie idéologique unissant le poète Aristophane et ses protagonistes ont d'ailleurs toutes été des échecs. Oligarque arrogant selon les uns, démagogue acerbe selon les autres, Aristophane ne se laisse enfermer dans aucune classe partisane déterminée. Non pas qu'il faille le croire dépourvu d'opinions politiques – l'omniprésence dans son œuvre des préoccupations de cette nature pointe plutôt vers le contraire. Mais il faut définitivement renoncer à chercher dans ses pièces des indices en faveur de l'une ou l'autre. Je me range sans réticence à l'avis de Whitman<sup>19</sup> qui a défendu la pertinence d'une approche principalement littéraire de l'œuvre aristophanienne. C'est une approche de cette nature que je voudrais privilégier ici, lors de l'analyse qui sera menée dès maintenant autour de la question des valeurs défendues par le héros aristophanien dans la lutte qui l'oppose à ses adversaires. Mon objectif est de décrire la façon dont l'évaluation de la nourriture par les personnages est révélatrice de valeurs plus profondes et centrales à la pièce.

### 1.1 La guerre et la paix

Le thème de la guerre et la paix est inévitable pour qui s'intéresse à la dimension idéologique des comédies d'Aristophane. Trois d'entre elles en traitent de façon directe, soit les *Acharniens*, la *Paix* et *Lysistrata*. La *Paix* mise à part (cette pièce est à peu près dépourvue d'*agôn* au sens strict), ces comédies mettent en scène un héros ou une héroïne

---

<sup>18</sup> Whitman (1964) 24.

<sup>19</sup> Whitman (1964) 16.

pour qui la paix constitue une *valeur*<sup>20</sup> qui doit être défendue contre ses pourfendeurs. Or, on oublie trop souvent, en présentant Aristophane comme l'ardent pacifiste ou alors le conservateur imbu de « vieilles » valeurs campagnardes qu'on aime bien en faire, que ces dernières étiquettes se fondent sur des données beaucoup plus concrètes qu'on ne le croit généralement et qui remettent en question la pertinence de ces mêmes étiquettes. Il n'a en effet été que peu ou pas relevé que les Dicéopolis et les Trygée, loin d'exalter la paix en tant que valeur en soi et de prêcher un cosmopolitisme désintéressé, défendent plutôt une position qui s'impose par la négative, soit le fléau que constitue la guerre. Plus précisément, c'est devant la *disette* qui accompagne nécessairement celle-ci que s'évanouissent à leurs yeux tous les aspects positifs de l'état de guerre<sup>21</sup>, tout comme c'est l'*abondance* qui constitue l'élément primordial en faveur de la vie en campagne, plutôt qu'un amour « rustre » ou réactionnaire du mode de vie paysan.

Ainsi Dicéopolis, devant l'Assemblée encore vide d'Athènes, lance ces réflexions :

« Je regarde au loin du côté de mon champ, amoureux que je suis de la paix; j'ai la ville en horreur et pleure mon village, lequel jamais encore ne m'a dit : « achète du charbon », « du vinaigre », « de l'huile »; qui ignorait le mot « achète », mais de lui-même m'apportait tout » (*Ach.* 32-6).

Les contrastes présentés dans ces quelques vers sont fort parlants et nous permettent d'établir certaines équivalences grossières bien que commodes : dans le langage manichéen de l'*agôn* comique se trouvent d'un côté l'ensemble constitué par les termes paix / campagne / auto-suffisance, de l'autre celui constitué par leurs contraires, soit guerre / ville / dépendance. Cette entrée en matière introduit le thème de la vie urbaine et dispendieuse, qui se retrouvera ailleurs dans l'œuvre d'Aristophane<sup>22</sup>. J'aurai l'occasion de revenir sur cette question ambiguë du lien entre la paix et la soi-disant auto-suffisance économique que défend ici Dicéopolis.

<sup>20</sup> On verra que le sens de ce mot qui réfère à l'*avantage économique* est ici de plus grande importance que celui de « ce qui est digne d'estime morale ».

<sup>21</sup> Ainsi que leurs propres sentiments belliqueux, qu'ils ne nient pas éprouver; cf. *Ach.* 509.

<sup>22</sup> Voir les plaintes de Strepsiade au sujet des ruines qu'il encourt depuis son mariage et son établissement en ville : *Nub.* 41 *sqq.*; et, parmi les joies rurales, celle de n'être pas soumis à l'approvisionnement dispendieux et qui plus est douteux des vendeurs de poissons, reconnus pour leur malhonnêteté : *Les Îles* (Νῆσοι) 402 K-A.

La pièce intitulée la *Paix* regorge quant à elle de tels passages<sup>23</sup> exaltant les joies de la trêve prochaine ou contrastant l'ordinaire du soldat, composé de fromage et d'oignon, avec les ressources paysannes disponibles en temps de paix. Le but explicite de l'opération de sauvetage de la paix entreprise par Trygée est de fournir à sa famille de quoi se nourrir (*Pax* 119-23); et les récriminations contre la guerre concernent à peu près toutes les ravages que celle-ci fait encourir aux labours (625; 628-31). D'autre part, les épithètes de la déesse éponyme, qualifiée de « donatrice du raisin » (βοτρυόδωρε, v. 520) ou « amie suprême des vignes » (φιλαμπελωτάτην, v. 308), ainsi que sa compagnie constituée de la déesse des moissons (*Opôra*) et de celle des fêtes (*Théôria*), ne sont pas les symboles les moins explicites d'une telle association<sup>24</sup>. De la paix *cause de l'abondance* à la paix *aliment*, il n'y a qu'un pas métaphorique qu'un poète comme Aristophane franchit allègrement : ainsi devient-elle, dans la bouche des paysans, « le gâteau d'orge vert et le salut » eux-mêmes (*Pax* 595). Enfin, l'équivocité du terme *spondai*, qui désigne à la fois les *libations* et la *trêve*, est amplement exploitée dans la scène des *Acharniens* où Dicéopolis choisit, parmi les trois bouteilles de trêve rapportées par Amphithéos, celle de trente ans, parce qu'elle sent « l'ambrosie et le nectar, et la joie de n'avoir plus à guetter l'ordre de faire des provisions de vivres pour trois jours » (196-7). La paix, dans le langage aristophanien, est littéralement synonyme d'abondance, et des images nombreuses suggèrent l'idée de sa comestibilité<sup>25</sup>.

De toutes les considérations sur la guerre qui se trouvent chez Aristophane, pratiquement aucune<sup>26</sup> n'est donc détachée d'un discours sur les conditions matérielles, et plus spécifiquement alimentaires, qui lui sont concomitantes. Il importe fort

<sup>23</sup> Cf. 338-45; 367-8; 556-9; 564-5; etc.

<sup>24</sup> Cf. l'invocation à la paix dans les *Paysans* (Γεωργοί) d'Aristophane, fr. 111 K-A : Εἰρήνη βαθύπλουτε καὶ ζευγάριον βοεικόν, εἰ γὰρ ἐμοὶ παυσάμενῳ τοῦ πολέμου γένοιτο σκάψαι τ' ἀποκλάσαι <τε> καὶ λουσαμένῳ διελκύσαι τῆς τρυγός, ἄρτον λιπαρὸν καὶ ῥάφανον φέροντι.

<sup>25</sup> Ailleurs dans la même pièce (996-8), on invoque plutôt la paix comme un cuisinier habile : « Fusionne-nous, les Hellènes, de nouveau et absolument par un suc d'amitié et délaye en nos esprits un peu d'indulgence édulcorante ». Par opposition, l'ogre Polémos tente de broyer les cités dans un mortier géant (236 sqq).

<sup>26</sup> Le *Lysistrata*, il est vrai, présente un autre type de motivation en faveur de la paix, en accord avec le caractère féminin typique de la comédie : les femmes se plaignent non d'une disette alimentaire, mais bien d'une « disette » sexuelle. La pièce donne une version comique d'un plaidoyer pour la paix qu'on imagine énoncé non plus par un paysan, mais par des femmes citadines – et débauchées. J'explorerai les liens qui unissent les dimensions sexuelle et alimentaire de la comédie dans la troisième partie du second chapitre.

d'interpréter adéquatement ce terme de « valeur » utilisé plus haut pour désigner un motif essentiel des actions du protagoniste comique, selon les exigences de l'*êthos* héroïque auquel se rattache celui-ci. La tradition héroïque élève par-dessus tout les succès d'une conduite largement individualiste et exalte la gloire personnelle que confère une telle conduite. Whitman a amplement démontré les traits essentiels que partagent les héros épique, tragique et comique, soit leur tendance vers l'excès et la force débordante de leur « selfmanship »<sup>27</sup>. Cette volonté d'auto-assertion engendre une lutte dans laquelle tous les coups sont permis. Whitman affirme à juste titre que : « no abstraction ever controls the hero in quest of wholeness »<sup>28</sup>. La paix en tant qu'abstraction ne fait pas exception, et il est assez révélateur qu'elle intervienne dans les pièces sous ces formes allégoriques et *concrètes*, accompagnées, qui plus est, par d'autres allégories incarnant ses bienfaits. Pas même les personnages d'Aristophane ne peuvent donc être strictement qualifiés de pacifistes, car une telle dénomination impliquerait un certain attachement à la paix en tant que *valeur morale* – ce qui n'est pas leur cas.

Certes l'état de guerre dans lequel se trouvait Athènes pendant la rédaction de plusieurs pièces d'Aristophane a dû avoir une influence sur la formation de ses protagonistes, qui incarnent souvent l'idée, fût-ce de façon grotesque, d'un *salut* quelconque de la cité. Mais la guerre, comme la paix, est avant tout à l'intérieur de la comédie un choix typique d'un *êthos* particulier, diversement apprécié selon les préoccupations qui définissent les personnages : cause de gloire et question d'honneur pour les tempéraments belliqueux, elle ne signifie rien que malheur et privation pour le simple paysan, dont le bon sens est pourtant ratifié lorsqu'un Lamachos se voit obligé de sacrifier son ardeur guerrière à la nécessité triviale, mais urgente, de se nourrir (*Ach.* 960-2).

Cette caractéristique essentielle de la position typique des personnages aristophaniens sur la guerre place le poète à l'intérieur d'un débat historique tournant

---

<sup>27</sup> Whitman (1964) 17.

<sup>28</sup> Whitman (1964) 25.

autour d'un problème particulier qu'on pourrait résumer par la question : la guerre contribue-t-elle à augmenter ou à diminuer les ressources de la cité? Plus précisément, il semble qu'Aristophane s'inscrive en faux contre une certaine tradition du discours propagandiste péricléen voulant que les ambitions impérialistes d'Athènes, et en particulier leur maîtrise de la mer, aient eu des conséquences positives sur l'approvisionnement de la cité<sup>29</sup>. Deux passages-clés sont ici à considérer :

[Xénophon], *Ath. Pol.* 2.7 :

« S'il faut encore mentionner des détails moins importants, c'est grâce à l'empire de la mer, qui les met en rapport avec d'autres peuples, qu'ils ont trouvé de quoi varier le service de leur table. Tout ce qu'il y a de délicieux en Sicile, en Italie, à Chypre, en Égypte, en Lydie, dans le Pont, dans le Péloponnèse ou dans tout autre pays, tout cela afflue sur un même marché, grâce à l'empire de la mer. »

(trad. Chambry)

Thucydide 2.38 (discours funéraire de Périclès) :

« Avec cela, pour remède à nos fatigues, nous avons assuré à l'esprit les délassements les plus nombreux : nous avons des concours et des fêtes religieuses qui se succèdent toute l'année, et aussi, chez nous, des installations luxueuses, dont l'agrément quotidien chasse au loin la contrariété. Nous voyons arriver chez nous, grâce à l'importance de notre cité, tous les produits de toute la terre, et les biens fournis par notre pays ne sont pas plus à nous, pour en jouir, que ne sont ceux du reste du monde. »

(trad. de Romilly)

À l'encontre de cet argumentaire, les pièces d'Aristophane présentent l'idée selon laquelle la guerre constitue un sévère obstacle à l'accès aux ressources. Les *Acharniens* mettent en scène la question du commerce terrestre (bloqué par les autorités athéniennes, dans le cadre notamment du décret de Mégare, et réintroduit par Dicéopolis à ses fins personnelles) et la *Paix* celle de la production individuelle fermière. De plus, la pièce fragmentaire intitulée les *Navires marchands* (Ὀλκάδες), comptée au nombre des « pièces sur la paix » d'Aristophane<sup>30</sup>, faisait selon toutes probabilités mention des mérites de la paix dans le domaine du commerce maritime<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Cf. Braund (1994) 45.

<sup>30</sup> Cf. arg. 3 Ar. *Paix*, p. 3 Holwerda.

<sup>31</sup> Cf. Ar. *Holkades* 415-43 K-A.

Aristophane n'est certainement pas le seul à avoir mis en scène une démonstration par l'absurde des conséquences fâcheuses de la quête de pouvoir belliqueuse d'Athènes. Si des pièces comme les *Acharniens* et la *Paix*, et dans une moindre mesure *Lysistrata*, donnent explicitement à voir une situation de disette qui s'évanouit avec la fin de la guerre pour laisser place à l'état contraire, d'autres fragments font plutôt penser à un type de stratégie différent, en vogue chez les poètes comiques écrivant à la même époque, consistant à présenter un portrait ironique d'une cité en guerre et pourtant croulant sous les vivres. Voyons l'extrait suivant (fr. 63 K-A), appartenant peut-être<sup>32</sup> aux *Phormophoroi* d'Hermippos :

« Dites-moi maintenant, ô Muses qui habitez les demeures de l'Olympe, depuis que Dionysos arme des navires sur les ondes couleur de vin, combien de choses bonnes aux hommes il a ici amenées en son noir navire! De Cyrène la tigre du sylphium et le cuir de bœuf; et de l'Hellespont les maquereaux et tous les poissons salés; de la Thessalie le gruau et les côtes de bœuf; et de chez Sitalcès, la gale pour les Lacédémoniens, et de chez Perdiccas des mensonges à pleins bateaux. Syracuse fournit des cochons et du fromage. Quant aux gens de Corcyre, puisse Poséidon les faire périr avec leurs nefes creuses, car ils ont l'âme double. Voilà les apports de ces pays-là. Mais d'Égypte, ce sont les voiles à suspendre aux mâts et les papyrus, de la Syrie l'encens; Crète la belle fournit le cyprès pour les dieux, la Lybie l'ivoire à foison pour le commerce, Rhodes les raisins secs et les figues, mères des doux songes. D'autre part, de l'Eubée il apporte des poires et de grasses pommes, de Phrygie des esclaves et d'Arcadie des mercenaires. Pagasae fournit des esclaves, et même marqués. Les glands de Zeus et les luisantes amandes, ce sont les Paphlagoniens qui les fournissent; et voilà qui consacre un banquet. Sidon à son tour le fruit du palmier et la fleur du froment, Carthage des tapis et des coussins multicolores. »

(trad. Ceccarelli (1996) 149-50 modifiée)

Plusieurs détails de ce passage laissent deviner son caractère ironique<sup>33</sup>. D'une part, la formule d'introduction constitue une référence explicite au début du catalogue homérique des vaisseaux qui forment la flotte guerrière des Grecs : il y a donc une allusion nette aux intentions conquérantes, et non seulement commerciales, de ces « navires de Dionysos ». D'autre part, cette même référence à Dionysos, dont les piêtres

<sup>32</sup> *Contra* Gilula (2000) 82, qui croit plutôt que ce passage appartient à un texte relevant du genre de la parodie littéraire.

<sup>33</sup> Ceccarelli (1996) 149-154.

talents de navigateur sont fréquemment raillés par les comiques<sup>34</sup>, laisse croire à la nature illusoire<sup>35</sup> de cette abondance, fruit de la puissance maritime, tant vantée dans le discours de Périclès. Un extrait conservé des *Saisons* d'Aristophane (581 K-A), dont il sera davantage question sous peu, comporte une réserve semblable sur ce genre d'abondance d'apparat qui selon d'aucuns constitue « une hyperbole comique, comme la parodie des promesses péricléennes »<sup>36</sup>.

Notons finalement une légère incohérence dans le traitement aristophanien des enjeux liés à l'état de guerre, dépendamment du type d'activité privilégié par le protagoniste : à l'idéal autarcique prêché par Dicéopolis au début des *Acharniens* s'oppose évidemment la pratique des relations libre-échangistes auxquelles on le voit s'adonner plus loin. La préoccupation envers les activités agricoles est subordonnée à la nécessité plus générale de subvenir à ses besoins, à laquelle on peut aussi répondre par le commerce – ou pour mieux dire par le troc, qui est plus acceptable aux yeux de Dicéopolis dont la méfiance face à l'argent (cf. prologue des *Acharniens*) reflète peut-être une attitude répandue chez les Grecs de l'époque<sup>37</sup>. Le héros refuse de se soumettre à la tyrannie du commerce monnayé et établit un nouveau système (ou plutôt, rétablit un ancien système) entièrement fondé sur le troc<sup>38</sup>.

## 1.2 Le pays de cocagne et l'utopie

L'opposition toute pragmatique à la guerre qui est celle des personnages d'Aristophane prend donc souvent le parti de présenter de façon exagérée les avantages d'une paix caractérisée par une abondance soudaine et à portée de main. Le *pays de*

<sup>34</sup> Cf. Ar. *Ran.* 203-5. Wilson (1974) rapporte une scène semblable aux *Taxiarches* d'Eupolis (268 K-A).

<sup>35</sup> *Contra* Gilula (2000) 81. Voir Slater (1976) et Lissarague (1987 : 104-18) pour une analyse de la métaphore du *symposion* comme navire dans lequel l'ivresse entraîne une apparence d'abondance. L'illusion de richesses produite par Dionysos est particulièrement visible dans cet extrait de Pindare (fr. 124 Snell-Maehler) : « C'est alors que les soucis qui fatiguent les hommes s'évadent de leurs poitrines, et que, comme en un océan de richesse, parmi l'or en abondance, tous également nous nageons vers une rive trompeuse ; alors le pauvre est riche [...], les cœurs grandissent domptés par l'arc de la vigne. » (trad. Lissarague (1987) 104).

<sup>36</sup> Ceccarelli (1996) 153.

<sup>37</sup> Cf. Seaford (2004); et Arstt. *Pol.* I (notamment 1257b 12-4) sur la distinction entre la *khrêmastikê*, qui vise l'accumulation de richesses sous forme de monnaie, et l'art naturel de l'*oikonomikê*, duquel relève la subsistance.

<sup>38</sup> Sur les motivations principalement économiques de Dicéopolis dans la pièce, voir Olson (1991).

*cocagne*, endroit imaginaire où abondent des denrées obtenues spontanément et sans efforts, est un motif fréquent chez les poètes de la Comédie Ancienne, quoiqu'il ne se trouve à strictement parler dans aucune des pièces complètes d'Aristophane. Celles-ci présentent plutôt comme le fruit de décisions politiques rationnelles le retour à un état normal d'accès aux ressources par le biais du commerce/troc ou de l'agriculture : Dicéopolis et Trygée ne réclament rien de plus que de réintégrer les activités humaines normales qui président au bien-vivre. Il n'empêche que l'effet d'accumulation qui résulte de passages fréquents où le poète procède à des énumérations complaisantes de denrées toutes plus désirables les unes que les autres dépasse de loin les exigences d'une simple démonstration rhétorique en faveur de la paix, d'autant plus que cette abondance est implicitement présentée comme le fruit d'une sorte de magie. Par exemple, dans les *Acharniens*, le chœur s'exclame en ces termes devant la nouvelle opulence de Dicéopolis : « D'eux-mêmes (αὐτόματα) tous les biens affluent chez cet heureux. » (977). Une image semblable apparaît lors de la célébration finale de la *Paix* : « Allons, vous qui avant ce jour aviez faim, gorgez-vous de ces lièvres. Dites-vous que ce n'est pas tous les jours qu'on rencontre des gâteaux égarés et sans maître. » (1312-4).

Il est probable qu'Aristophane, en de telles occasions, fasse honneur à une certaine tradition propre au genre comique, tradition dont Athénée nous a transmis des éléments importants dans un passage des *Deipnosophistes* (VI 267e-270a). Les extraits<sup>39</sup> cités dans ce passage présentent tous des portraits apparemment très positifs d'un mode de vie qu'on pourrait à première vue – et suivant Athénée<sup>40</sup> – qualifier de « primitif », ou du moins d'apolitique. Dans les uns on assiste à la naissance spontanée et fantastique de toutes sortes de biens comestibles : le vin coule des ruisseaux, des victuailles sont éparpillées de toutes parts. Ailleurs ce sont des ustensiles de cuisine qui se présentent d'eux-mêmes à leurs utilisateurs, ou des poissons qui se retournent tout seuls dans la poêle.

<sup>39</sup> Il s'agit de (par numéros de fragments K-A) : *Krat. Ploutoi* 176; *Kr. Thèria* 16-17; *Tél. Amphictyones* 1; *Phér. Metalles* 113 et *Persai* 137; *Nic. Seirènes* 21; *Mét. Thouripersai* 6.

<sup>40</sup> Qui prétend que les poètes parlaient alors « περὶ τοῦ ἀρχαίου βίου » (267e).



Ceccarelli (1996) dans une analyse détaillée de ces extraits a établi la double origine du motif de l'*automatos bios* qui les rassemblent thématiquement : d'une part ce motif se rattache à la tradition hésiodique de l'âge d'or<sup>41</sup>, caractérisé par une vie d'abondance, exempte de soucis et de travail, sous la gouverne sage et paternelle de Kronos<sup>42</sup>; d'autre part il se retrouve chez les poètes postérieurs – dont Aristophane – sous forme d'allusion parodique et interne à la tradition littéraire comique. Les réinterprétations comiques du mythe font toutes intervenir un « ailleurs topologique », chronologique ou géographique, comme contexte au pays de cocagne : l'action se déroule à l'époque du règne de Kronos, ou alors chez les Barbares, en enfer ou encore chez les bêtes sauvages. Bonner (1910) a pourtant mis en doute l'idée que les cocagnes comiques soient le fruit d'une parodie d'Hésiode, arguant que ce dernier développe son récit dans une perspective décidément morale qui serait absente des avatars comiques du mythe. Aussi préfère-t-il rapporter ce trait typique de la Comédie Ancienne à la soi-disant tradition du *conte populaire* (la *Märchenkomödie* de Zielinski<sup>43</sup>), lequel serait l'ancêtre à la fois de la version hésiodique moralisée et de la version purement festive de la comédie.

Toutefois, la présence incontestable d'une dimension politique, illustrée par des allusions constantes aux cadres spécifiques de la *polis* (lois athéniennes, habitudes alimentaires civilisées, etc.), nous interdit de lire ces passages comme de simples expressions d'un type de conte populaire à orientation utopiste, ou de les rapporter à un désir naïf d'une fuite devant la réalité prenant la forme d'un « retour aux origines ». Le décalage explicite que ces pièces présentent avec l'Athènes contemporaine laisse fortement croire à une volonté parodique frôlant plutôt le cynisme grinçant que la rêverie nostalgique d'une innocence possible ou révolue. L'usage à des fins critiques d'un

<sup>41</sup> Dans le même sens, voir Sutton (1990) selon qui ces paradis mythologiques constituent « a comic equivalent of the Hesiodic Golden Age » (p. 92).

<sup>42</sup> Hés. *Op.* 108-120. Kronos est aussi le divin « pasteur d'hommes » de Platon (*Pol.* 269a *sqq.*). Cf. *Lois* IV 713b *sqq.*, *Arsst. Ath. Pol.* 16.7 et [Platon] *Hipp.* 229b. Baldry (1953) remarque toutefois au sujet des passages cités par Athénée : « Close comparison with the *Works and Days* shows that there is no particular reference to Hesiod's account. It seems likely that the burlesque is of a traditional popular idea, natural in a society where life was hard and the doubtful benefits of the machine age unknown. » (p. 51). En fait, l'origine de l'idée peut être retracée fort loin en arrière dans la tradition proche-orientale (West (1997) 312-5).

<sup>43</sup> Zielinski (1885a) 66-8.

mythe déjà fortement empreint de préoccupations politico-morales (cf. l'opposition entre la cité juste et la cité injuste, *Op.* 220-47) aurait d'ailleurs été naturel, pour le moins.

Le traitement ironique du thème hésiodique des races de métal s'accompagne d'une nécessaire ambivalence quant à la valeur réelle de cet âge d'or fortement « athénisé » que l'on retrouve dans la comédie – un point que je développerai sous peu. Aussi, il est significatif que la grande majorité des fragments qui relèvent de ce genre de description appartiennent à l'*agôn* épirrhématique des comédies, cette partie centrale du drame dans laquelle sont confrontés des points de vue opposés. Par exemple, le fragment suivant (707 K-A) d'Aristophane, de ton sans doute ironique, a-t-il été classé comme *pnigos* anapestique<sup>44</sup> : « La cité est une corne d'Amalthée, tu n'as qu'à trouver et tout te viendra »<sup>45</sup>. C'est dans l'*agôn* que la lutte de pouvoir qui oppose typiquement les personnages de la comédie se déploie le plus extensivement. La dispute entre les adversaires fournit un cadre où chacun tente de persuader l'autre des avantages de sa propre victoire. Parmi ces avantages l'abondance matérielle n'est pas le moindre, puisqu'elle justifie des renversements sociaux d'ampleur hyperbolique comme ceux représentés dans les *Oiseaux* ou l'*Assemblée des femmes*.

Appartient également à un *agôn* l'extrait le plus important (581 K-A) qui nous soit resté de la pièce d'Aristophane intitulée les *Saisons* (Ἔρωραι), extrait dans lequel Athènes est décrite comme un endroit où l'on voit – ou verra<sup>46</sup> – pousser magiquement des fruits en toute saison :

« A. – Tu verras, en plein hiver, des concombres, des raisins, des fruits, des couronnes de violettes... un nuage de poussière aveuglant. Et alors, c'est le même homme qui vend des grives, des poires, des gâteaux de miel, des olives, du colostre, des tripes, des chélidoines, des cigales, de la chair d'embryons. Tu pourrais voir, tout poudrés de neige, des cabas de figues en même temps que des paniers de myrtes. Et encore, on récolte des courges en même temps que les raves, de sorte que plus personne ne sait à quel moment de l'année on en est. Et

<sup>44</sup> Gelzer (1960) 280. Dans le πνίγος (litt. « suffocation »), les agonistes devaient terminer une longue tirade d'un seul souffle.

<sup>45</sup> « ἡ μὲν πόλις ἐστὶν Ἀμαλθείας κέρασ † σὺ μόνον εἶξαι καὶ πάντα πάρεσται. » (je traduis).

<sup>46</sup> L'inconstance des temps de verbes utilisés dans cet extrait rend difficile l'interprétation de son contexte temporel. Moreau (1954) suggère qu'il ne s'agit « que d'une promesse, même si sa réalisation, dans la fiction du poète, est regardée comme imminente » (p. 337).

voilà certes un bien grand avantage, si l'on peut, tout le long de l'année, se procurer tout ce qu'on désire.

B. – Au contraire, c'est un bien grand mal; car sans cela, on n'en aurait pas envie, et on n'en ferait pas la dépense. Pour moi, je n'accorderais de tels avantages que pour un peu de temps, puis je les reprendrais.

A. – C'est ce que je fais, moi, pour les autres cités. Mais pas pour Athènes : les Athéniens peuvent disposer de tout cela parce qu'ils honorent les dieux.

B. – Ils ont donc grand profit à vous honorer, à ce que tu prétends.

A. – Que veux-tu dire?

B. – Tu as fait de leur ville une Égypte au lieu d'Athènes. »

(trad. Moreau)

La remarque finale de l'interlocuteur B est cruciale pour comprendre le ton du passage : elle semble en effet comporter une forme de reproche, qui tient certainement à la réputation qu'avait à l'époque l'Égypte d'être la contrée par excellence du luxe et de la paresse (la *truphê*), rançon morale de la fertilité extrême du terreau du Nil. De plus, si la pièce avait bel et bien pour thème le conflit entre les dieux indigènes de la cité et des dieux étrangers<sup>47</sup>, il est alors vraisemblable d'attribuer le personnage de l'un de ces derniers à l'interlocuteur A de l'extrait, et de faire de l'interlocuteur B un défenseur des cultes traditionnels – sinon de l'identifier tout simplement au coryphée, porte-parole des Heures, dont le récit racontait peut-être les honneurs floués par l'apparition d'une production agricole constante et indépendante des saisons, reléguant leur rôle autrefois essentiel aux oubliettes.

L'extrait tout juste considéré des *Saisons* confirme l'importance de jouer de prudence lorsqu'il s'agit d'interpréter les passages des auteurs comiques qui dépeignent une forme de pays de cocagne : loin de constituer une simple rêverie, le caractère désirable des situations qu'ils font miroiter est souvent ambigu, tant à cause de leur contre-factualité (l'auteur présente le portrait d'une abondance jugée impossible ou faisant contraste avec la réalité) que de certains corollaires indésirables (la *truphê* « égyptienne »). Dans la plupart de ces descriptions fantastiques l'auteur cherche donc avant tout à présenter une critique, qu'elle soit de nature religieuse ou politique.

<sup>47</sup> C'est ce que suggère un passage de Cicéron (*De Legibus*, II, 37) qui ne mentionne malheureusement pas le titre de la pièce en question. La proximité chronologique des *Saisons* avec les *Nuées* qui traitent également de ce problème est un élément en faveur de l'hypothèse.

On trouve peut-être dans les *Ploutoi* de Kratinos un autre exemple à l'appui de cette idée. Les conjectures vraisemblables concernant cette pièce fragmentaire en font une sorte de pamphlet anti-démocratique ou du moins pro-aristocratique<sup>48</sup>. D'une part, les « Ploutoi » qui forment le chœur sont probablement identifiables aux hommes de l'ancienne race d'or, ces « démons purs » qui d'après Hésiode (*Op.* 122-6) ont reçu pour privilège de distribuer la richesse sur la terre<sup>49</sup>. D'autre part, deux passages possèdent les caractéristiques typiques du thème du pays de cocagne, bien qu'ils ne réfèrent certainement pas au même contexte : alors que l'un (176 K-A) évoque l'ancienne royauté de Kronos, l'autre (175 K-A) fait une allusion explicite au banquet (*kopis*) lacédémonien, attribuant par là des caractéristiques fantastiques à une contrée réelle. Enfin, les allusions au temps de Kronos sont à mettre en parallèle avec un autre fragment de Kratinos (*Kheirones* 258 K-A) dans lequel Périclès fait l'objet d'une comparaison plaisante avec le tyran Zeus qui a succédé à son père<sup>50</sup>, mettant fin au règne ancien de la concorde.

Le tout pointe vers une interprétation de la pièce comme une critique de la société athénienne comparant désavantageusement celle-ci à la bourgeoisie ancestrale de Sparte. Par conséquent, Goossens a défendu l'idée que la présence du « pays de cocagne » dans cette pièce doit être lue au second degré : « C'est pour faire ressortir, par contraste, les malheurs du temps présent que l'on nous trace les félicités de l'âge d'or, lieu commun de la comédie ancienne »<sup>51</sup>. D'après lui, la combinaison de ces données laisse penser que Kratinos « dans les *Πλοῦτοι* comme dans les *Χείρωνες*, faisait servir le mythe de Kronos à sa polémique contre le régime démocratique instauré définitivement par Périclès »<sup>52</sup>, plus précisément contre la montée en force de nouveaux riches de souche non aristocratique dénoncés par ces « gardiens de la richesse » qui formaient le chœur de la pièce. Malgré quelques désaccords d'interprétation, Baldry à la suite de Goossens a défendu l'orientation politique de cette pièce autrefois considérée

<sup>48</sup> Cf. Goossens (1935).

<sup>49</sup> *Contra* Baldry (1953) 52, qui ne donne aucun argument en faveur de son identification des Ploutoi à des Titans.

<sup>50</sup> Pour un portrait comparable de Périclès (ici qualifié de *κεφαληγερέταν*, déformation comique de l'épithète homérique de Zeus *νεφεληγερέτα*), cf. Ar. *Ach.* 530-4; Krat. *Les Femmes Thraces* 73 K-A.

<sup>51</sup> Goossens (1935) 417.

<sup>52</sup> Goossens (1935) 416.

comme une pure fantaisie, ou une autre instance de la *Märchenkomödie* : « in the *Plutus* Cratinus' main purpose was topical, political, personal. Fantasy was a means to this end, and the retelling of legend with comic hyperbole was incidental to the fantasy »<sup>53</sup>.

Avant de poursuivre, rappelons la nécessité de nuancer la catégorisation peut-être trop radicale qui rassemble en un seul groupe hétérogène des passages qui font référence directement au mythe de l'âge d'or – c'est le thème du pays de cocagne véritable dans lequel les biens affluent magiquement et sans efforts, absent des pièces entièrement conservées d'Aristophane – et ceux qui présentent des moyens de parvenir rationnellement à un état d'abondance relatif. Il semble pourtant au moins vraisemblable de rapporter à ce thème, autrement plus développé chez d'autres poètes de la même époque, le caractère excessif de certaines des descriptions qu'on trouve chez Aristophane, et ce en dépit de leur caractère significativement plus « réaliste ».

Dans quelle mesure peut-on dire que ces descriptions constituent des *utopies*? La polysémie du terme invite certes à la prudence, mais il semble bien approprié à plusieurs pièces d'Aristophane, si l'on en restreint le sens à quelque chose comme *construction spéculative d'un nouvel ordre politique dont la finalité tend vers un eudémonisme généralisé*. De plus, dans le cas précis d'Aristophane si ce n'est chez tous les auteurs concernés, l'aspect mythique joue un rôle central en ce qu'il fournit à l'utopie ses moyens d'expression privilégiés. Or, l'utopie étant une construction de nature essentiellement politique, il est aisément concevable que ce soit dans le mythe fondateur de l'ordre social que l'on retrouve ses principales inspirations. Il semble ainsi tout à fait légitime de vérifier si l'utopie aristophanienne n'a pas pour trame de fond le mythe hésiodique, un mythe qui subirait toutefois l'opération de déformation et de subversion propre au genre comique.

Dans un article consacré à cette fin, Auger (1979) a soigneusement démonté les éléments divers qui forment cette trame pour faire ressortir la transformation progressive

---

<sup>53</sup> Baldry (1953) 53.

du mécanisme utopique au sein de l'œuvre d'Aristophane. Ses analyses montrent notamment l'importance des parallèles entre la dynamique des pièces et les caractérisations de la fin de l'âge de fer tel que décrit par Hésiode :

- personnages récurrents de vieillards rappelant la prédiction prophétique d'une décadence prochaine de l'âge de fer culminant sur le moment où les hommes à peine nés « auront les tempes grises » (*Op.* 181);
- prépondérance de divers comportements immoraux : le fils qui offense son père (*Op.* 185-8; *Nub.* 1321 *sqq.*), l'élévation politique de l'infâmie (*Op.* 191-2; *Eq.* 217-9), l'impunité du parjure, la guerre perpétuelle, etc;
- fin des relations d'hospitalité et d'alliance, et des échanges en général.

Ce dernier point est particulièrement pertinent pour la question présente. L'hypothèse générale défendue par Auger est que « l'utopie » chez Aristophane consiste en un recul temporel de la cité qui régresse d'un état décadent pour revenir jusqu'au tout début de l'âge de fer hésiodique, une ère caractérisée par un fonctionnement normal et bien réglementé des relations entre les hommes. Ce recul est réalisé à travers le retour des relations commerciales permises par l'état de paix ainsi que par la fertilité qu'incarnent les succès maritaux ou sexuels du protagoniste à la fin de la pièce. Il est aussi illustré métaphoriquement par le processus fréquent<sup>54</sup> de rajeunissement des personnages. L'utopie aristophanienne ne consisterait donc pas en un portrait de l'âge d'or, mais plutôt de l'âge de fer; car « quand les victuailles affluent dans le théâtre d'Aristophane, ce n'est pas grâce à une opération magique, mais c'est le résultat du rétablissement des échanges entre les hommes »<sup>55</sup> qui sont le propre de cet âge.

Ce *retour des échanges* auquel Auger attribue l'état d'abondance « utopique » de la comédie est évidemment reconnaissable en tant que conséquence du rétablissement de la paix par Dicéopolis et par Trygée. Toutefois, si les premières pièces d'Aristophane racontent des réussites (relatives) dans cette progression à rebours vers un état soi-disant

---

<sup>54</sup> Par exemple : Dêmos (*Eq.* 1321) est cuit et embelli par le saucisser; Philocléon enivré se bat avec une vigueur juvénile (*Vesp.* 1304-07) et se comporte envers son fils comme avec son père (1352-9); Trygée (*Pax* 860-2) est « rajeuni » lors des préparatifs de son mariage.

<sup>55</sup> Auger (1979) 78.

antérieur et préférable à l'état actuel, il n'en est pas de même de la « deuxième » partie de son œuvre – partie qui s'amorce avec les *Oiseaux* – dans laquelle le poète présente une vision beaucoup plus pessimiste de l'évolution de la cité.

Les *Oiseaux*, « sans doute l'utopie la plus audacieuse de l'œuvre d'Aristophane »<sup>56</sup>, comportent une richesse de contenu difficile à synthétiser. Son caractère ambigu en est plus que toute autre chose responsable. Le projet élaboré par Pisthétairos, bien que motivé par le désir illégitime d'échapper à ses dettes, a pourtant toutes les allures d'un idéal identifiable, non plus cette fois à l'âge de fer, mais bien à l'âge d'or : régime alimentaire végétarien (v. 159-160) – considéré dans certains milieux de l'Antiquité, comme chez les Pythagoriciens, comme une façon de se rapprocher des dieux<sup>57</sup> – et absence de lois (v. 755-756) seront à l'honneur dans cette « cité » dans les faits équivalente à un état de nature<sup>58</sup>. Pourtant, le dénouement de la pièce comporte la séquence fréquente sacrifice-banquet-mariage, qui réitère les éléments essentiels du pacte entre les hommes et les dieux, raconté par Hésiode, et établissant le lot échu aux hommes de l'âge de fer : travailler la terre, prendre femme, sacrifier aux dieux. Vue de près, cette séquence démontre plus fortement encore l'éloignement des origines qui est celle de « l'utopie » des *Oiseaux*. Le protagoniste, loin de se contenter d'un triomphe à sa mesure, agit en tyran, mène un sacrifice bidon, et finalement usurpe la place de Zeus – le tout arrosé de troubles divers présageant le règne de la *stasis*. En effet, l'appel à la loi et la manie des procès reviennent au galop à *Nephelokokkygia*, tout comme d'ailleurs les chicanes de parti fratricides habituelles à Athènes, qui chez les oiseaux vont jusqu'à prendre la forme monstrueuse du cannibalisme (Av. 1583-5). Ce scandaleux changement de régime des oiseaux, au départ présentés comme d'inoffensifs granivores, montre plus que tout le renversement intégral au cours de la pièce des valeurs pacifiques conditionnelles à la réalisation du projet utopique initial.

---

<sup>56</sup> Auger (1979) 81.

<sup>57</sup> Cf. Osborne (1995).

<sup>58</sup> Voir Konstan (1990) pour une caractérisation détaillée des divers types d'idéologies politiques (*anomie*, *antinomie*, *eunomie* et *mégalomnie*) présentes dans les *Oiseaux*.

Mentionnons enfin que celles parmi les pièces postérieures qui possèdent une orientation décidément politique – ce qui exclut les *Thesmophories* et les *Grenouilles* – présentent également une disparition progressive de l'ordre civique concomitante à ce qu'Auger appelle « le blocage des échanges », représenté par l'envahissement du territoire politique par les occupantes de la sphère domestique (les femmes) et le refermement de la cité sur elle-même et sur la seule satisfaction de ses désirs matériels (particulièrement visible dans l'*Assemblée des femmes* et le *Ploutos*). La belle idéologie « champêtre » des premières pièces, une fois proposée comme modèle pour une utopie urbaine, entraîne rien de moins que la destruction de la cité.

### 1.3 Les « régimes » de la démocratie

Les allusions indirectes à l'âge d'or (ou à l'âge de fer) dans les pièces conservées d'Aristophane constituent donc des versions atténuées du mythe qui sacrifient à une forme de réalisme idéologique le caractère fantastique qui caractérise ses prédécesseurs – du moins dans les *Acharniens* et la *Paix*, puisque les *Oiseaux* renouent plus que toute autre pièce avec cette dimension fantastique de la comédie. Si les textes d'Aristophane qui nous sont restés ne nous donnent à imaginer aucun torrent de soupe chaude ou procession de poulets allant d'eux-mêmes à la rôtissoire, ils n'en présentent pas moins certaines *utopies* au sens d'organisations politiques rationnelles dans lesquelles un bonheur partagé entre les citoyens est le fruit d'une remise en question intégrale du mode de fonctionnement civique traditionnel. Cette définition doit évidemment être modifiée si l'on veut y inclure les *Acharniens*, où seul le protagoniste bénéficie des avantages du nouveau « système » qui ne s'applique qu'à son propre *oikos*. Nous verrons maintenant comment les constructions « utopiques » d'Aristophane sont entièrement basées sur une *réorganisation* de la hiérarchie des valeurs, laquelle remet en question certains travers démocratiques pour les opposer à une conception du bonheur plus simple et plus concrète dans laquelle la nourriture joue un rôle crucial.



Au début des *Oiseaux*, le protagoniste et son compagnon, équipés d'un panier, une marmite et des branches de myrte<sup>59</sup>, sont à la recherche d'une cité qui puisse répondre à leurs aspirations. Celles-ci sont exposées en ces termes :

« EPOPS : Quelle ville donc auriez-vous le plus de plaisir à habiter?  
 EVELPIDÈS : Celle où les plus graves ennuis seraient de ce genre-ci.  
 À ma porte de grand matin se présente un de mes amis, qui me dit :  
 « Au nom de Zeus olympien, fais en sorte de venir chez moi, avec tes enfants une fois baignés, de bonne heure : car je veux donner un repas de noces. N'y manque pas, ou ne viens jamais me trouver quand je serai dans le malheur. »<sup>60</sup> (127-34)

Le dégoût des procès est présenté dès le prologue comme le motif principal de la fuite des deux compagnons, qui trouvent dans le mode de vie des oiseaux l'incarnation de leurs désirs. Ceux-ci en effet passent leur temps à brouter le sésame, les baies de myrtes, le pavot et les serpolets et par là mènent « une vie de nouveaux mariés » (*Av.* 161). À cette humeur douce et ces occupations simples s'oppose la vie des hommes telle que décrite par le héraut venu informer Pisthétairos de la popularité de son entreprise :

« Ô toi qui fondas une si glorieuse cité aérienne, tu ne sais pas en quelle estime tu es auprès des hommes et combien tu comptes de gens amoureux de ce pays. Avant que tu eusses fondé cette ville, ils étaient tous possédés de Laconomanie; ils portaient longue chevelure, souffraient la faim, étaient sales, faisaient les Socrates, portaient des gourdins. Aujourd'hui, par un retour contraire, ils ont la manie des oiseaux, leur plaisir est de faire en tout comme les oiseaux et de les imiter exactement : d'abord tous, dès le matin, s'envolent du nid ensemble, comme nous, pour chercher leur pâture..., puis ensemble ils s'abattent sur les... pancartes et s'y repaissent de décrets. » (1277-89)

Le jeu de mots qui clôt ce passage illustre bien la confusion dans laquelle nagent les hommes qui, en voulant imiter leurs modèles ailés, continuent pourtant à se nourrir de décrets légaux (*ψηφίσματα*) plutôt que de la pâture (*νομός*, par opposition à *νόμος*, la loi) habituelle des oiseaux<sup>61</sup>. De même dans les *Guêpes*, où est largement exploitée cette idée de l'obsession athénienne pour les questions de justice, Aristophane a construit une scène (v. 230 *sqq.*) constituant une parodie magistrale d'un *kômos*, ici

<sup>59</sup> Des éléments à fonction sympotique, d'après Hamilton (1985).

<sup>60</sup> La « menace » qui termine la réplique doit être comprise comme une inversion plaisante des règles sociales traditionnelles, qui commandent de ne pas laisser tomber un ami en difficulté si l'on espère encore le fréquenter en temps de bonne fortune (cf. Dunbar (1995) 176).

<sup>61</sup> Cf. *Av.* 1427-9 : un sycophante désire des ailes afin de faire rapidement sa tournée et revenir « après avoir, en guise de lest, avalé (*καταπεπωκώς*) quantité de procès ».

ridiculement composé de vieux juges venus prier Philocléon, assimilé à une jeune fille écoutant un *paraklausithyron*, de descendre les rejoindre<sup>62</sup>. Cette collusion grotesque de deux thèmes irréconciliables, celui du *kômos* avec celui du tribunal, est une stratégie typiquement aristophanienne de production d'un contraste plus parlant que n'importe quel discours rhétorique.

Dans de nombreuses autres pièces, la jouissance simple liée à la consommation de nourriture et de boisson est opposée de façon explicite, c'est-à-dire dans un conflit de nature agonistique, à des facettes peu reluisantes de la démocratie athénienne. L'une des expressions principales de cette opposition réside dans les déterminations des personnages : au plaisir sain du « bon vivant » se heurtent la rigueur ascétique des sophistes étudiant à l'école de Socrate et l'austérité des « tribunomanes » à la Philocléon, telles qu'illustrées dans les extraits suivants :

*Nuées*, 412-16 (le chœur s'adresse à Strepsiade) :

« Ô toi qui as désiré apprendre de nous la grande sagesse, comme tu vas être heureux parmi les Athéniens et les Hellènes, si tu as de la mémoire, un esprit méditatif, et une âme endurente; si tu ne te lasses ni de rester debout ni de marcher; si tu ne souffres pas trop du froid, et si tu sais te passer du repas de midi; si tu t'abstiens de vin, de gymnase, et de toutes les autres insanités [...]. » (trad. Alfonsi)

*Guêpes*, 340-1 (Philocléon se plaint de son fils au chœur) :

« Il ne permet pas, mes gens, que je juge, ni que je fasse aucun mal; mais il est disposé à me faire bonne chère, et moi je ne veux pas. »

Plus loin, Philocléon prétend également préférer sa vie de juge à « du lait d'oiseau »<sup>63</sup>; « ni raies ni anguilles » ne l'émeuvent, mais il mangerait volontiers « un petit procès mignon [...] cuit en cocotte, à l'étouffée » (508-11).

Comparons ces passages avec la description que donne le chœur de la *Paix* de la vie en campagne en période de trêve :

« Quelle joie, quelle joie j'éprouve d'être délivré du casque, et du fromage, et des oignons? Ce que j'aime, ce ne sont pas les combats,

<sup>62</sup> Cf. A. M. Bowie (1997) 9.

<sup>63</sup> Expression proverbiale signifiant un délice rare et inaccessible.

mais, 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. Car rien n'est plus agréable, une fois les semailles faites, que de voir le dieu bruiner et d'entendre un voisin vous dire : « Dis-moi, qu'allons-nous faire à cette heure, Comarchidès? ». « J'aimerais bien, moi, boire mon soûl, pendant que le dieu 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 [...]. Demande à Eschinadès des myrtes, des branches avec leurs baies, et qu'en passant l'on crie à Charinadès de venir boire une rasade avec nous, puisque le dieu nous est propice et se rend utile à nos labours. » (1127-58)

En face des préférences typiquement citadines du sophiste/philosophe et du spécialiste des procès, le jour favorable sous lequel se présente le personnage du paysan paraît très souvent tenir à la valeur particulière qu'il accorde à la nourriture et au mode de vie qui la place au centre de ses préoccupations. Comme le souligne Wilkins, « everything here is the reverse of the ways in which the foreign tyrant, the voluptuary or the glutton might approach their food »<sup>64</sup> : ces derniers affichent devant leur assiette un empressement qui méprise la valeur sociale, sinon religieuse – remarquons la pieuse attitude de Trygée devant le dieu qui « se rend utile » à ses labours – de la consommation de nourriture. La détermination « morale »<sup>65</sup> des personnages utilise donc comme l'un de ses critères privilégiés *l'attitude* de ceux-ci face à la nourriture. Même un Strepsiade, que sa simplicité rend imperméable aux encouragements de Socrate à élever son âme au-dessus des choses terrestres, fait preuve d'un certain bon sens en considérant tout ce qu'il voit avec l'œil naïf du mangeur ou de l'agriculteur qu'il était avant son mariage<sup>66</sup>.

Évidemment, nul personnage n'est plus opposé au bon vivant que le militaire, qui est prêt à mettre en jeu sa pitance pour satisfaire ses envies belliqueuses. Aussi le contraste éthologique le plus flagrant se trouve-t-il certainement à la fin des *Acharniens*,

<sup>64</sup> Wilkins (1996) 49.

<sup>65</sup> Au sens limité que ce terme peut avoir dans le cadre de la comédie; cf. *supra*, p. 10.

<sup>66</sup> Cf. *Nub.* 188-90; 203; 639-40.

lorsque sont mises en parallèle les activités de Dicéopolis et de Lamachos, respectivement attelés à la préparation d'un festin et d'une campagne militaire<sup>67</sup>. Pour souligner davantage encore ce contraste entre la légèreté moqueuse de Dicéopolis et la ridicule gravité du général, le premier reprend sarcastiquement les répliques du second en troquant les éléments guerriers pour des détails de cuisine, en une suite saccadée d'iambes s'étendant en alternance sur une cinquantaine de vers; en voici un extrait (1124-31) :

« LAMACHOS : Apporte ici l'orbe de mon bouclier à la Gorgone.  
 DICÉOPOLIS : Et à moi l'orbe de mon gâteau à fromage.  
 L. : Ne voilà-t-il pas une moquerie qu'on nomme insipide?  
 D. : Ne voilà-t-il pas une galette qu'on nomme délicieuse?  
 L. : Toi, verse l'huile sur le bouclier. Sur l'airain je vois un vieillard qui sera poursuivi pour lâcheté.  
 D. : Toi, verse le miel sur le gâteau. Ici aussi on voit un vieillard qui souhaite bien du mal à Lamachos, le fils de Gorgasos. »

Aristophane use à plusieurs reprises d'une telle technique de comparaison reposant sur un procédé de *dévolement* plaisant de la fonction habituelle de tel élément au profit de préoccupations gourmandes : Trygée prétend nettoyer sa table de banquet avec les aigrettes du marchand d'armes (*Pax* 1215-8), et les femmes au pouvoir à Athènes proposent de transformer les tribunaux en salles à manger et de tirer dans les urnes la distribution des heures de dîner de chacun (*Eccl.* 676-86). Renversant l'image, le poète exploite abondamment l'effet comique que produisent des acteurs se battant avec des aliments ou des instruments de cuisine en guise de panoplie (*Av.* 357-62; *Eq.* 453-5).

Ces divers contrastes mettent en évidence une variété de positions possibles, dans l'Athènes démocratique, quant à l'importance devant être accordée à la nourriture; ces positions sont quant à elles révélatrices de caractères également divers. Les personnages prêchant l'austérité et la frugalité ne sont pas seulement des rabat-joie qui heurtent l'esprit festif de la comédie. Ils sont aussi souvent l'objet de méfiance du point de vue moral, soupçonnés d'hypocrisie, de parasitisme<sup>68</sup>, ou de diverses tares antisociales,

<sup>67</sup> Pour un contraste semblable voir *Lys.* 555-64 où l'héroïne raille la présence de soldats en armes au marché.

<sup>68</sup> Voir *infra*, chap. 2 section 2.3.

comme le suggère le fragment suivant (39 K-A) du poète comique Amphis : « Celui qui arrive en retard à un repas sans contribution, sache tout de suite qu'il déserterait aussi la ligne de combat »<sup>69</sup>. De même Bdélycléon, dans les *Guêpes*, se plaint-il avec ironie d'une forme d'ultra-démocratie populaire qui voit immédiatement un tyran dans l'homme désireux de se procurer quelque gâterie – ce qui témoigne d'une certaine réprobation<sup>70</sup> du peuple athénien à l'endroit des amateurs de produits dits « de luxe » (d'où l'allusion narquoise, dans le passage en question, au menu fretin qui constitue typiquement l'ordinaire du pauvre) :

« Voyez comme tout est pour vous tyrannie et conspiration [...].  
Maintenant elle [*scil.* la tyrannie] est plus commune que le poisson  
salé, au point qu'à présent ce nom roule par tout le marché. [...]  
Demande-t-on en sus un poireau pour assaisonner quelque peu ses  
sardines, la marchande d'herbes, lançant d'un œil un regard oblique :  
« Ah ça! dit-elle, tu demandes un poireau? Vises-tu à la tyrannie? Ou  
penses-tu que la ville d'Athènes doive te fournir des condiments? »  
(488-499)

La revendication de l'abondance dans la comédie se trouve toutefois en position d'équilibre avec un discours concurrent dans lequel la nourriture est considérée moins dans sa nature d'élément essentiel au bien-vivre que dans sa dimension liée au plaisir et au sybaritisme. La scène des *Nuées* où le jeune Phidippide assiste au débat entre le *logos* juste et le *logos* injuste, dans une possible parodie de la célèbre fable de Prodikos (« Héraklès à la croisée des chemins »), présente une équation simple entre d'une part la justice et la tempérance, d'autre part l'injustice et un hédonisme grossier :

« LE RAISONNEMENT INJUSTE : Considère, en effet, petit jeune homme, tout ce que la tempérance implique et de combien de plaisirs tu vas être privé, de jeunes garçons, de femmes, de cottages, de bons morceaux, de boissons, de joyeux rires. Et pourtant que te vaut la vie, si de tout cela tu es privé ? » (1071-4)

Dans ce même ordre d'idée, un fragment de la première pièce d'Aristophane intitulée les *Banqueteurs*, dont le sujet se rapprochait largement de celui des *Nuées*, rapporte les paroles d'un personnage se plaignant ainsi des effets de l'éducation nouvelle sur l'un de ses fils :

« Car il n'a pas appris ces choses bien que je l'aie envoyé [pour les apprendre], mais plutôt à boire, à chanter honteusement, [à s'adonner

<sup>69</sup> « ἀσυμβόλου δείπνου γὰρ ὅστις ὑστερεῖ, τοῦτον ταχέως νόμιζε κἄν τάξιν λιπεῖν » (je traduis).

<sup>70</sup> À moins qu'il ne s'agisse d'envie? (cf. Fisher (2000)).

à] la cuisine syracusaine, aux fêtes sybaritiques et au vin de Chios bu dans des vases laconiens, dans le plaisir et l'amitié. »<sup>71</sup> (225 K-A)

Du point de vue éthologique qui nous intéresse, le protagoniste aristophanien typique valorise un état de bien-être qui occupe une position médiane entre la disette et le luxe. Le chant choral tiré de la *Paix* cité plus haut présente un éloge d'un tel mode de vie qui fait honneur aux plaisirs simples et au contexte social dans lequel se déroule la consommation de nourriture. Les faméliques et les crève-faim font l'objet de railleries, tandis qu'au désir de produits luxueux sont souvent associés certains personnages en quelque façon répréhensibles par leur position de domination sur le peuple ou tout simplement d'asociaux<sup>72</sup>. Étant donné sa prédilection pour les personnages plébéiens, la Comédie ancienne approuve implicitement une nourriture saine et abondante, « with a bias to cheap and humble dishes »<sup>73</sup>. Bien que le plaisir pris à la consommation de délices culinaires ne soit pas exceptionnel dans la comédie, il n'attire des jugements négatifs que s'il concerne un personnage ou un contexte bourgeois d'où le peuple est nécessairement exclu<sup>74</sup>. Le droit à « rêver le luxe » n'est donc pas également partagé : on le concède à l'homme ordinaire mais le refuse au riche, toujours soupçonné de gain malhonnête. L'intrigue même du *Ploutos* constitue une illustration de ce lien entre le statut social et moral des personnages et l'accès aux ressources alimentaires : la révolte du protagoniste éclot de ce que dans l'état initial des choses, les gens de bien « souffrent de la faim », et vice versa (v. 500 *sqq.*).

## 2. *Agôn* et rapports de force

Dans la section précédente, je me suis occupée de mettre en lumière le rôle majeur que joue la nourriture, ou pour mieux dire la *conception* de la nourriture, dans les

---

<sup>71</sup> « ἀλλ' οὐ γὰρ ἔμαθε ταῦτ' ἐμοῦ πέμποντος, ἀλλὰ μᾶλλον πίνειν, ἔπειτ' ἄδειν κακῶς, Συρακοσίαν τράπεζαν Συβαριτίδας τ' εὐωχίας καὶ "Χῖον ἐκ Λακαϊνῶν" † κυλικῶν μέθυ ἠδέως καὶ φίλων † » (je traduis).

<sup>72</sup> Le cas de Dicéopolis pourrait faire partie de ces derniers : d'une part il refuse de partager ses vivres avec d'autres que les membres de sa famille; d'autre part il se délecte d'anguille. Le statut de ce personnage fait toutefois plus que tout autre l'objet de débats entre les critiques.

<sup>73</sup> Wilkins (1993) 70.

<sup>74</sup> Wilkins (2000) 379.

débats de fond qui animent les conflits centraux des pièces d'Aristophane. Je veux maintenant orienter mon analyse vers certains éléments plus concrets de l'*agôn* en montrant de quelle manière celui-ci évolue en fonction de rapports de force dont la nature alimentaire est pour le moins frappante.

## 2.1 Les hommes et les dieux

De façon générale, les comédies aristophaniennes peuvent être classées selon le critère de la nature des antagonistes dont l'opposition constitue l'action dramatique : celle-ci dans tous les cas présente un combat à finir, soit entre des hommes et des dieux, soit entre des hommes et des hommes. Au premier groupe, dont il sera d'abord question, appartiennent la *Paix*, les *Oiseaux* et *Ploutos*.

Dans la *Paix*, où les motivations du personnage de Trygée entretiennent des ressemblances certaines avec celles du protagoniste des *Acharniens*, l'envergure de l'entreprise exige toutefois des ressources supérieures à celles déployées pour établir la paix individuelle de Dicéopolis. À plusieurs reprises, le héros se voit obligé de requérir l'aide d'Hermès, dont l'allégeance aux dieux est aisément surpassée par quelque pot-de-vin comestible offert à sa gourmandise. Il n'obtiendra sa coopération qu'en le persuadant de l'existence d'un complot pour que les sacrifices n'aillent plus qu'aux dieux barbares et en faisant la promesse de réserver à lui seul les honneurs de toutes les fêtes religieuses (v. 400-25). De plus, le principal antagoniste de la pièce, l'effrayant dieu Polémos, est montré s'appêtant à broyer tous les Grecs dans un immense mortier, dans lequel les cités sont représentées métaphoriquement par les aliments qui constituent leurs spécialités respectives (236 *sqq.*). La guerre, comme d'autres réalités politiques chez Aristophane, prend la forme d'une opération de cuisine<sup>75</sup>, et de nouveau<sup>76</sup> le portrait de la guerre est avant tout basé sur l'idée de la disparition des ressources. L'image du « dieu mangeur d'hommes » est quant à elle reprise dans le *Ploutos*, lorsque Hermès rapporte que Zeus désire exercer des représailles contre eux en les mélangeant dans un plat pour ensuite les jeter « dans le barathre » (1107-9).

<sup>75</sup> Cf. *Eq.* 213-6, où le gouvernement du peuple est décrit au charcutier destiné à succéder au Paphlagonien comme identique à ses activités habituelles de confection de saucisses.

<sup>76</sup> Cf. *supra*, section 1.1.

Les *Oiseaux* présentent un scénario entièrement différent du fait que ce sont les hommes, ou plutôt une société mixte comportant hommes et oiseaux, qui prennent le pas sur la toute-puissance des dieux traditionnels. Cette prise de pouvoir est fondée sur des relations alimentaires à un double égard : d'une part, Pisthétairos persuade les oiseaux de leur supériorité antique par la place privilégiée qu'ils occupent dans le processus du sacrifice et par le contrôle qu'ils exercent sur l'issue des récoltes; d'autre part, les moyens concrètement déployés pour procéder à l'instauration de la nouvelle royauté des oiseaux consistent en la formation d'un blocus empêchant les effluves sacrificiels de se rendre jusqu'au ciel – en un mot, les oiseaux se trouvent à *affamer* les dieux et ainsi forcer leur abdication. La hiérarchie réorganisée du monde comporte des relations semblables à celles d'autrefois, avec les oiseaux simplement mis à la place des dieux : selon que leur divinité sera ou non reconnue, ils protégeront ou ravageront les produits de l'agriculture et de l'élevage essentiels aux humains.

Le cas du *Ploutos* est semblable à celui des *Oiseaux* : ici aussi le protagoniste parvient à ses fins en persuadant de son pouvoir caché un allié puissant – le dieu Ploutos, aveuglé par Zeus et par conséquent incapable de choisir de façon éclairée dans les mains de quels hommes vont les faveurs de la fortune. Encore une fois, c'est le contrôle du sacrifice que l'on présente comme l'atout principal en faveur de l'allié : si Ploutos s'y opposait, lui fait remarquer Khrémyle, c'est-à-dire s'il refusait aux hommes tout accès aux richesses, plus personne ne pourrait sacrifier « ni bœuf, ni pâte, ni n'importe quoi d'autre » (v. 137-9). Dans les faits, la fin de la pièce présente bien une situation où les hommes suspendent leurs activités sacrificielles envers les dieux, mais cela se produit pour des raisons contraires à celles déjà envisagées. C'est précisément parce que Ploutos leur est favorable qu'ils renoncent au sacrifice traditionnel, désormais inutile, et qui fait l'objet des regrets d'un Hermès affamé et réduit à laver des tripes pour gagner sa pitance.

La récurrence du thème du sacrifice dans le cadre de la représentation de situations qui opposent hommes et dieux n'a rien de surprenant : le sacrifice est au fondement même de la religiosité grecque et illustre la soumission essentielle des



hommes dans leurs relations avec les dieux. Amphithéos, dans les *Acharniens*, se plaint à bon droit de ce que malgré sa qualité d'immortel les prytanes lui refusent des provisions pour la route (53-4). Le pied de nez plaisant à la divinité, consistant souvent en un contournement des règles du sacrifice telles qu'elles sont établies dans le mythe hésiodique<sup>77</sup>, n'est pas le moindre des traits typiques du renversement intégral auquel la comédie se plaît à procéder. Qui plus est, les plaisanteries sur le dos de la gourmandise et la glotonnerie des dieux sont communes<sup>78</sup>, et leur caractère organique amplifie encore l'épreuve « d'humanisation » qu'on les voit subir dans un tel contexte. Si le rapport qu'entretiennent les dieux avec la nourriture est parfois jalousement représenté sous le mode du festin bourgeois<sup>79</sup>, il n'en est pas moins souvent ridiculisé grâce à l'idée fantaisiste et revancharde de la famine des dieux, comme il vient d'être vu<sup>80</sup>.

## 2.2 Les *Cavaliers* : une métaphore alimentaire du pouvoir

Les *Cavaliers*, en raison de l'importance de la métaphore alimentaire qui habite la pièce, méritent à eux seuls une analyse séparée et représentent l'exemple le plus probant du rôle capital de la nourriture dans la détermination de la puissance individuelle. La place relativement modeste de la dimension fantastique au profit d'une peinture quasi allégorique du paysage politique athénien invite à interpréter son symbolisme avec une assurance beaucoup plus grande qu'ailleurs : on trouve peu d'imagination brute dans cette vaste tirade ultra-satiriste, mais beaucoup de coups bien portés.

Si les *Cavaliers* ont été bien accueillis par le public athénien – la pièce a obtenu la première place au concours –, il n'en est pas de même de la critique moderne qui lui reproche avec raison une unité dramatique excessive qui confine bientôt à la monotonie. Mis à part les cent derniers vers, elle consiste en un long affrontement qui se divise sur

<sup>77</sup> À moins qu'il ne faille plutôt parler d'une *reprise* sous un mode comique du motif de l'offense faite aux dieux, déjà présent dans le récit (*Théog.* 535-64) de la tromperie de Prométhée qui par un artifice inverse les parts du sacrifice respectivement destinées aux hommes et à Zeus.

<sup>78</sup> Par exemple, Hermès est traité de « petit goinfre » (« γλίσχρων », *Pax* 193) et Zeus de « merdivore » (« σκατοφάγον », *Plut.* 706), sans compter les références innombrables à l'insatiabilité d'Héraklès.

<sup>79</sup> Par exemple, dans le fr. 42 Kaibel du *Mariage d'Hèbè* (ou : *Les Muses*) d'Épicharme.

<sup>80</sup> Quant à savoir si cette « moquerie rituelle » doit être ou non attribuée à une soi-disant « fonction carnavalesque » (Carrière (1979) 29-32), la question est trop vaste pour être discutée ici.

plusieurs plans successifs : un *proagôn* dans lequel les adversaires s'échangent insultes et vantardises; une lutte pour le contrôle du Conseil (narrée mais non représentée); et enfin le concours décisif pour l'obtention de la confiance de Dêmos. À défaut d'être vraiment représentative de l'œuvre du poète, aucune autre pièce n'illustre mieux cette remarque de Whitman sur ses techniques de composition : « Aristophanes, recognizing no doubt that conflict is indispensable to drama, frequently pulled a play together by expanding and developing the agonistic element »<sup>81</sup>. En plus de l'orientation invariablement agonistique, un autre élément est omniprésent dans la pièce : la métaphore, explicite ou implicite, de la politique comme *gavage*<sup>82</sup>.

Rappelons d'abord que l'issue de l'*agôn* dépend directement des capacités respectives des antagonistes de flatter la gourmandise du maître Dêmos. La victoire est finalement obtenue par le saucissier qui subtilise à son adversaire un plat de lièvre – présent typiquement offert par l'*erastês* à son *erômenos*<sup>83</sup> – pour en faire cadeau à Dêmos. Or, puisque l'intendance de la maison représente allégoriquement le rôle des dirigeants de l'Athènes démocratique, cette victoire équivaut, sur le plan « réel », à la domination d'un parti ou d'un individu au sein de celle-ci. La gourmandise du peuple avait déjà été soulignée antérieurement dans la pièce pour comparer la piètre valeur de chef du Paphlagonien-Cléon à celle du regretté Thémistocle :

LE CHARCUTIER (*au Paphlagonien*) : « Toi, te mesurer à Thémistocle qui rendit notre ville pleine, alors qu'il l'avait trouvée dans le besoin, et en outre, lui prépara pour son déjeuner un supplément à sa galette, le Pirée, et, sans rien retrancher de ses poissons d'autrefois, lui en servit de nouveaux! »<sup>84</sup> (813-6)

La goinfrerie de Dêmos – qui d'ailleurs arbore le symbole d'une feuille de gras de bœuf (δημός) sur sa bague<sup>85</sup> – constitue l'un des traits fondant l'analogie de la cité

<sup>81</sup> Whitman (1964) 88.

<sup>82</sup> Ou comme « gut-stuffing », comme le présente plus crûment Whitman.

<sup>83</sup> Cf. Dover (1982 [1978]) 117.

<sup>84</sup> Une signification historique possible de ce dernier passage a été proposée par Marr (1996) qui voit dans cette référence aux trois parties du repas grec traditionnel – σίτος, ὄψον, σίνος – un éloge de trois réalisations autrement connues de Thémistocle : fortification du Pirée, extension du périmètre de la cité, reconstruction des murs. La vraisemblance de cette suggestion est accrue par la présence d'un élément *littéral* dans ce complexe métaphorique, nommément la référence au Pirée.

<sup>85</sup> Aristophane réutilisera ce jeu de mots dans les *Guêpes* (39-40), où un esclave raconte son rêve dans lequel le mastodonte Cléon « pesait de la graisse de boeuf ».

comme *corps* (civique) qui doit se nourrir, prospérer et éliminer ses déchets, une analogie essentiellement organique qui imprègne toute la pièce<sup>86</sup>. Le métier de saucissier de celui qui doit triompher de son adversaire à la fin de la pièce n'est pas un détail indifférent : dans la lutte qui a cours, l'habileté à *remplir des tripes* – celles qui font des saucisses mais aussi celles de Dêmos – n'est évidemment pas le moindre des avantages. De même, la menace qu'il adresse à Cléon de lui retirer des entrailles les aliments mangés au prytanée (v. 709) constitue une opération simplement inversée de son expertise habituelle. L'analogie du corps civique se retrouve par ailleurs dans l'usage de l'imagerie médicale pour exprimer le désordre civil, qui semble avoir été dès le 6<sup>ème</sup> siècle un lieu commun du discours politique<sup>87</sup>. Le Paphlagonien joue dans ce contexte le rôle d'une sorte de poison dont l'expulsion finale de la maison de Dêmos s'apparente à la sortie rituelle du *pharmakos* d'une cité touchée par le *miasma*<sup>88</sup>.

Le rôle de marqueur de pouvoir rempli par la nourriture dans la pièce est double. D'une part, comme il vient d'être souligné, le contrôle des ressources alimentaires et la capacité de les distribuer abondamment et avec à propos sont les conditions à la fois nécessaires et suffisantes de la victoire recherchée par les deux adversaires; d'autre part, *l'acte* de consommer est diversement représenté comme un acte de puissance et d'offensive. C'est sur ce second point que je me pencherai maintenant.

L'ambiguïté du rôle de la nourriture dans la pièce découle de ce que la victoire finale exige des attributs contradictoires : si le jugement favorable de Dêmos dépend d'une générosité totale bien que factice envers lui, l'*agôn* qui oppose entre eux les adversaires repose sur des critères tout autres. Dans l'univers satirique qui est celui des *Cavaliers*, le pouvoir démocratique revient à qui déploie la plus grande vilénie. Aussi le charcutier et le Paphlagonien rivalisent-ils entre eux de preuves d'infâmie, parmi lesquelles on compte un grand nombre de références à leurs niveaux respectifs de bâfreurs. Cléon en particulier, taxé de « gouffre, la Charybde de rapines » (248), est en butte à l'accusation répétée de mangeur invétéré du trésor public :

---

<sup>86</sup> Cf. Littlefield (1968).

<sup>87</sup> Brock (2000). Cf. *Ar. Vesp.* 650-1.

<sup>88</sup> Voir Bennett & Blake Tyrrell (1990).

« LE CORYPHÉE (*à Cléon battu qui se plaint*) : Et c'est justice, puisque tu dévores les biens de l'État avant que le sort t'ait rien assigné; que tu palpes comme des figues à cueillir et presses les comptables publics, pour voir ceux d'entre eux qui sont verts ou mûrs ou en voie de mûrir; que parmi les citoyens tu guettes l'agneau, riche, point méchant, redoutant les affaires; que si tu en connais un qui soit inoffensif et bayeur, l'ayant fait venir de la Chersonèse, tu le saisis à bras-le-corps, lui donnes un croc-en-jambe, puis, lui retournant l'épaule, tu l'as vite en...fourché. » (258-263)

La cohérence parfaite étant secondaire dans la comédie, la voracité des antagonistes est tour à tour présentée comme la tare qu'elle représente normalement et qui prête le flanc à la délation :

« LE PAPHLAGONIEN : Cet homme-là, je le dénonce, et je soutiens qu'il exporte pour les trières péloponésiennes... des bouillons de viandes.

LE CHARCUTIER : Et moi à mon tour, par Zeus, j'accuse cet homme d'accourir le ventre vide au Prytanée, et d'en sortir ensuite en courant, la panse pleine.

PREMIER SERVITEUR : Oui, parbleu, en exportant les denrées prohibées, à la fois pain de froment, viandes, filets de poisson – droit dont ne fut jamais honoré Périclès. »<sup>89</sup> (278-83)

puis, de la façon paradoxale typique de l'esprit de la pièce, comme un sujet de gloire dont se targuent eux-mêmes Cléon et son adversaire :

« LE PAPHLAGONIEN : Ainsi, tu as trouvé au monde un homme à m'opposer? À moi qui, aussitôt après avoir dévoré des rouelles de thon chaudes, puis bu par là-dessus un conge de vin pur, « foutraï » les stratèges de Pylos!

LE CHARCUTIER : Et moi donc! Qu'on me serve une caillette de bœuf et une panse de porc; après l'avoir engloutie, puis avoir bu par là-dessus le bouillon, sans m'essuyer, j'engueulerai les orateurs et mettrai Nicias... en émoi! »<sup>90</sup> (353-8)

Cette combinaison des idées de voracité et de violence se retrouve sous une autre forme vers la fin de la pièce, lorsqu'à la demande de Dêmos de lui révéler son nom, le saucissier répond : « Agoracritos; car c'est à l'agora, dans les disputes, que je fus nourri »<sup>91</sup> (1257-8). L'usage du verbe βόσκειν, plus proprement applicable aux

<sup>89</sup> Cf. v. 300-3; 312.

<sup>90</sup> Cf. v. 362.

<sup>91</sup> « Ἀγοράκριτος· ἐν τῷ ἀγορᾷ γὰρ κρινόμενος ἐβοσκόμην ». Pour la défense d'une telle traduction préférable à celle, répandue, de « l'élue de l'agora », voir Taillardat (1965 [1962]) 81.

animaux, évoque ici l'image d'une bête élevée à la dure, soumise à un régime propice à développer des penchants violents et chicaniers. D'ailleurs le saucissier avait déjà attribué sa propre effronterie à son éducation sur le marché et à sa pâture quotidienne, habituellement réservées aux chiens :

« LE PAPHLAGONIEN : Eh bien non, vous ne me vaincrez pas en impudence, non, par Poséidon, ou que jamais plus je ne sois là pour les tripes de Zeus Agoraios.

LE CHARCUTIER : Et moi, par tous les coups de poing que tant de fois j'eus à supporter dès ma prime enfance et les coups de lardoire que je récoltai, je compte bien te vaincre en cette matière, ou c'est en vain qu'à me nourrir de boulettes de mie je serais devenu le gaillard que tu vois. » (409-14)

Quant à Dêmos, qui lors du soudain « happy ending » de la pièce se révèle un stratège futé et parfaitement au fait des manœuvres dont on le croyait dupe, il troque sa naïveté pour une férocité inattendue et non moins vorace que celle de Cléon :

« DÊMOS : De l'esprit, il n'en est guère sous vos cheveux longs, si vous croyez que je ne sais pas ce que je fais; c'est volontairement qu'ainsi je fais le sot. Moi-même j'ai plaisir à avaler ma pâtée de chaque jour, et tiens à nourrir un voleur comme seul ministre. Mais celui-là, quand il est repu, je l'enlève de terre et frappe!

LE CHŒUR : Alors tu fais bien, si la sagesse inspire ta conduite, comme tu dis, une profonde sagesse, si exprès tu les engrais, comme des victimes publiques, dans la Pnyx, et qu'ensuite, s'il se trouve que tu n'as pas d'autres mets, tu prends le plus gras pour l'immoler et en faire ton dîner. » (1121-1140)

Le retournement final des rapports de force, en cohérence avec la métaphore imprégnant le reste de la pièce, prend ainsi la forme d'un renversement vengeur des relations de prédation. En d'autres occasions<sup>92</sup>, on promet plutôt de compléter le détronement de Cléon en lui faisant *recracher* ce dont il s'est repu – processus inverse du gavage qui constituait le principal symbole de son pouvoir.

### 2.3 Compétition, contrôle des ressources et prédation

Si les *Cavaliers* incarnent plus que toute autre l'usage essentiellement agonistique du thème de la nourriture chez Aristophane, il reste que pratiquement toutes ses pièces mettent en scène, d'une façon ou une autre, des rapports de puissance

<sup>92</sup> *Eq.* 404; 1147-50. Cf. les « cinq talents que l'on fit vomir à Cléon » dont se réjouit Dicéopolis au début des *Acharniens* (5-6).

semblables. Les principales manifestations de ces rapports reviennent aux idées de prédation et d'une lutte pour les ressources.

La lutte pour les ressources ne concerne pas que les disputes autour d'un bout de viande ou les entreprises extensives du protagoniste pour atteindre un état d'abondance. Le squelette agonistique de la pièce lui-même, mais aussi les divers éléments qui composent les querelles anecdotiques, reposent étonnamment souvent sur des luttes de cette nature. Les *causes* et les *moyens* de la guerre sont constamment représentés par des ressources alimentaires : les Acharniens rejettent la trêve car ils désirent exercer des représailles contre la destruction de leurs vignes (*Ach.* 183; 224-7), et les troubles précurseurs de la guerre concernent le décret à l'endroit des denrées de Mégare (*Ach.* 515-22). Dans l'*Assemblée des femmes*, l'essentiel du pouvoir nouvellement acquis de ces dernières repose sur la gestion des ressources, leur distribution égalitaire et la préparation des banquets; le mari de Praxagora s'inquiète même de ce que les hommes incapables de satisfaire les exigences sexuelles des femmes seront privés de déjeuner (v. 469). De même, Zeus et les autres dieux olympiens se voient dépourvus de leurs honneurs habituels suivant la prise en charge par Ploutos de la distribution des ressources, ce qui laisse comprendre que celle-ci constituait les assises de leur pouvoir (*Plut.* 1113-6). La « famine mélienne » (*Av.* 186) que leur imposent les oiseaux a des corollaires semblables.

D'autre part, l'imagerie de la prédation et même du cannibalisme est récurrente dans la description des relations entre des personnages qui menacent constamment de « se manger » entre eux : Cléon ressemble à un monstre dévoreur d'enfants (*Vesp.* 1031-5); Lysistrata menant sa grève du sexe enjoint sa complice de tenir son mari « sur le gril » et de le rôtir à petit feu (*Lys.* 844); Philocléon prévoit avaler son adversaire à la danse (*Vesp.* 1502) et commande à son fils de préparer une marinade en prévision de sa victoire (1515). Ces dernières occurrences dépendent évidemment d'un usage métaphorique peut-être banal qui lie naturellement la violence à la consommation de l'ennemi, celle-ci constituant une forme extrême de celle-là. Exception notable à cet égard, la littéralité du passage où Pisthétairos fait cuire et apprête pour un repas les

oiseaux « insurgés contre le parti démocratique » (1583-8)<sup>93</sup>, après s'être pourtant engagé à leur endroit à mettre fin à la relation proie/prédateur entre oiseaux et hommes, relation faisant de ces derniers « la race la plus ennemie » des premiers.

Finalement, et s'il est permis d'intégrer à cette section sur l'*agôn* comique des remarques concernant le concours même auquel participe le poète, mentionnons que le thème du pot-de-vin gourmand joue un rôle dramatique important dans de nombreuses pièces (ex. *Av.* 1601-2; *Ach.* 1051-3), mais aussi dans le contexte méta-dramatique de la parabase et plus généralement de l'adresse au public, où le chœur fait mine d'acheter les juges avec des jabots (*Av.* 1113), ou alors flatte l'audience avec des invitations à dîner (*Eccl.* 1141-3) ou à partager les parts du sacrifice (*Pax* 1115). L'habitude de lancer des figues, des noix ou autres friandises aux spectateurs semble avoir été répandue, et Aristophane ne s'en prive pas à l'occasion (*Pax* 960-5), quoiqu'il prétende ailleurs (*Vesp.* 58-9; *Plut.* 797-9) ne pas user de tels procédés.

Ce premier chapitre aura je l'espère suffisamment démontré à quel point le motif alimentaire est riche de significations agonistiques dans une œuvre comme celle d'Aristophane, tant du point de vue global du contexte politique de la cité présenté ou parodié dans la comédie que de celui des rapports qu'entretiennent entre eux des personnages en lutte constante.

---

<sup>93</sup> Les poètes de la Comédie ancienne semblent avoir amplement exploité les possibilités dramatiques de la prédation, notamment dans le cadre de pièces figurant des chœurs comestibles; cf. Wilkins (2000a) sur les cas particuliers d'Ar. *Oiseaux*, Kr. *Théria* et Archip. *Poissons*.

## CHAPITRE 2

### **Le *mageiros*, le symposiarque et le fiancé**

Dans ce deuxième chapitre, je m'intéresserai aux rôles typiquement assumés par le protagoniste dans les sections de la comédie que Cornford, suivant la tradition ancienne, désigne par le terme « épisodiques » et dans lesquelles les spectateurs assistaient fréquemment à des scènes de cuisine et des récits de banquets. Nous verrons comment, loin de constituer une tâche indigne de son prestige, les responsabilités culinaires du héros de la pièce font partie intégrante de son nouveau statut, et comment le contexte du banquet, cordial ou nuptial, achève de consacrer son triomphe.

#### **1. Le *mageiros***

Le terme grec *mageiros* recouvre une pluralité de fonctions qui comprennent les tâches respectives du sacrificateur, du boucher et du cuisinier<sup>94</sup>. Cette plurivocité correspond par ailleurs aux types d'activités qui occupent fréquemment les parties post-agonistiques de la comédie aristophanienne : le protagoniste s'adonne à un sacrifice, réel ou simulé, choisit la victime et gère la préparation du repas. Je procéderai en un examen en deux temps de ces divers épisodes.

##### **1.1 Le sacrifice**

Il est difficile d'évaluer l'importance de l'atmosphère rituelle dans laquelle se déroulaient les festivals dramatiques athéniens. Le rite particulier du sacrifice prend quant à lui une place certaine bien qu'indéterminée au sein de la fiction théâtrale représentée sur la scène. On verra toutefois que le sacrifice de la comédie comprend presque toujours une forme de subversion. Si celle-ci ne va pas jusqu'à la parodie

---

<sup>94</sup> Cf. Dohm (1964) et Berthiaume (1982).



blasphématoire du sacrifice véritable, l'intégration du motif sacrificiel dans la trame dramatique et son usage à des fins burlesques n'en diminuent pas moins la portée authentiquement religieuse qu'il est possible de lui donner dans ce contexte.

Remarquons d'abord que seules deux pièces conservées d'Aristophane incluent un sacrifice animal mené en bonne et due forme : il s'agit de la *Paix* et du *Ploutos*, dans lesquels la finalité comique est d'ailleurs quelque peu atténuée au profit d'un ton significativement plus moralisateur que dans les autres comédies – ce qui apparaît avant tout dans la personnalité de leurs protagonistes, étonnamment altruistes et peu pourvus de la *ponêria* identifiée par Whitman<sup>95</sup> comme typique du héros comique. Il s'agit dans les deux cas de sacrifices conduits en l'honneur d'une divinité ou d'une figure allégorique bienfaitrice et porteuse de prospérité.

Dans les autres cas, on a affaire à une représentation dévoyée ou minimalement atypique du sacrifice « standard ». Notons d'abord la récurrence des sacrifices bidons, qui vont de la mascarade destinée à établir une sorte de preuve de caractère de l'ivrognerie typique des femmes de la comédie (les conspiratrices du *Lysistrata* font leur serment avec du vin pur, et celles des *Thesmophories* voient leur outre de vin « sacrifiée » par le parent d'Euripide) à la parodie du meurtre d'un bébé – dans les faits un sac de charbon – par un Dicéopolis incarnant une version comique du personnage de Télèphe mis en scène par Euripide. Le geste de Dicéopolis qui place sa tête sur le billot pour prouver sa bonne foi appartient au même processus parodique<sup>96</sup>, et d'autres<sup>97</sup> l'ont interprété comme une stratégie auto-défensive de la part d'Aristophane pour faire passer de façon quasi innocente une opinion controversée sur la guerre contre les Laconiens. L'autre référence au sacrifice contenue dans les *Acharniens* est, rituellement parlant, tout aussi peu sérieuse : un Mégarien venu vendre ses petites filles déguisées en pourceaux assure Dicéopolis qu'elles seront bientôt parfaites pour « un sacrifice à Aphrodite » (v.

---

<sup>95</sup> Whitman (1964) 29-36.

<sup>96</sup> Plus précisément ce geste consiste en « an actualization of a dramatic figure of speech in the Euripidean original » (Fisher (1993) 35).

<sup>97</sup> Notamment Mazon (1904) et Murray (1933).

792), allusion sexuelle que prétend ne pas relever Dicéopolis qui se contente de protester qu'on « ne sacrifie pas de truies à Aphrodite »<sup>98</sup>.

Les *Oiseaux* constituent un cas à part : le sacrifice y tient une place extrêmement ardue à préciser, remplissant successivement des rôles tout à fait distincts qui s'alignent pourtant sans difficulté apparente dans la seconde moitié du drame. Dans un premier temps (v. 862), Pisthétairos appelle à lui le prêtre qui doit conduire le cortège du sacrifice en l'honneur des nouveaux dieux, mais il le chasse bientôt pour avoir invoqué un trop grand nombre d'invités au festin. La victime s'avère n'être que poil et cornes – ce qui constitue soit une simple farce métathéâtrale sur le caractère artificiel d'un accessoire de scène, soit un détail préparant la révélation de la nature frauduleuse de l'entreprise du protagoniste, qui s'apprête dans les faits à établir son seul pouvoir tyrannique plutôt que celui de tous les oiseaux. Plus loin, les préparatifs d'un second banquet occupent quelque cent quarante vers comprenant une variété d'allusions aux motifs de ce banquet<sup>99</sup> : victoire politique, hospitalité diplomatique, mariage. Dans le contexte d'un seul et même repas, le héros punit les opposants au parti démocratique, invite à dîner les ambassadeurs des dieux en échange de leur collaboration et célèbre ses propres noces avec *Basileia*. Cela résulte en une surexploitation dramatique du motif sacrificiel. Aucune de ces cérémonies ne parvient vraiment à aboutir, mais ce qui importait vraiment pour l'intrigue s'accomplit tout de même : Pisthétairos est le nouveau Zeus<sup>100</sup>, et la fête qui se prépare doit être comprise comme un événement de caractère à la fois politique et religieux.

Une considération rigoureuse de la dimension rituelle de la comédie – dans ses origines ou simplement dans la forme achevée qu'on trouve chez Aristophane – est ici évidemment impossible et excéderait largement le cadre de cette étude. Les remarques qui précèdent permettent tout au plus de conclure à une sorte de préséance de l'aspect alimentaire dans les représentations comiques du sacrifice; c'est-à-dire que pour les fins

<sup>98</sup> Tout l'humour de la scène dépend d'un jeu de mots sur χοῖρος, « pourceau », qui est en même temps un terme obscène pour désigner les organes sexuels féminins.

<sup>99</sup> Cf. Carrière (2000) 193.

<sup>100</sup> De nombreux détails suggèrent cette idée (cf. *Av.* 1706-65).

du récit aristophanien, le *repas* importe beaucoup plus que l'exécution de l'animal lorsque vient le moment de faire usage du motif sacrificiel. À l'instar du héros de la *Paix*, le poète répugne à faire couler le sang sur la scène comique. Qui plus est, la consécration du protagoniste, si elle repose bel et bien sur des éléments religieux qui laissent deviner le statut de « nouveau dieu » de ce dernier<sup>101</sup>, ne doit que peu au rôle minime de sacrificateur – et encore moins de *sacrifié*, comme le voudrait Cornford – qu'on le voit assumer dans la pièce. Peut-être s'agit-il là de l'un des rares points de divergence avec la tragédie que l'on puisse établir avec quelque assurance. La menace du sacrifice humain qui plane et souvent s'actualise dans la tragédie prend toujours, dans sa version comique, une forme dont le caractère burlesque élimine, par un détournement calculé, toute l'anxiété<sup>102</sup> que génère une telle éventualité. Contrairement à la version « aberrante » et pervertie de la nourriture tragique<sup>103</sup>, celle de la comédie est caractérisée par sa *normalité* – à peine entachée de certains ajouts fantaisistes dans les représentations imaginaires du pays de cocagne.

## 1.2 La cuisine

Manifestement, le *mageiros* comique est beaucoup plus à l'aise dans ses tâches de cuisinier, où il démontre d'ailleurs des aptitudes certaines. Le cas le plus probant est celui de Dicéopolis, dont le chœur salue le professionnalisme culinaire (μαγειρικῶς κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς, v. 1015-6) et envie la jouissance de la bonne chère (τῆς εὐωχίας, v. 1009). De fait, les exhortations aux esclaves à bouillir, rôtir, embrocher, frire quelque délice, abondent entre le moment où il termine ses transactions commerciales avec le Mégarien et le Thébain et la fin de la pièce, et révèlent son statut de chef-cuisinier qui l'oppose avantageusement au chef des armées Lamachos. Le geste de jeter les plumes de la volaille devant la porte de sa maison (v. 988), signifiant la tenue d'un banquet à l'intérieur, démontre la fierté ostentatoire qu'il retire de ses nouvelles occupations. Le protagoniste de la *Paix* remplit un rôle tout à fait semblable, encourageant son esclave à immoler la victime « en habile cuisinier » (μαγειρικῶς, v. 1017). Quant au saucissier des *Cavaliers*, son cas est peut-être le plus ambigu. Bien que

<sup>101</sup> Cornford (1914).

<sup>102</sup> Cf. Sutton (1994) sur la fonction cathartique de la comédie.

<sup>103</sup> Wilkins (1993) 69.

de nombreux éléments justifient son appellation de *mageiros*<sup>104</sup> – notamment son langage professionnel et les outils qui l’accompagnent –, le terme ne lui est vraiment approprié que dans son acception de « boucher » ou « marchand de viandes »<sup>105</sup>. Toutes les expressions qui réfèrent aux activités culinaires ont dans la pièce un sens figuré; par exemple, « τὸν δῆμον [...] ὑπογλυκαίνων ῥηματίοις μαγειρικοῖς » signifie « adoucir le peuple par des petits mots de cordon bleu »<sup>106</sup>. La plupart toutefois servent à désigner de façon imagée une action violente, telle que la menace adressée au Paphlagonien de faire de lui « une capilotade » (περικόμματα, v. 372).

Là où le protagoniste n’est pas explicitement qualifié de *mageiros*, son association avec la cuisine est néanmoins soulignée par le bon goût dont il fait preuve dans le choix de ses denrées. Plus généralement, les préparatifs du repas qui occupent souvent la partie finale du drame sont de nature à créer un contraste avec le contexte initial de la pièce qui offrait diverses instances de situations de disettes ou de denrées peu alléchantes. La *Paix* en constitue certainement le meilleur exemple. Cette pièce s’ouvre sur une scène fantastique dans laquelle deux esclaves sont occupés au gavage d’un bousier géant qui doit servir de monture au protagoniste dans son entreprise de négociations avec Zeus. Ce contexte de scatophagie à grande échelle sert notamment de prétexte à une plaisanterie sur le dos de Cléon, « mangeur féroce d’ordure » (v. 48) et sujet hypothétique de la pièce symbolisé par le bousier, d’après une conversation fictive entre deux spectateurs simulée par les personnages sur scène. À cette abondance salubre au bousier s’oppose la famine de Trygée et de sa famille, dont la pièce racontera le soulagement. Comme le souligne Reckford<sup>107</sup>, la référence à Cléon n’est pas entièrement gratuite, car c’est bien ce « marchand de cuirs » qui pour alimenter la guerre repaissait les Athéniens de calomnies comme on lance de la nourriture à des chiens affamés (v. 632-48). Son règne est marqué par un régime dégoûtant où sont confondues

<sup>104</sup> Il est d’ailleurs désigné ainsi dans les scholies (cf. sch. Ar. *Eq.* 769, p. 183 Jones-Wilson).

<sup>105</sup> Cf. Dohm (1964) 31-6.

<sup>106</sup> Cette métaphore aurait-elle inspiré la comparaison sarcastique développée par Platon entre cuisine et rhétorique (*Gorg.* 463b-466a)?

<sup>107</sup> Reckford (1979) 192.

l'alimentation et l'excrétion<sup>108</sup>. Aussi le passage « from the dung cakes of the opening line to the wedding cakes of the last »<sup>109</sup> constitue-t-il une image d'autant plus puissante.

La crise alimentaire constitue de façon générale un élément privilégié de déclenchement de l'intrigue comique. Comme les nœuds principaux de cette intrigue sont normalement dénoués durant l'*agôn*, la suite naturelle de celui-ci est le retour de l'abondance dont la jouissance est immédiate et concomitante à la transformation du protagoniste de héros/combattant à cuisinier. Parmi les tâches de ce dernier, celles liées à l'approvisionnement semblent d'une importance déterminante. Les denrées mises à la disposition des personnages qui participent au repas sont très variées, allant de la galette sans prétention aux viandes les plus prisées. Par exemple, la liste des choses à vendre qu'apporte le Thébain chez Dicéopolis inclut des mets fins tels que l'anguille et divers types d'oiseaux, mais aussi du gibier peu noble, comme des taupes et des chats (v. 873-80). Cette variété suggère la primauté de la quantité sur la qualité aux yeux du protagoniste, qui n'a pas un caractère susceptible de faire le difficile et qui accueille dans son régime la totalité des ressources disponibles. Sur l'oignon seul, élément central du régime du soldat, il lève le nez (v. 1100).

Qu'en est-il maintenant des denrées qui sont manifestement le choix de goûts qualifiables de *luxueux*? Chez les poètes comiques, ceux-ci correspondent souvent à l'amour du poisson dont, semble-t-il, les Athéniens étaient fêrus<sup>110</sup>. Le terme généralement employé pour désigner une personne que l'on juge portée à une consommation excessive de denrées délicates, et plus particulièrement de poisson, est *opsophagos*, littéralement « mangeur de condiments »<sup>111</sup>. Ainsi le chœur de la *Paix* lance-t-il des invectives contre les frères Morsimos et Mélanthios, « tous deux Gorgones goinfres (Γοργόνες ὀψοφάγοι), harpies guetteuses de raies, misérables coureurs de vieilles, aux aisselles de bouc, la plaie du marché aux poissons » (810-14).

<sup>108</sup> Reckford (1979) 192.

<sup>109</sup> Whitman (1964) 110.

<sup>110</sup> Cf. Davidson (1997). Chez Aristophane, des références nombreuses à « l'anguille de Copais » (*Lys.* 37; *Ach.* 880 *sqq.*; *Vesp.* 510) démontrent son caractère éminemment désirable.

<sup>111</sup> Davidson (1993; 1995; 1997).

L'*opsophagos* est un objet de moquerie à la fois pour ses penchants gourmands et pour la situation bourgeoise qui va de pair avec eux; ainsi certains riches déguisés en pauvres se trahissent-ils par leur fréquentation du marché aux poissons<sup>112</sup>. Une hypothèse pouvant expliquer ce caractère élitiste, décadent, quasi *luxurieux*, reconnu au poisson, le lie à son absence de rôle sacrificiel, laquelle exclut cette denrée d'une pratique communautaire essentielle à la société grecque<sup>113</sup>.

Bien que préoccupé par la nature des denrées qu'il achète et consomme, le protagoniste d'Aristophane ne semble pas en butte à l'accusation d'*opsophagia*. Celle-ci possède des connotations précises désignant un type de comportement qui lui est étranger, notamment : une promptitude à saisir et avaler la nourriture encore brûlante, indifféremment à toute l'étiquette du service et du partage; l'habitude de manger de façon solitaire, à l'extérieur d'un contexte formel tel que le *deipnon*; et surtout, le fait de se régaler presque exclusivement d'*opson* et de dédaigner la base féculente (*sitos*) qui est normalement la composante essentielle du repas<sup>114</sup>.

Le fait même que le héros aristophanien s'implique personnellement dans les préparatifs du repas le distingue d'emblée de l'*opsophagos* qui apparaît simplement là où se trouvent des mets délicats et les avale sans autre forme de procès; mais il le distingue de façon également significative du protagoniste de la Comédie moyenne et nouvelle, qu'on ne voit jamais aux fourneaux bien qu'il affectionne toujours autant les banquets festifs en finale. Ceux-ci sont rendus possibles par le travail spécialisé d'un personnage particulier, le cuisinier professionnel. Celui-ci possède un ensemble de traits prédéterminés, parmi lesquels on compte une vanité ridicule et surdimensionnée tirée de son métier<sup>115</sup>. Le moment et les raisons de l'apparition de ce personnage typique de la comédie du 4<sup>ème</sup> siècle font l'objet de nombreux débats : faut-il ou non lier cette caractéristique littéraire à une réalité historique, notamment la place grandissante du

<sup>112</sup> Cf. *Ran.* 1065-8. Notons toutefois, avec Henderson (1993), qu'Aristophane ne critique pas l'élite économique en soi, mais seulement dans la mesure où ses intérêts politiques sont vus comme entrant en compétition avec ceux du peuple : « In Old Comedy, class conflict appears as a theme only when the poets are charging certain leaders with fomenting it » (p. 311).

<sup>113</sup> Davidson (1997) 11-20.

<sup>114</sup> Cf. Davidson (1995); *Xén. Mem.* 3.14.

<sup>115</sup> Voir Wilkins (2000) chap. 8.

cuisinier privé dans les maisons athéniennes? D'aucuns attribuent à une soi-disant « révolution gastronomique »<sup>116</sup> le caractère de raffinement et d'ostentation des descriptions alléchantes mises dans la bouche du cuisinier comique; d'autres, à une évolution des mœurs correspondant à une montée de l'hédonisme et de l'individualisme<sup>117</sup>. Toutefois il semble vain de vouloir trouver un fondement historique à ce qui n'est peut-être qu'un développement exclusif au discours comique. La plupart des positions défendues à cet égard sont coupables de pétition de principe, les unes donnant à la présence du personnage dramatique un hypothétique pendant historique, les autres justifiant l'allégation historique par le recours au personnage dramatique. Ainsi Wilkins résume-t-il la situation :

« The presentation of the *mageiros* in Attic comedy changed with time, but any attempt to map that change onto social change in the polis is hazardous. [...] This study is unable to determine whether the use of the cook-*mageiroi* increased during the fourth century in Athens or not, or whether they remain an essentially literary phenomenon created by a change of focus from public to private life. »<sup>118</sup>

Quoiqu'il en soit, le *mageiros* au sens de cuisinier professionnel est déjà présent dans la comédie aristophanienne, mais il y est un personnage mineur, souvent même silencieux<sup>119</sup>. C'est surtout au protagoniste que revient la tâche, manifestement valorisée, de se procurer et de manipuler le matériel comestible qui sera au cœur des festivités.

## 2. Le symposiarque

Le *banquet*, épisode chéri du poète comique, finale commode et festive, assurée de laisser aux spectateurs une impression joyeuse, a évidemment attiré l'attention des critiques plus que toutes les autres manifestations de la nourriture chez Aristophane. Ici également le banquet fera l'objet d'une analyse approfondie, du fait que cette pratique, dans la comédie comme dans la réalité grecque, représente un contexte privilégié de

---

<sup>116</sup> Gilula (1995) 387.

<sup>117</sup> Sutton (1990) 88.

<sup>118</sup> Wilkins (2000) 370.

<sup>119</sup> Par exemple, Pisthétaïros interpelle un cuisinier (*Av.* 1637) et lui donne un ordre concernant la préparation d'une sauce.

détermination de l'*éthos* des personnages impliqués : ne boit pas qui veut, et qui veut ne sait pas toujours boire.

Je me dois de procéder d'abord à quelques remarques terminologiques : le mot « banquet », souvent et improprement employé en français pour rendre le terme grec *symposion*, correspond toutefois justement au concept en cause dans cette partie de mon étude. Le *symposion* constitue chez les Grecs le moment suivant le repas, moment strictement consacré à la consommation de vin. Le « banquet » quant à lui désigne en français un repas copieux et souvent associé à une célébration particulière; seul l'usage habituel des antiquisants lui fait remplir le rôle sémantique de *symposion*, dans les faits beaucoup plus près d'un équivalent français comme « beuverie ».

C'est pourtant bel et bien du « banquet » qu'il sera question ici, dans son acception française qui inclut les éléments à la fois du boire et du manger<sup>120</sup>. Le cadre spécifique du drame m'enjoint à faire usage de ce terme qui n'a peut-être aucun référent dans la réalité sociale que reproduit approximativement la comédie : c'est qu'en effet les pièces d'Aristophane font peu honneur à la distinction traditionnelle entre le *deipnon* et le *symposion* grecs<sup>121</sup>. Ceux-ci d'une part ne sont pas représentés directement sur scène<sup>122</sup>, peut-être pour des raisons techniques; d'autre part ils font l'objet de narrations dans lesquelles le caractère successif des deux moments importe peu, puisque dans l'un comme dans l'autre les personnages ont le même loisir d'avoir un comportement qui révèle diversement leurs profils respectifs de héros, vainqueur, allié, imposteur, parasite, flatteur, etc.

Je m'attacherai dès lors à souligner parmi les traits se rattachant aux héros d'Aristophane ceux qui le consacrent en tant que maître de cérémonie, cérémonie festive et triomphale en l'honneur de la restauration de l'ordre ou de l'instauration d'un ordre nouveau. On verra aussi que le statut des autres personnages se trouve fixé par des

<sup>120</sup> Même usage du terme « banquet » chez Schmitt Pantel (1992) et Wilkins (2003).

<sup>121</sup> Ainsi que l'a remarqué Wilkins (2000) : « In comedy [...] the *deipnon* and the *symposium* are taken together and the food is at least as prominent as the wine » (p. 203).

<sup>122</sup> Cf. Gilula (1995).



critères de discrimination morale qui relèvent à bien des égards d'une autorité sympotique.

## 2.1 Banquet et *êthos*

L'exploration du thème du banquet dans le cadre d'une analyse éthologique de la comédie se révèle extrêmement féconde dès lors que l'on tient compte de la nature profondément éthico-politique de cette institution. Le banquet se prête à des considérations de cette nature chez un moraliste comme Plutarque et chez de nombreux autres auteurs<sup>123</sup>, incluant les premiers poètes et les mythologues chez qui abondent les récits de banquets comportant des éléments offensants ou contrevenant aux codes sociaux<sup>124</sup>. Les repas en commun constituent un aspect central de la vie civique, en d'autres termes de la *civilisation*. « Le *symposion* fonctionne souvent comme un espace politique dont il est une métaphore »<sup>125</sup>, la distribution égale du vin autour du cratère incarnant l'égalité démocratique des concitoyens. Chez les philosophes, on le voit remplir des fonctions associées à un idéal moral, par exemple dans le passage suivant, hautement imprégné de religiosité, d'une élégie de Xénophane (B 1 D-K) :

« Et voici maintenant que le plancher est propre,  
 Que les mains sont lavées et les coupes rincées.  
 [...] au centre un autel est dressé  
 Tout recouvert de fleurs, et la maison résonne  
 Sous l'écho des chansons et sous les bruits de fête.  
 Mais il faut, quand on est rempli de bonne humeur,  
 D'abord en rendre hommage à Dieu par un hymne  
 Fait de mythe pieux et de paroles pures.  
 Ensuite après avoir versé la libation  
 Et demandé <à Dieu> qu'il nous donne la force  
 D'œuvrer dans la justice – en vérité c'est là  
 Notre premier devoir – ce n'est pas un péché  
 De boire, tant qu'on peut retrouver le chemin  
 De sa propre maison, sans l'aide secourable  
 D'un serviteur dévoué, à moins qu'on soit déjà  
 Dans un âge avancé. Mais il faut louer  
 L'homme qui sait montrer, même après avoir bu,  
 Qu'il garde sa mémoire et goût pour la vertu;  
 Il ne chantera pas les combats des Titans,  
 La lutte des Géants [affrontant les Centaures]

<sup>123</sup> Cf. Paul (1991).

<sup>124</sup> Un exemple mythologique bien connu est celui de l'affrontement entre les Centaures et les Lapithes lors d'un banquet de mariage (Hom. *Od.* 21.295 *sqq.*).

<sup>125</sup> Lissarague (1987) 48.

– Pures fictions forgées dans les temps reculés –  
 Ni la guerre civile; en toutes ces histoires  
 Il n'est rien de bon. Mais il aura toujours  
 Un saint respect des dieux, en cela est le bien. »

(trad. Dumont)

Xénophane prise donc une pratique réglée du banquet qui va jusqu'à des prescriptions relatives aux types de chants qu'il est convenable d'y entonner, ouvrant ainsi la voie à la virulente critique platonicienne autour de la moralité de la mythologie traditionnelle<sup>126</sup>. Platon prend d'ailleurs lui aussi très au sérieux le rôle civique des repas en commun et notamment de la consommation de vin, qui fait l'objet, dans les *Lois*, d'une réglementation serrée que justifie l'inégalable faculté du vin à « pétrir les âmes » (666a-c). Dans les textes des historiographes, de nombreux passages narrent des événements fâcheux et des pratiques déviantes durant les banquets, qu'il s'agisse de conduites inacceptables d'individus en état d'ébriété, d'exhibitions indécentes de produits luxueux ou en quantité excessive, de fomentations de complots ou carrément de meurtres<sup>127</sup>. Ces récits sont manifestement un moyen favori d'exposer le caractère d'un personnage dont on fait la biographie, ou d'illustrer une spécificité importante d'un peuple ou d'une cité. En Grèce, le repas et le *symposion* apparaissent comme le lieu privilégié des relations entre les hommes; à l'inverse, l'absence de pratiques commensalistes normales chez les peuples barbares les stigmatise résolument dans leur statut de *non-Grecs*<sup>128</sup>.

La poésie sympotique archaïque abonde quant à elle de références aux vertus sociales et éducatives de ce type de rassemblement. C'est autour du cercle sympotique que les adolescents, assis et silencieux, observent et écoutent leurs aînés offrir un exemple des manières et des normes aristocratiques<sup>129</sup>. Entre amis, le *symposion* jette par terre les barrières habituelles qui font obstacle à la franchise totale et intégrale que permet l'intoxication vineuse : οἶνος καὶ ἀλάθεια<sup>130</sup>, la métaphore courante du vin

<sup>126</sup> Sur la critique de « l'immoralité » des personnages et récits de la mythologie traditionnelle, voir Xénoph. B 11, 12, 14, 15, 16 D-K et Pl. *Rép.* livres II-III.

<sup>127</sup> Voir Paul (1991) pour des exemples nombreux.

<sup>128</sup> Cf. Schmitt Pantel (1992), 4<sup>ème</sup> partie.

<sup>129</sup> Bremmer (1990).

<sup>130</sup> Alc. fr. 366 Lobel-Page. Cf. Rösler (1995).

comme porteur de vérité traduit la croyance en sa capacité inimitable de révéler le fond de l'âme de tout un chacun.

L'imagerie associée au banquet grec le révèle comme une sorte de microcosme<sup>131</sup> fonctionnant sur le modèle d'une cité miniature. Le passage naturel d'un ordre de grandeur à l'autre transparaît dans le passage suivant de Solon (fr. 4.9-10 West) où est menacée de châtiments l'*hybris* des chefs politiques injustes, « car ils ne savent pas contenir leur orgueil ni maintenir dans un ordre tranquille les joies du festin »<sup>132</sup>. L'*hybris* sympotique, conséquence de l'abus de vin, est ici étroitement liée à l'*hybris* politique, qui constitue l'inverse de l'*eunomia*<sup>133</sup>.

## 2.2 Anomalies sympotiques

Pour évaluer la fonction du banquet comique du point de vue de l'éthologie, une première question se pose : qui sont les mangeurs et les buveurs d'Aristophane? Les réponses en disent fort long sur l'utilisation du contexte sympotique sous-jacent à la structure de la comédie aristophanienne. Notons d'abord que les pièces et fragments conservés ne permettent pas de déterminer si la représentation d'un *symposion* sur scène a déjà eu lieu ou était même possible<sup>134</sup>. Le réalisme du portrait aurait exigé la participation du chœur; mais ce qu'on sait, par exemple, d'une pièce comme les *Banqueteurs*<sup>135</sup> d'Aristophane se résume à ceci : les choreutes incarnaient des membres d'un thiasse appartenant au culte d'Héraklès, et leur arrivée sur scène succédait dramatiquement au repas pris au sanctuaire de celui-ci<sup>136</sup>. Les restes de la Comédie ancienne ne laissent aucune trace convaincante de quelque représentation théâtrale que ce soit d'un véritable *symposion*. Pour des raisons techniques ou dramatiques, les scènes réservées au manger et au boire sont toujours centrées sur des personnages individuels de la pièce.

<sup>131</sup> Paul (1991) 166; Slater (1981) 206.

<sup>132</sup> « οὐ γὰρ ἐπίστανται κατέχειν κόρον οὐδὲ παρούσας εὐφροσύνας κοσμεῖν δαιτὸς ἐν ἡσυχίῃ » (je traduis).

<sup>133</sup> Cf. Slater (1981) 207.

<sup>134</sup> Cf. E.L. Bowie (1995) 114-5.

<sup>135</sup> Le titre grec, Δαιταλῆς, a le sens de *banqueteurs*, mais une référence de Galien (*Glossarium Hippocratis*, XIX 66 Kühn) à la pièce laisse croire qu'Aristophane désigne aussi par là les gens appartenant au dème imaginaire de ce nom (cf. G. Murray (1933) 20).

<sup>136</sup> Cf. Ar. *Banqueteurs* test. iii K-A.

Une caractéristique particulière qui ne peut manquer d'être relevée est la récurrence des épisodes faisant intervenir des esclaves ou des femmes à l'intérieur d'une scène sympotique, ou pseudo-sympotique<sup>137</sup>. Les analyses précédentes nous donnent à mieux interpréter ce type d'anomalie : la présence d'un banquet « anormal » à l'intérieur d'une comédie doit être interprétée comme le symptôme d'un dérèglement partiel ou intégral du monde représenté dans la pièce. De même, la restauration des pratiques sympotiques normales sera le signe d'un retour à l'ordre, dans la mesure évidemment où le dénouement – ce n'est pas toujours le cas – offre une véritable *résolution* de la situation initiale. Cette restauration passe en partie, comme il a été vu, par une évolution du régime alimentaire, mais aussi par une régularisation des rapports entre les invités, ou simplement par un choix d'invités plus approprié; ainsi le chœur des *Acharniens* promet-il, une fois l'*agôn* résolu, de ne plus jamais recevoir chez lui Polémos, cet « ivrogne qui, survenant en fêtard dans une maison où tout était bonheur, du même coup y apportait tous les maux » (v. 981-3).

Soulignons d'abord que les scènes représentant des femmes et des esclaves buvant du vin ne constituent pas un simple prétexte à la production d'un effet comique basé sur les comportements ridicules de personnages en état d'ivresse : dans presque tous les cas l'essentiel de l'épisode repose sur des détails abondants qui nous font comprendre la scène comme un événement hautement ritualisé, ou du moins pseudo-ritualisé. C'est donc l'enfreinte des codes normaux du rituel, religieux ou civil, qui doit attirer notre attention et guider l'interprétation.

Dans les *Cavaliers* et dans les *Guêpes*, Aristophane a bâti son prologue sur une conversation entre des esclaves impliqués dans des activités qui singent sur plusieurs points la réalité du *symposion* : des serviteurs prononcent des éloges du vin en termes sympotiques (*Eq.* 92-4), font une libation au « bon génie » accompagnée d'une rasade de vin pur, comme à l'inauguration du *symposion* (*Eq.* 106-8), s'étendent comme à une table de banquet (*Eq.* 98), s'adonnent à des jeux d'énigmes typiques de ce genre d'événements (*Vesp.* 20), et usent de l'image traditionnelle du *symposion* comme navire

---

<sup>137</sup> Voir exemples *infra*.

(*Vesp.* 29)<sup>138</sup>. Ces deux scènes correspondent à l'exposition de la situation initiale de chacune des pièces, des situations caractérisées par un dysfonctionnement majeur au sein de l'*oikos* : chez Dêmos un esclave paphlagonien règne en maître, et Philocléon est atteint d'une « maladie » qui mine l'harmonie des relations avec son fils. Le contexte dans lequel une situation d'irrégularité est narrée illustre donc lui-même cette irrégularité dans le fait que des esclaves prennent part à des activités strictement citoyennes.

Le même genre de conclusion s'impose au sujet des scènes de beuverie entre femmes, notamment celle qui ouvre le *Lysistrata*, dans laquelle l'appropriation de gestes sympotiques par les conspiratrices préfigure le type d'incursion plus grave qu'elles s'appêtent à commettre au sein de la *polis*. Pourtant, puisque cette pièce appartient à la catégorie de celles qui se terminent sur un franc succès pour le/la protagoniste, l'irrégularité en question acquiert une dimension positive, et le prytane, reconnaissant les vertus conciliatrices du vin, se déclarera en faveur d'envoyer dorénavant des ambassadeurs ivres à l'étranger (1228 *sqq.*)<sup>139</sup>.

Dans d'autres cas toutefois, on n'assiste probablement à rien de plus qu'à l'exploitation d'un lieu commun de la Comédie ancienne, dans laquelle les femmes sont invariablement taxées de biberonnes invétérées<sup>140</sup>. E. L. Bowie souligne pourtant la relative rareté, dans les textes conservés, des références à l'ivrognerie de tel ou tel individu, compte tenu de la place qu'accorde à ce type de personnage, parmi les caractéristiques essentielles de la Comédie ancienne, l'auteur anonyme du *De Comoedia*<sup>141</sup>. Chez Aristophane du moins, il est vrai que l'effet comique associé à la consommation de vin dérive plutôt du contexte – par exemple, du contraste qu'offre un

<sup>138</sup> A. M. Bowie (1997) 9; Slater (1976).

<sup>139</sup> Notons toutefois que les décisions politiques malavisées des ecclésiastes sont attribuées à l'ivresse en *Eccl.* 135-43.

<sup>140</sup> Cf. *Krat.* 299 K-A; *Phér.* 75-6, 152 K-A; *Phryn.* 77 K-A.

<sup>141</sup> E. L. Bowie (1995) 114; *De Com.* 9 p. 7 Koster (= *Kr. test.* 2a K-A).

Philocléon gai et enivré avec le juge austère du début de la pièce – que d’une utilisation plaisante du *topos* de l’ivrogne en tant que personnage type (*stock character*)<sup>142</sup>.

Les dernières analyses ont fait ressortir divers exemples de comportements atypiques reliés à la présence de banquetteurs « inappropriés » sur scène. Mais le caractère dysfonctionnel du banquet n’apparaît pas seulement dans la participation indue de membres illégitimes à celui-ci; ailleurs, c’est plutôt la non-participation, ou plutôt le rejet de certains invités, qui semble problématique. La pratique consistant à manger seul est carrément associée à la criminalité dans une réplique d’un personnage d’Ameipsias (fr. 23 K-A) et fait l’objet de réprobation dans la comédie en général. Or, il ne s’agit pas seulement là d’un caprice particulier de l’étiquette comique, mais bien d’une attitude répandue dans une société où ce comportement était vu comme une transgression de « la solidarité essentielle de la commensalité »<sup>143</sup>.

De même chez Aristophane, le personnage du mangeur solitaire, fût-il citoyen, est toujours associé à une situation dérangeante. Dêmos prend ses repas en solo pendant que son esclave, les mains libres, dirige la maisonnée abandonnée par son maître légitime (*Eq.* 40-70)<sup>144</sup>. Strepsiade méprisant des conventions sociales ne reçoit aucun invité pour sa célébration et banquette avec son fils (*Nub.* 1201-13), dont les violences lui font pourtant bientôt regretter ce choix : les leçons apprises par Phidippide incluent, en plus de certaine conception du déroulement du banquet, la permission de battre son père, et celui-ci appellera en vain à l’aide les voisins (1321 *sqq.*). Notons aussi la remarque critique de l’un des serviteurs de Dêmos face à l’intention du saucissier de « boire le bouillon » à lui seul (*Eq.* 359-60), ainsi que la nature de l’accusation qui donne lieu au simulacre de procès tenu chez Philocléon : le chien « Labès », coupable d’avoir dévoré à lui seul « le fromage de Sicile », est qualifié de « l’homme le plus égoïstement glouton de tous les chiens (κυνῶν πάντων ἄνδρα μονοφαγίστατον) » (*Vesp.* 923).

<sup>142</sup> Exception faite de Kratinos, le rival d’Aristophane, dont l’ivrognerie notoire (*Pax* 700-3; *Eq.* 526-36) était même le sujet de sa pièce « auto-biographique » *La Bouteille* (Πυσίνη) (cf. sch. Ar. *Eq.* 400, p. 100 Jones-Wilson).

<sup>143</sup> Je traduis l’expression de Wilkins (2000) 67.

<sup>144</sup> Cf. A. M. Bowie (1997) 6.

À cet égard, le statut moral de Dicéopolis, qu'on ne peut strictement qualifier de *monophagos* puisqu'il fait participer sa famille à ses agapes et accepte dans une faible mesure de partager ses vivres avec des étrangers, est désavantageusement comparé à celui du généreux Trygée, qui donne l'impression d'être une version améliorée du premier. La réplique du chœur : « Cet homme a trouvé dans sa trêve un bonheur bien doux, et il ne paraît pas disposé à en faire part à personne » (*Ach.* 1037-9) semble d'autant plus teintée de réprobation que le protagoniste vient d'éconduire un compatriote paysan, pleurant la perte de ses bœufs et apparemment étranger aux affaires de la guerre. Toutefois, quoique de caractère égoïste, Dicéopolis n'a rien d'un authentique *monophagos* comme, par exemple, le Cnémon de Ménandre, dont le mode de vie totalement solitaire (sa *monophagia* n'est qu'un symptôme de sa *misanthropia* générale) a les proportions d'une véritable perversion aux yeux de ses proches.

De plus, il faut certainement éviter d'exagérer la distinction apparemment naturelle entre les festivités privées et publiques<sup>145</sup>, sinon dans les analyses historiques, du moins dans l'étude de la comédie. Celle-ci montre que les contextes appropriés à la consommation de nourriture et de vin ont des frontières poreuses : dans la même pièce, et au prix d'une incohérence temporelle dans la composition, Dicéopolis 1) célèbre les Dionysies rurales (241 *sqq.*); 2) s'adonne à la préparation d'un festin apparemment individuel (1003 *sqq.*); 3) rassemble des vivres en vue d'un repas par écot (ἔρανος), répondant à l'invitation du prêtre de Dionysos (1085 *sqq.*); et 4) participe à la cérémonie des « Conges (οἱ Χόες) » (1202). Ce concours consistant à vider son conge le plus rapidement possible, d'où il revient triomphant, se tenait au deuxième jour du festival des Anthestéries. Le rituel commémorait l'arrivée d'Oreste auprès du roi Démophon : dans le mythe, l'isolation volontaire des participants attablés devant des cruches individuelles était un compromis permettant à la fois de remplir les devoirs de l'hospitalité et d'éviter la souillure du contact d'Oreste, aux mains encore tachées du sang de sa mère<sup>146</sup>. En regard de ces références mythiques, le caractère « antisocial » du

---

<sup>145</sup> Cf. Wilkins (2000) 209.

<sup>146</sup> Voir A. M. Bowie (1993) 35-9.

personnage semble plus difficile à évaluer, et ses liens avec le reste de la communauté plus ambigus encore<sup>147</sup>.

On doit également éviter de compter, parmi les « anomalies sympotiques » dont il vient d'être question, la fréquentation par des personnages modestes d'événements à caractère sympotique, en se basant sur l'opinion répandue que ceux-ci, étant réservés à une élite économique, leur étaient parfaitement inconnus ou pire représentaient à leurs yeux « an alien world of license and misbehaviour »<sup>148</sup>. La vérité historique d'une telle ségrégation entre le banquet aristocratique et la « taverne » populaire a été fortement contestée<sup>149</sup>, bien que ces contestations reposent souvent sur la base des textes comiques eux-mêmes, qui présentent un portrait tout autre de la situation. D'après les auteurs concernés, la connaissance des rites et pratiques sympotiques dont font preuve les personnages est antérieure à tout remaniement comique de l'organisation sociale traditionnelle, et on ne peut donc attribuer à ce remaniement la familiarité de Dicéopolis, Strepssiade ou Bdélycléon avec le contexte du *symposion*.

### 2.3 Rôles « symposiarchiques » du protagoniste

Dans le chapitre introductif de son ouvrage collectif *Sympotica* (1990) sur les pratiques sympotiques des Anciens, O. Murray écrit :

« The *symposion* became in many aspects a place apart from the normal rules of society, with its own strict code of honour in the *pistis* there created, and its own willingness to establish conventions fundamentally opposed to those within the *polis* as a whole. » (p. 7)

Cette caractéristique fondamentale du *symposion* pourrait expliquer la place privilégiée qu'il occupe au sein de la Comédie ancienne<sup>150</sup>, où l'on trouve plus que dans tout autre genre littéraire cette propension à se tailler sur mesure un monde distinct des « règles normales de la société » et fonctionnant avec « son propre code d'honneur ». Dans cette perspective, où le *symposion* en tant que motif littéraire apparaît comme un équivalent

<sup>147</sup> Pace Fisher (1993), qui voit dans la célébration par Dicéopolis des trois festivals dionysiaques (Dionysies rurales, Lénéennes et Anthestéries) la preuve non équivoque de son isolement intégral du reste de la cité.

<sup>148</sup> O. Murray (1990) 150.

<sup>149</sup> Fisher (2000); Wilkins (2000) 205-11.

<sup>150</sup> Cf. Wilkins (2003) 173 : « C'est la comédie qui est le genre dramatique symposiaque par excellence ».



de la dimension carnavalesque qui domine la comédie, les variations sur le thème sympotique présentes dans l'univers construit par le protagoniste deviennent des règles à part entière, tandis que « l'anomalie » fait office de nouvelle norme. Voyons comment cette idée s'applique dans les comédies aristophaniennes.

Les *Guêpes* présentent un bon exemple du rôle structurel du motif sympotique que l'on retrouve, dans une moindre mesure, ailleurs dans l'œuvre d'Aristophane. La pièce, dont on a souvent contesté l'unité, relate le processus « initiatique » d'un vieux juge obsédé par l'exercice de la justice qui découvre tardivement divers plaisirs associés à la fréquentation des banquets. Loin de constituer un réel *success story*, la fin de la pièce démontre l'échec de Bdélycléon dans sa tentative d'élever son père à un mode de vie aristocratique, celui-ci ayant tout simplement mué sa mégalomanie dicastique en un déchaînement sympotique où se déploie, de façon encore plus marquée, la violence hybristique.

La succession des deux parties de la pièce donne à penser que le thème des procès de justice et celui du banquet sont, malgré les apparences immédiates, étroitement liés. D'une part, les nombreuses allusions sympotiques dans la première partie de la pièce – les esclaves buvant du vin (9-13), le *kômos* des vieillards (230 *sqq.*), les « divertissements » (plaisanteries, récits ésopiques, contemplations de jeunes garçons nus, etc.) dont Philocléon dit profiter lorsqu'il siège à la cour (560 *sqq.*) – pointent vers les thèmes dominants de la deuxième; d'autre part, la vision qu'offre Bdélycléon des avantages politiques de la fréquentation des cercles sympotiques révèle la nature quasi juridique de telles activités, où l'on apprend non seulement les bonnes manières, mais aussi la façon de se tirer élégamment d'une accusation de voies de fait : en racontant de jolies histoires, drôles ou spirituelles, telles qu'appriées à table avec des convives de qualité (*Vesp.* 1256 *sqq.*).

La pièce offre donc une équivalence implicite entre le contexte de la justice, exemplifié dans la scène du procès canin que préside un Philocléon plus préoccupé d'avaler son bouillon que de juger impartialement l'égoïsme alimentaire de l'accusé, et

le contexte du banquet, où le même personnage, affichant une arrogance accentuée par son état aviné, agit en invité braillard, violent et despotique pour ensuite tenter d'échapper aux accusations de ses victimes par l'exercice d'une justice typiquement « sympotique », ou oligarchique. De *philêliastês* à *philopotês*, Philocléon souffre tout au long de la pièce d'une forme de « maladie » intrinsèquement liée à des classes sociales opposés<sup>151</sup> : celle des pauvres dépendant pour leur survie du tribole, puis celle des « nobles » (χρηστοί), à qui un esclave du prologue attribue exclusivement ce mal de l'amour du vin (v. 80).

Si la pièce les *Guêpes* offre dans sa structure dramatique un exemple privilégié de la place du banquet dans la comédie, elle n'en constitue pas moins un cas atypique du point de vue de la détermination des personnages, notamment du protagoniste : le succès final du héros est pour le moins mitigé, et il est probablement le seul, dans son délire éthylique, à se considérer « le roi de la fête ». Il n'en est pas de même de certains héros plus stéréotypés d'Aristophane, que l'on voit profiter d'une position d'autorité chèrement acquise lors des longs épisodes de célébrations occupant typiquement la seconde moitié du drame.

Parmi ces responsabilités assumées par le protagoniste se trouvent notamment le contrôle des chansons et divertissements sympotiques (*Pax* 1265-1304<sup>152</sup>, *Nub.* 1353-79) et la détermination de l'ordre de consommation entre les participants (*Lys.* 202-9). Toutefois, la prérogative la plus manifeste du symposiarque comique concerne les décisions d'admission et d'exclusion. En tant que maître des festivités, le protagoniste jouit du privilège de choisir ses invités selon qu'ils bénéficient ou non de sa sympathie. Dans le cas où le(s) adversaire(s) qui s'étaient dressés contre lui dans la partie agonistique ont été convaincus avec succès du bien-fondé de ses convictions et se sont ralliés à lui – ce qui se produit souvent dans le cas du chœur –, le protagoniste les admet généralement dans ses célébrations, ajoutant à celles-ci le motif d'une réconciliation.

<sup>151</sup> Cf. Vaio (1971) 340-1.

<sup>152</sup> Le rejet des chansons à saveur martiale par Trygée constitue une appropriation d'un *topos* de la poésie sympotique sur le caractère inapproprié des thèmes guerriers (cf. Compton-Engle (1999)). Xénophane semble partager cette opinion : cf. *supra*, pp. 50-1.

Toutefois, afin de conserver un caractère soutenu à l'action, Aristophane a l'habitude d'introduire en grand nombre de ces *imposteurs* dont la présence engendre un mini-conflit<sup>153</sup> et dont les prétentions, raillées par le protagoniste, font état d'un repentir d'apparat ou d'une obstination à conserver l'ancien système. Parmi les exclus, il est remarquable que l'on compte souvent des personnalités de haut niveau, par exemple des prêtres et des généraux, et même dans certains cas<sup>154</sup> des dieux – ce qui montre l'étendue de la reconfiguration hiérarchique de la *polis* traditionnelle à laquelle la comédie se permet de procéder<sup>155</sup>.

Sur une partie précise du spectre moral du banquet se trouvent donc les individus qui contreviennent aux règles instaurées par la « symposiarchie » du protagoniste : ceux-ci incluent toutes les formes de *parasites*, personnages dont le seul intérêt est de profiter de l'abondance d'autrui sans égard aux règles de cordialité.

L'utilisation du terme *parasitos* exige quelques remarques préliminaires. Le sens fourni par Athénée (VI 228d), qui cadre avec celui de la comédie, ne laisse rien deviner de son usage premier, lequel référerait à une fonction religieuse impliquant des repas pris en commun. La dimension péjorative est encore absente dans l'occurrence suivante du verbe *parasitein*, où semble uniquement importer l'idée de communauté entre les participants au repas (Plutarque, *Vie de Solon*, 24.3) :

« Une disposition particulière à Solon est encore celle qui concerne les repas publics, le parasitisme (παρασιτεῖν), comme il dit lui-même; Il défend de prendre part à plusieurs de ces banquets; mais si un invité refuse d'y assister, il le punit; jugeant que l'un montre de l'avidité; l'autre, du mépris pour les largesses de l'État. »

(trad. Latzarus)

Alors que la *parasitêsis* constitue aux yeux de Solon un élément essentiel de la vie civique, le terme devient dans la tradition comique synonyme de l'activité typique du glouton importun : « The parasite has declined from the representative civic eater to an eater who is a social perversion, a form of profiteer »<sup>156</sup>. D'après Wilkins, cette

<sup>153</sup> Cornford voit d'ailleurs dans le type de l'imposteur « a double of the Antagonist » (1993 [1914] 129).

<sup>154</sup> *Oiseaux*, *Ploutos*.

<sup>155</sup> Wilkins (2000) 379.

<sup>156</sup> Bruit Zaidman (1995) 202.

évolution témoigne de la préoccupation de la Comédie ancienne envers la nécessité de contrôler la consommation de nourriture par des contraintes rituelles<sup>157</sup>. Notons toutefois que le terme *parasitos* ne devint pas en usage pour désigner un type de personnage dramatique avant la première moitié du 4<sup>ème</sup> siècle<sup>158</sup>, bien que la comédie du 5<sup>ème</sup> siècle avait déjà exploité le potentiel comique d'un type rapproché, celui du flatteur (κόλαξι)<sup>159</sup>.

Chez Aristophane, le personnage du parasite, quoique non désigné comme tel, constitue une sous-catégorie du genre plus large de l'*imposteur* (ἀλαζών), d'après le terme utilisé par Cornford pour désigner la panoplie d'importuns dont les interventions occupent typiquement les scènes suivant la résolution de l'*agôn*. Cornford définit ainsi la fonction régulière du personnage dans le récit : « He is essentially the unwelcome intruder who interrupts sacrifice, cooking, or feast, and claims an undeserved share in the fruits of victory »<sup>160</sup>. Bien que le terme « imposteur » apparaisse abusif ou inapproprié dans de nombreux cas, notamment lorsqu'il s'agit en fait de créanciers ou de victimes réclamant à bon droit le remboursement de leurs dettes ou la punition de leurs offenses, il s'applique pourtant sans problème aux divers parasites qui ont une prétention non fondée à profiter de l'abondance de victuailles soudainement déployée par le protagoniste.

Ces personnages sont caractérisés par une attitude trompeuse ou agressive visant à l'obtention d'une part du festin. Leur stratégie habituelle, chez Aristophane, est de faire valoir la soi-disant légitimité de leurs demandes, plutôt que le recours à la flatterie,

<sup>157</sup> Wilkins (2000) 72.

<sup>158</sup> Brown (1992) 98. Wilkins (2000) 74 suivant Arnott (1968) identifie le poète Alexis (fr. 183 K-A) comme étant le premier à en faire usage en ce sens.

<sup>159</sup> Notamment Épicharme (cf. *L'Espoir ou : La Richesse* 34-5 Kaibel) et Eupolis (cf. *Flatteurs* 172 K-A). Cf. Arnott (1968).

<sup>160</sup> Cornford (1993 [1914]) 122. Wilkins (1993) mentionne toutefois que « ἀλαζών » désigne aussi le protagoniste comique dans la critique ancienne, aux côtés d'ailleurs du terme « βωμολόχος » (litt. « celui qui s'embusque près de l'autel [pour se nourrir d'offrandes] »). Cet usage, peu rapproché des caractéristiques du héros aristophanien, constitue peut-être une trace d'une forme ancienne de protagoniste, plus près du bouffon élémentaire, mendiant et volant pour survivre. D'autre part, ce terme que privilégie Cornford pour désigner un personnage type a en fait un usage variable chez Aristophane, bien qu'il réfère généralement à quelqu'un professant un savoir ou une expertise qu'il ne possède pas réellement mais en vertu duquel il tente d'obtenir divers avantages (cf. MacDowell (1990); Arstt. *EN* 1127a 20 *sqq.*, 1127b 17 *sqq.*).

typique des parasites de la « nouvelle génération ». Ces imposteurs/parasites ne sont pas strictement assimilables au flatteur de la Nouvelle comédie. La distinction est importante, car les rôles dramatiques respectifs du flatteur au sens précis et de l'imposteur aristophanien sont incommensurables. Alors que le premier incarne un personnage modeste qui n'éprouve aucune honte devant sa propre servilité, le second affiche au contraire une fierté qui a l'effet de faire mousser encore davantage l'hostilité qu'il suscite de par sa seule présence impromptue.

Dans les *Acharniens*, par exemple, Lamachos fait mander un serviteur auprès de Dicéopolis afin de le convaincre de lui céder quelques morceaux de choix (v. 959-68). Deux détails sont notables dans cette scène : d'une part, le fait que Lamachos, tout en ne daignant pas venir lui-même plaider sa cause chez le protagoniste, formule sa demande de façon péremptoire et sans effort aucun pour adoucir celui avec qui il a eu une incartade peu auparavant; d'autre part, son offre de payer pour les morceaux en question. Ce type d'approche distingue le général du flatteur typique, qui loin de l'affronter fait étalage d'une communauté d'esprit avec son hôte parasite et qui se garde bien de fournir une cotisation quelconque. Le refus auquel fait face Lamachos n'est donc pas dû à sa qualité de « parasite » (puisque'il est prêt à payer), mais au caractère généralement antagoniste qu'il assume dans la pièce. De plus, sa tentative de monnayer les denrées de Dicéopolis comporte possiblement un aspect offensant pour ce dernier, qu'on ne voit jamais faire usage de la monnaie et qui semble avoir un attachement à la forme « archaïque » du troc et aux coutumes traditionnelles du partage et de la commensalité<sup>161</sup>.

D'autres instances de « parasitisme » dans la même pièce peuvent être détectées dans les démarches du laboureur ruiné et du jeune marié demandant à Dicéopolis une part de sa trêve privée – diversement représentée comme une sorte de potion vineuse ou d'onguent (v. 1018-66). Ici la trêve s'apparente à une denrée rare qui suscite l'envie et le

---

<sup>161</sup> Lamachos croit que l'argent en tant qu'entité impersonnelle donne un caractère « transactionnel » et donc neutre à ses relations houleuses avec Dicéopolis : « The *impersonality* of money conceals the interpersonal power that it embodies, so that – in contrast to redistribution, reciprocity, and barter – transactions involving money may seem to involve (*qua* monetary transactions) no lasting interpersonal relationship or even no interpersonal relationship at all. » (Seaford (2004) 294).

désir. De même, et quoique le rejet des prières du laboureur ne semble s'expliquer que par le caractère quelque peu bourru du protagoniste, le fléchissement de Dicéopolis devant la demande particulière de la mariée est explicitement causé par sa non-responsabilité par rapport à la guerre (v. 1062).

Ce genre d'action « punitive » en quoi consiste le rejet d'imposteurs affamés est également mis en scène dans la *Paix* (1208 *sqq.*), où les vendeurs d'armures représentent évidemment des intérêts contraires à ceux du protagoniste. Tout comme Lamachos, le terme « parasite » ne leur convient qu'approximativement, car leur intervention consiste d'abord en des plaintes sur la dépréciation de leurs affaires. Loin de chercher à être acceptés au repas nuptial du héros, ils échangent avec lui des paroles querelleuses et, à l'instar de Lamachos offrant de l'argent à Dicéopolis, se résignent à acheter quelques figues avec leur marchandise coûteuse, à laquelle feint moqueusement de s'intéresser Trygée. Par contraste, les vendeurs d'instruments agricoles et vinicoles sont accueillis à bras ouverts, non seulement parce que leur métier est directement associé au mode de vie du protagoniste mais aussi parce qu'ils honorent les règles de la convivialité et de l'hospitalité en apportant des cadeaux de noces au festin (v. 1198-1209)<sup>162</sup>.

Il est certainement significatif, en regard de l'acception première du terme, que les personnages aristophaniens dont le comportement s'approche le plus de celui du véritable « parasite » soient les devins, les prêtres et, en général, ceux qui remplissent des fonctions religieuses. Leur apparition dans les pièces fait pratiquement toujours suite à la préparation de nourriture, dont l'odeur humée de loin semble seule motiver leur venue. Ainsi les choses se déroulent-elles dans la *Paix*, les *Oiseaux* et *Ploutos*. Dans la première de ces pièces, le diseur d'oracles Hiéroclès – taxé d'« imposteur » (ἀλαζών) par Trygée dès son apparition (v. 1045) –, d'abord soupçonné de vouloir faire obstacle à la conciliation, est aussitôt dénoncé dans ses intentions par le serviteur : « non, mais c'est attiré par le fumet qu'il est arrivé » (v. 1050). Cette précision souligne la nature des motivations essentielles du parasite, qui ne s'intéresse que de façon secondaire aux

---

<sup>162</sup> La part de viandes qu'envoie le marié à Dicéopolis (*Ach.* 1049) constitue un genre semblable de civilité et contribue peut-être à sa relative sympathie pour le jeune couple.

autres éléments du contexte des festivités : soi-disant opposé à la trêve, il veut pourtant profiter du sacrifice fait en son honneur. Devant la méfiance qu'on lui oppose, il tente ensuite une démonstration de force et prononce quelques paroles de mauvais augure :

« HIÉROCLÈS : *Ô malheureux mortels et naïfs...*

TRYGÉE : Que cela te retombe sur la tête.

HIÉR. : ... *qui, déments et ne comprenant pas la volonté des dieux, avez fait un traité, hommes avec des singes aux yeux brillants.*

TR. : Ah ! Ah ! Ah !

HIÉR. : Qu'as-tu à rire ?

TR. : Ce qu'ils m'amuse les singes aux yeux brillants ! » (1063-7)

Le rire de Trygée suivant l'expression de l'oracle « singes aux yeux brillants » doit peut-être être interprété comme une insulte envers son interlocuteur, dont le caractère de chicanier et de parasite est à mettre en lien avec les connotations péjoratives du terme « singe »<sup>163</sup>. Les paroles de Hiéroclès concernant la fourberie des ennemis semblent à bien des égards s'appliquer à lui-même, comme le prouveront ses tentatives de s'emparer sans permission d'une partie des viandes et la fuite honteuse sous les coups de bâton à laquelle l'oblige Trygée. L'invective « imposteur » revient à de nombreuses reprises dans cette scène, notamment en compagnie du terme « goinfre » (« *τένθης εἶ σὺ κάλαζὼν ἀνὴρ* ») (v. 1120). La scène parallèle des *Oiseaux* (959-991) est à ce point semblable qu'il serait inutile de la passer aussi en une revue détaillée : un *khṛḗsmologos* intervient, réclamant une coupe et des entrailles en vertu d'un soi-disant oracle; Pisthétairos parodie l'importun et le chasse violemment. Un peu plus tôt, on l'avait vu traiter rudement le prêtre chargé du sacrifice pour avoir invité « aigles de mer et vautours » au festin sacré (889-94), et prendre personnellement en main la cérémonie.

Le *Ploutos*, exploitant davantage la formule, met en scène pas moins de quatre personnages pouvant potentiellement prétendre au statut de parasite. Le premier est un sycophante (v. 850-950) qui, fidèle à la méthode offensive des parasites aristophaniens, amorce ses manœuvres par des accusations de vol et des plaintes sur les effets néfastes du nouveau système sur son métier. Il sera chassé après s'être contenté de humer les poissons et les viandes cuisant dans la maison. En revanche le prêtre du temple d'Asclépios parvient sans peine à rafler nuitamment les offrandes faites aux dieux (v.

<sup>163</sup> Pour des exemples de celles-ci, voir Demont (1997).

676-81), en quoi il constitue un exemple non pas tant de parasitisme que – ce qui est peut-être pire encore – de vulgaire *bômolokhia*<sup>164</sup>. Un autre membre du corps religieux, un prêtre de Zeus, se présente en fin de course pour déplorer la perte du privilège dont il jouissait auparavant : l'invitation à prendre part aux sacrifices réalisés en vue de succès divers. Khrémyle accepte sa présence à la condition qu'il refrène son empressement à profiter de la compagnie de Ploutos et se joigne à la procession en l'honneur de ce dernier. Enfin, le dieu Hermès lui-même fait une apparition, toujours sur le mode plaignard, et pour être nourri accepte un rôle servile au sein de la maison.

Il est évident, d'après les analyses précédentes, qu'il n'existe pas de portrait stable ou typique du parasite, ni même de l'imposteur, chez Aristophane. Les interventions de ces personnages, quoique souvent mal accueillies, sont parfois de nature à faire plier le protagoniste, notamment lorsque leur auteur coopère avec ce dernier et s'intègre facilement au contexte du nouvel ordre établi. On ne trouve pas non plus de traces chez lui de ces personnages<sup>165</sup> dont le trait essentiel est de tourner sans cesse autour d'un « patron » riche, ou alors d'apparaître sans invitation dans tous les dîners en proposant le divertissement de sa compagnie en échange que l'on tolère sa présence<sup>166</sup>.

De nature quelque peu différente, le *glouton* – à rapprocher de l'*opsophagos* discuté *supra* (pp. 46-7) – tombe lui aussi sous le coup de « l'atimie » comique, et démontre le jugement négatif associé aux mœurs de personnages caractérisés par une trop grande propension à satisfaire leurs désirs<sup>167</sup>. Ainsi Cléon dans les *Cavaliers*, dépeint sous les traits d'un démagogue qui exploite le peuple sous sa gouverne, combine-t-il en une seule tirade (*Eq.* 353-5) sa propension pour le thon, le vin pur et une sexualité qui, il est vrai, se présente à ce moment plus comme une démonstration d'agressivité que de lascivité. Le vin « pur », c'est-à-dire non coupé avec de l'eau, est un autre symbole d'une tendance envers un plaisir immodéré et indifférent aux conventions sociales. Des banquets comportant bœufs, oiseaux et vin pur constituent d'ailleurs, dans

<sup>164</sup> Sur le sujet voir Wilkins (2000) 88-90.

<sup>165</sup> Voir Ehrenberg (1951) 242 pour une liste d'exemples tirés de la comédie du 5<sup>ème</sup> siècle.

<sup>166</sup> Voir Fisher (2000) 371-8 qui associe la première de ces descriptions au terme « flatteur », la seconde au terme « parasite ».

<sup>167</sup> Cf. Fisher (2000); Davidson (1995).



les *Acharniens* (75-9), le lot des ambassadeurs athéniens envoyés chez les Perses, qui prétendument « ne considèrent comme des hommes... que les grands mangeurs et les grands buveurs », comme c'est le cas à Athènes, ajoute ironiquement Dicéopolis, pour « les prostitués et les invertis ». Avec cynisme, Aristophane donne à mieux comprendre l'inertie des représentants diplomatiques qui favorisent un prolongement de la guerre les laissant libres de goûter à ce fameux « luxe oriental », dont se détournent avec dégoût les vellétés de frugalité qui caractérisent l'auto-représentation des Athéniens dans la comédie<sup>168</sup>.

Comme le remarque Wilkins, « comedy [...] often presents corruption in the form of excessive appetite and consumption »<sup>169</sup>. La corruption peut quant à elle être comparée à une sorte de parasitisme de la cité. L'image, toujours désignant Cléon, de la nourrice qui avale trois fois plus qu'elle n'en donne au nourrisson (*Eq.* 716-8) rappelle la définition scientifique moderne du parasite comme organisme vivant aux crochets et aux dépens d'un autre. Ainsi, les gloutons qui ne sont pas admis aux festivités du protagoniste sont donc moins exclus pour leur gourmandise *per se* que pour leur faire subir une forme de châtement en expiation de leurs excès anti-démocratiques, dont le héros comique se fait régulièrement le justicier. En revanche, le glouton typique que constitue l'Héraclès comique – ainsi d'ailleurs que ses compatriotes Béotiens – n'attire sur lui aucun jugement de sévérité et reste à la disposition du poète comme un élément « innocemment » humoristique : c'est avec sollicitude que le protagoniste accueille et même exploite sa gourmandise dans les *Oiseaux* (1583 *sqq.*), bien qu'Aristophane se vante autre part de ne point faire usage de la plaisanterie traditionnelle d'« Héraclès frustré de son dîner »<sup>170</sup>.

Ainsi, les festivités lancées et organisées par le protagoniste sont d'autant plus importantes qu'elles illustrent une forme de restauration de l'ordre – non pas certes de l'ordre traditionnel qui comporte force injustices et déséquilibres entre affamés et

<sup>168</sup> Cf. Gilula (1995). Cf. Hér. I.133 où les festins des Perses sont opposés à la modération des Grecs.

<sup>169</sup> Wilkins (2000) 66. Les poètes comiques ne sont d'ailleurs pas les seuls à exploiter la gourmandise et l'*opsophagia* des personnages contre qui ils ont des récriminations politiques; voir Esch. *Contre Timarque* 42.1-8.

<sup>170</sup> *Vesp.* 60; cf. *Pax* 741-3.

affameurs, comme le clament ardemment nombre de héros aristophaniens; mais plutôt celle d'un ordre au goût typiquement comique, dans lequel les braves sont récompensés et les personnages de mauvaise foi exclus.

### 3. Le fiancé

Il est maintenant temps de s'intéresser à une autre composante du triomphe du héros comique, négligée jusqu'ici, mais d'une importance capitale. De façon concomitante à l'apparition de nourriture abondante, les scènes post-agonistiques font régulièrement une place importante aux allusions sexuelles et à des personnages féminins dont la présence muette suscite le désir des autres personnages au même titre que les denrées alimentaires déployées sur scène ou simplement dans le discours. Si l'existence d'un lien étroit entre les motifs alimentaire et sexuel chez Aristophane est hors de tout doute, l'explication de ce lien n'en constitue pas moins une question dont l'ampleur énorme demanderait certainement un traitement séparé. Je me contenterai ici de présenter les pistes de recherche qui m'apparaissent les plus fécondes. Je considérerai d'abord le *mariage* en tant qu'il est un élément structurel du récit, occupant toujours la même position, soit dans le dénouement du drame. Ensuite, d'un point de vue plus général, je tenterai de rendre compte du caractère omniprésent de la dimension sexuelle dans la comédie, en prenant pour hypothèse la quasi-équivalence dramatique de celle-ci avec la thématique alimentaire.

#### 3.1 Mariage rituel et rites de fertilité

Commençons par quelques remarques factuelles. Sur les onze pièces complètes d'Aristophane, deux seulement (soit la *Paix* et les *Oiseaux*) se terminent avec la célébration d'un « véritable » mariage. Quoique dépourvues de ce caractère officiel, d'autres scènes finales, notamment celles des *Acharniens*, des *Cavaliers* et des *Guêpes*, évoquent tout de même l'union charnelle entre le protagoniste (sauf dans les *Cavaliers*, où le saucisser cède à Dêmos les joies habituellement réservées au héros) et une prostituée. Dans les *Acharniens* et les *Guêpes* il s'agit de la suite naturelle de divertissements sympotiques; mais dans les *Cavaliers* Aristophane fait intervenir une

représentation allégorique féminine de la trêve, un procédé repris de façon semblable à la fin du *Lysistrata* (1114 *sqq.*), lorsque le personnage incarnant la réconciliation apparaît sur scène pour achever de convaincre les hommes de la Grèce de mettre fin à leurs combats. Toutefois, si l'on doit voir un mariage, fût-il symbolique, dans cette dernière pièce, ce ne peut être que lors de l'*exodos*, lorsque maris et femmes réunis (« remariés »?) quittent la scène en couple (v. 1273-8). Le motif du mariage est par ailleurs complètement absent des *Nuées* et des *Grenouilles*, et c'est à grand-peine qu'il est visible dans les *Thesmophories*, l'*Assemblée des femmes* et *Ploutos*<sup>171</sup>.

À l'instar des autres parties de la comédie, Cornford identifie ces scènes de mariage à un événement rituel – le *hieros gamos* – dans lequel les fiancés sont les représentants d'êtres divins, plus précisément des puissances liées à la fertilité<sup>172</sup>. L'hypothèse, quoique audacieuse, a le mérite de fournir une explication d'un motif dont on peut difficilement attribuer la récurrence à une caractéristique littéraire ou thématique. Car contrairement à la recette dramatique connue, parvenue de l'époque de la Nouvelle comédie jusqu'à nos jours, dans laquelle de jeunes amoureux doivent affronter divers obstacles entravant temporairement leur union, les pièces aristophaniennes ne laissent rien deviner d'une conception de l'amour romantique, et le récit n'est jamais construit de telle sorte qu'un mariage semble le seul dénouement possible. Les relations entre les hommes et les femmes, dans la comédie, sont généralement dépeintes par des rapports agressifs ou purement érotiques<sup>173</sup>. De plus, le personnage féminin à l'intérieur de ces « mariages », en aucun cas une héroïne, n'apparaît que pour les fins de cet événement et garde la plupart du temps le silence, agissant comme une sorte « d'accessoire de scène » introduit pour des raisons qu'on peut à bon droit soupçonner d'être traditionnelles.

Il est évidemment possible de considérer l'épisode fréquent du mariage comme une simple variante parmi les composantes essentielles des festivités qu'aime à représenter la comédie. En d'autres termes, on peut souligner le lien qu'entretient un tel

<sup>171</sup> Voir Cornford (1993 [1914]) 61-2 pour les détails.

<sup>172</sup> Cornford (1993 [1914]) 64-6.

<sup>173</sup> Cf. Thiery (2003) 17-8.

événement au *plaisir* – celui du protagoniste comme celui du public qui a droit à un spectacle susceptible d’exciter les sens – plutôt qu’à la fertilité. Pourtant, la nature presque strictement hétérosexuelle des contextes où interviennent les correspondances entre nourriture et sexualité qui seront présentées dans la prochaine section constitue peut-être un indice du contraire.

### 3.2 Sexe et nourriture : correspondances dramatiques et métaphoriques

Dans cette seconde partie, j’abandonne le problème précis du mariage au profit d’un examen plus généralement centré sur les liens qui unissent la thématique sexuelle/maritale à celle de la nourriture tout au long de la pièce. Le critère sur lequel je base cette correspondance comique est la ressemblance de leur rôle à la fois dans le contexte agonistique et le contexte post-agonistique : la sexualité fait partie intégrante de la « récompense » finale du héros tout comme elle contribue à construire le conflit initial.

Un exemple convaincant de cette correspondance est fourni par la scène finale des *Acharniens* (1190 *sqq.*). Dicéopolis, ivre et appuyé sur deux courtisanes, échange des paroles sur un mode paratragique avec Lamachos blessé, lui-même retenu par deux soldats. Cette scène constitue un doublet évident avec celle, discutée précédemment<sup>174</sup>, où sont mises face à face les préparations respectivement sympotiques et militaires des deux hommes. Ici toutefois, l’accent est mis sur les plaisirs sexuels, plutôt que gastronomiques, en opposition aux douleurs du soldat de retour du combat. La construction des répliques, où Dicéopolis reprend en les modifiant les plaintes de Lamachos, est tout à fait semblable à l’autre scène, et crée le même effet de contraste. Cette identité structurelle entre les deux scènes révèle l’association de la jouissance alimentaire avec la jouissance érotique en opposition aux intérêts de la guerre.

Tout comme on a pu voir la nourriture jouer un double rôle, à la fois comme instrument et comme objet de l’*agôn*, dans nombre de contextes aristophaniens, ainsi en est-il également des comportements sexuels, qui sont de nature aussi bien stratégique

---

<sup>174</sup> *Supra*, pp. 28-9.

que festive. Non seulement la présence quasi systématique d'une mariée ou d'une prostituée au bras du protagoniste est-elle la conséquence, directe ou indirecte, de son succès remporté dans l'*agôn*, mais les efforts qu'il déploie pour parvenir à ce succès relèvent aussi en grande part d'une forme de puissance sexuelle. Le meilleur exemple est certainement celui des *Cavaliers*. J'ai déjà mentionné<sup>175</sup> l'aura érotique qui entoure les prévenances qu'ont le saucissier et le Paphlagonien pour Dêmos. Les deux concurrents, en déployant leurs cadeaux, lui font sans arrêt des protestations d'amour (ex. v. 732-5; 746-8; 767-70; etc.), traitant ainsi comiquement le vieillard comme on le fait d'une femme ou d'un jeune *erômenos*; la comparaison avec ce dernier est explicite aux vers suivants : « Car tu es pareil aux jeunes garçons qui ont des amants : les honnêtes gens, tu ne les acceptes pas; c'est à des marchands de lanternes, à des savetiers, à des coordonniers, à des marchands de cuir que tu te livres » (736-740). Le concours de gavage est en même temps présenté comme un concours de séduction. L'émascation symbolique de Dêmos dans le contexte de cette lutte est flagrante et s'accompagne d'une perte de fertilité, qu'illustre en partie le remplacement du cachet<sup>176</sup> de son anneau pour un autre représentant un oiseau braillard et vorace. Quant au Paphlagonien, la voracité qui le pousse à voler et à avaler tout ce qui lui tombe sous la main (cf. *supra*, chap. 1 section 2.2) n'a d'égale que l'agressivité sexuelle de son rival. Celui possède le quasi-monopole des obscénités dans la pièce, lesquelles ont une fonction d'intimidation par la menace de violence sexuelle qu'elles contiennent<sup>177</sup>.

Dans la *Paix*, où prédominent plutôt l'hétérosexualité et des préoccupations relatives à la fertilité, l'entreprise d'exhumation de la déesse menée à bien par Trygée se déroule d'une façon qui rappelle irrésistiblement la mission d'un héros typique allant triomphalement sauver une jeune fille d'ascendance royale. Il lui faut affronter la menace de peine de mort que réserve Zeus pour quiconque « serait pris à la déterrer » (ὄς ἂν ταύτην ἀνορύττων εὕρεθῆι, v. 371-2), expression dans laquelle Henderson<sup>178</sup> perçoit une allusion obscène. Ainsi sa mission s'apparente-t-elle à une conquête

<sup>175</sup> *Supra*, p. 35.

<sup>176</sup> Dont la figure (« δημοῦ βοείου θρίον ἐξωπημένον ») a pour connotation explicite les organes sexuels masculins (cf. Henderson (1975) sur le sens de θρίον). Cf. Bennett & Blake Tyrrell (1990) 245.

<sup>177</sup> Cf. Henderson (1975) 66-70.

<sup>178</sup> Henderson (1975) 64.

sexuelle, d'une part en raison du décret de Zeus, mais aussi parce que la jeune fille, irritée du rejet qu'elle a déjà subi de la part des Grecs, doit d'abord être amadouée (v. 658 *sqq.*). La victoire de Trygée est complète lorsqu'on lui remet ses deux compagnes, Opôra et Théôria, la première pour ses propres fins et la seconde pour être livrée aux appétits du Conseil<sup>179</sup>. Cette atmosphère de liberté sexuelle retrouvée est également présente chez les oiseaux, à *Nephelekokkugia*, cité de license fondée par l'initiative de deux vieillards aspirant l'un à être invité avec insistance à un repas de noces, l'autre à ce qu'un père l'encourage à prendre plaisir avec son jeune fils (*Av.* 127-42). La liberté que désirent Pisthétairos et son complice est précisément celle qu'ils refusent aux dieux, dont le blocus vise non seulement à entraver l'approvisionnement alimentaire mais aussi les aventures sexuelles extra-olympiennes :

« PISTHÉTAIROS : Et une fois ce mur élevé, que l'on réclame l'empire de Zeus. S'il dit non, s'il ne veut pas, s'il ne revient pas aussitôt sur sa décision, qu'on lui déclare une guerre sacrée, qu'on défende aux dieux de passer à travers votre domaine, en érection, comme ils faisaient autrefois quand ils descendaient s'unir en adultère avec les Alcène, les Alopé, les Sémélé; s'ils y viennent, qu'on appose le scellé sur leur membre, afin qu'ils ne puissent plus faire l'amour avec elles. » (554-60)

Évidemment, la composante érotique de l'*agôn* aristophanien est d'autant plus visible dans les pièces où interviennent de façon importante des personnages féminins. Ceux-ci cherchent toujours à exacerber une « guerre des sexes » dans laquelle ils déploient une agressivité plutôt masculine (bien que la fourberie qui l'accompagne soit explicitement liée à des procédés jugés typiquement féminins). Même la façon dont le demi-chœur des femmes, dans ce passage du *Lysistrata*, force celui des hommes à accepter une démonstration d'affection a quelque chose de despotique :

« LA CORYPHÉE : Eh bien, je t'essuierai, tout mauvais que tu es, et je te baisera.  
LE CORYPHÉE : Ne baise pas.  
LA COR. : Que tu veuilles ou non.  
LE COR. : Eh bien, allez à la malheure, flatteuses que vous êtes. »  
(1035-7)

---

<sup>179</sup> Cf. Henderson (1975) 66.

L'intrigue du *Lysistrata* est fondée sur une stratégie tout à fait analogue à celle des *Oiseaux* : forcer une décision en bloquant l'accès à des « ressources » essentielles, c'est-à-dire comblant des besoins alimentaires ou sexuels. La proximité de ceux-ci dans l'imaginaire aristophanien ne pourrait par ailleurs être mieux exemplifiée que par la solidarité qui unit les deux traits majeurs de la révolution « communiste » de Praxagora et ses complices : partage égal des vivres et partage égal des partenaires sexuels (*Eccl.* 588-634).

Enfin, l'autre « pièce sur les femmes » d'Aristophane, les *Thesmophories*, se déroule dans une atmosphère semblable de rivalité entre les sexes. La pièce met en scène un complot d'Athéniennes ourdi contre Euripide à qui elles reprochent de révéler au grand jour leur sexualité dissolue. Le parent d'Euripide, chargé de les infiltrer, subit tout au long du drame des offenses qui attentent directement à sa virilité. Parmi ses multiples humiliations, il ne voit pas comme la moindre le fait d'être exposé dans son déguisement de femme après sa mort (*Thes.* 939-42). Par ailleurs, la scène avec Agathon au début du drame (97 *sqq.*) avait déjà soulevé le motif central de celui-ci, soit le caractère efféminé de la tragédie contemporaine et l'inversion décadente des manières masculines et féminines, exemplifiée par le poète tragique lui-même.

Au delà de la dimension strictement agonistique, l'étroitesse du lien thématique dont il est question est d'autant plus visible qu'il est amplifié par nombre d'expressions métaphoriques dans lesquelles les objets des désirs sexuels et alimentaires apparaissent comme réversibles. Un passage célèbre est celui où Dicéopolis, devant l'anguille que lui apporte le marchand thébain, s'exclame comme devant une fiancée perdue et retrouvée et exige pour elle un accueil approprié<sup>180</sup> :

« Ô bien aimée enfant, si longtemps regrettée,  
 Tu réponds donc aux vœux... des chœurs de comédie,  
 Toi, chère à Morychos!  
 Serviteurs, sortez-moi ici le fourneau (τὴν ἐσχάραν) et le soufflet.  
 Regardez, garçons, l'excellente anguille  
 qui nous revient après six ans de dure attente!  
 Enfants, saluez-la. Moi je fais mon affaire

<sup>180</sup> Cf. *Ar. Pax* 1013-4 pour une lamentation paratragique sur la perte d'une anguille assimilée à une femme morte en couches (Olson (1998) 263).

*De payer le charbon (ἄνθρακας) pour fêter l'étrangère.  
Allons, emporte-la à la maison,  
Que jamais le trépas de toi ne me sépare,  
quand tu seras cuite dans des feuilles de bette. » (Ach. 885-94)*

Certains des termes de ce passage qui réfèrent à des instruments de cuisine se retrouvent en d'autres occasions dans des acceptions obscènes, et le contexte présent semble certes justifier des allusions de ce type : ἔσχάρα (foyer, fourneau) désigne notamment les organes sexuels féminins en *Eq.* 1286 et *Thes.* 912<sup>181</sup>. La compréhension de ces allusions ne va toutefois pas de soi, et seule la connaissance de l'existence d'un tel réseau métaphorique à travers l'œuvre du poète permet de les saisir là où elles sont le moins évidentes<sup>182</sup>.

En une sorte d'image inversée, la comédie contient plusieurs occurrences de surnoms consistant en des noms de poissons données aux prostituées<sup>183</sup>. Il est possible que cette comparaison était commune à Athènes, et non seulement une image réservée au discours comique<sup>184</sup>. Une prostituée est également assimilée à une nourrice par Kinésias, le mari frustré du *Lysistrata*, qui accentue par là le caractère criant de son besoin particulier et donc la détresse où il se trouve de ne pouvoir nourrir « cet enfant-là » (v. 956)<sup>185</sup>. Dans les contextes sympotiques, les prostituées interviennent habituellement à la fin du repas, jouant ainsi le rôle d'une sorte de « dessert » particulier dont la jouissance a pour condition la satisfaction préalable des besoins alimentaires du corps : « sine Cerere et Libero friget Venus » a écrit Térence (*Eun.* 732), reprenant à son compte un *topos* de la littérature grecque<sup>186</sup>. Ainsi sont-elles souvent intégrées à l'intérieur d'énumérations présentant les divers éléments constitutifs d'un banquet

<sup>181</sup> Si toutefois on accepte dans ce dernier cas de conserver la lecture du manuscrit R « ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐσχάρας »; cf. Sommerstein (1994) 215-6. Coulon corrige en faveur de la version originale tragique « ἐς χέρας » (Eur. *Hélène* 566), enlevant par là tout le sel de la parodie.

<sup>182</sup> Cf. Thiery (2003) 23. Ce dernier voit également une allusion à la toison pubienne dans « ἄνθρακας », sans toutefois offrir de parallèle convaincant à l'appui. Mais ce mot a sans conteste un sens obscène en *Pax* 440 : « Μὰ Δί', ἀλλ' ἐν εἰρήνῃ διαγαγεῖν τὸν βίον, ἔχονθ' ἐταίραν καὶ σκαλεύοντ' ἄνθρακας ».

<sup>183</sup> Voir par exemple Archip. 27 K-A; Eub. 36-37 K-A.

<sup>184</sup> Davidson (1993) 64.

<sup>185</sup> « ταυτηνὶ », scil. « τὴν ψωλὴν », *le gland* (cf. Henderson (1987) 183). Peu auparavant, Kinésias en protestant avait comparé son membre inassouvi à l'hôte Héraklès attendant son dîner : « ἀλλ' ἢ τὸ πέος τὸδ' Ἡρακλῆς ξενίζεται » (v. 928).

<sup>186</sup> Cf. notamment Antiph. 238 K-A; Trag. adesp. *TrGF* 186 Kannicht-Snell.



réussi, aux côtés proches donc des délices gustatifs, comme dans l'exemple suivant : « Tout est prêt, tables, coussins, tapis, couronnes, parfums, friandises, – les courtisanes y sont – galettes, gâteaux, pains de sésame, tartes, danseuses [...] » (*Ach.* 1089-93).

Toujours dans la perspective de l'équivalence des désirs sexuels et gastronomiques, le *Ploutos* fait état d'une relation vénale entre un jeune homme pauvre et une vieille femme qui le nourrit en échange de faveurs sexuelles (v. 959 *sqq.*). Après la guérison du dieu aveuglé, le jeune homme nouvellement riche peut désormais lever le nez également sur les lentilles et sur la vieillarde alors qu'avant, « sa pauvreté lui faisait manger de tout » (v. 1005), c'est-à-dire qu'il était résigné à « consommer » ce qu'il pouvait. L'équivocité des termes relatifs à la « consommation » est perceptible tout au long du passage.

Plusieurs blagues sont construites sur la double fonction érotique/alimentaire de l'organe buccal, par exemple dans une réplique de Trygée sur l'habitude de sa fiancée céleste de « sucer de l'ambrosie » (*Pax* 854)<sup>187</sup>. Les plaisanteries de ce genre sont grandement facilitées par les nombreuses métaphores qui désignent par des aliments certaines parties du corps et dont la fréquence laisse penser qu'il s'agissait d'images banales appartenant à l'argot populaire : ainsi, les organes masculins sont notamment comparés à des pois chiches ou des grains d'orge; les organes féminins, à la myrte ou aux figes. Partout dans la langue d'Aristophane on peut trouver des sous-entendus ou des expressions liant des éléments obscènes à la terminologie culinaire et agricole<sup>188</sup>. De même, certaines nourritures sont plus appropriées que d'autres dans un contexte érotique, notamment celles dont on vante les vertus aphrodisiaques<sup>189</sup>. Par contre, rien n'est plus étranger à Vénus que l'oignon, désastreux pour l'haleine mais aussi typique de la ration militaire : double raison pour laquelle les femmes de *Lysistrata* rejette les approches amoureuses des belliqueux membres du demi-chœur masculin (v. 798).

<sup>187</sup> La réponse du serviteur : « il faut donc lui préparer, ici aussi, quelque chose à sucer », suggère que l'en-cas qu'il proposait de lui fournir sera remplacé par des jeux sexuels.

<sup>188</sup> Voir Henderson (1975) 134-6, 142-6, 166-9; Taillardat (1965 [1962]) 100-1; Thiery (2003).

<sup>189</sup> Comme le mentionne Wilkins (1993), il s'agit là d'un « likely topic for comedy, for they combine comic elements of eating and sexual potency » (p. 68).

Il est certes tentant de rendre compte de l'omniprésence des correspondances dramatiques entre la nourriture et la sexualité en l'attribuant à des antécédents rituels de la comédie – plus précisément, à des antécédents relatifs à des fêtes célébrant la fertilité. L'idée a été défendue par Cornford sur la seule base de la récurrence du motif du mariage et en dehors de toute considération de la fonction agonistique de la dimension sexuelle. L'importance de celle-ci peut pourtant fournir un argument supplémentaire en faveur de l'hypothèse : l'épisode final de couronnement d'un « nouveau dieu » incarnant une forme de renaissance est d'autant plus pertinent si l'intrigue consiste en une menace pour la fertilité, agricole et humaine. Dans un tel contexte, les fonctions multiples qu'on voit assumées par le protagoniste – celle de vainqueur de l'*agôn*, bien sûr, mais aussi celles, esquissées dans le présent chapitre, du *mageiros*, du symposiarque et du fiancé – acquièrent soudain une cohérence et une unité surprenantes.

## CONCLUSION

L'analyse en deux parties menée dans cette étude a permis de voir, au delà de cette dichotomie, une certaine unité de substance dans laquelle les personnages conservent, de part et d'autre de la parabase, des traits qui sont fondamentalement les mêmes. Le genre de la comédie est particulièrement dépendant des traits de caractère de ses protagonistes pour faire avancer l'action, et plus encore pour susciter le rire. Pour tout dire, les événements racontés dans ce cadre n'importent pas aux spectateurs comme ils le font, par exemple, dans la tragédie. C'est cette caractéristique précise qui justifie l'approche, privilégiée ici, consistant à réduire le *mythos* comique à l'expression active de l'*êthos*, par un renversement volontaire de la prescription aristotélicienne de la primauté de l'action sur l'élaboration des personnages<sup>190</sup>. Cette étude avait pour objectif de démontrer, de façon plus descriptive qu'explicative, comment le statut des personnages (et par le fait même le déroulement de l'action comique) peut être compris à travers les relations qu'ils entretiennent avec la nourriture. Celles-ci sont apparues sous les modes divers du désir, de l'envie, du manque, de l'indifférence, etc. Il a été vu que l'intrigue suit conséquemment les ambitions des protagonistes, antagonistes, alliés ou imposteurs, qui occupent des positions cohérentes avec leur caractère à l'intérieur de la « crise » des besoins matériels qui forme le nœud de l'action.

À présent qu'ont été identifiées les instances variées du discours alimentaire comique ainsi que leurs fonctions structurelles, est-il possible de dégager de ces manifestations une forme relativement homogène dont on puisse expliquer l'omniprésence, sinon à travers toute la Comédie ancienne, du moins à travers celle d'Aristophane, considérée, par hypothèse, comme représentative des poètes comiques à

---

<sup>190</sup> *Poet.* 1450a 15 – 1450b 4. L'argument fait toutefois partie des développements sur la tragédie, et on ignore s'ils sont aussi applicables à la comédie.

l'égard du motif en question? Une conclusion n'est certes pas l'endroit pour débattre à fond d'un problème d'une telle envergure. Aussi me contenterai-je de lancer ici quelques pistes de réflexion dans l'espoir qu'elles alimentent de futurs développements.

Une première approche possible est de nature socio-historique. On peut en effet considérer naturelle la prépondérance de préoccupations relatives à l'approvisionnement alimentaire dans la culture d'une société où n'allait pas de soi la régularité d'un tel approvisionnement. Le caractère populaire de la comédie, plus dédiée que n'importe quelle autre poésie à rejoindre l'imaginaire de la masse, expliquerait son insistance à se pencher sur cet aspect, à la fois agréable et anxiogène, de la vie quotidienne. Ainsi peut-on facilement imaginer la sympathie d'un spectateur paysan devant les fêtes gourmandes d'un personnage qui, comme lui, peine habituellement à gagner son pain et assiste aux excès sybaritiques d'une classe politique dominante et corrompue. Une explication de cette nature, quoiqu'elle rende suffisamment compte de l'importance de la nourriture en tant que *thème* ou qu'*élément* comique, semble toutefois impuissante à éclaircir le caractère plus largement fonctionnel de celle-ci au sein de la structure de la comédie.

À l'autre extrême, il est également possible de s'en tenir à un type d'analyse strictement littéraire. C'est à bon droit que l'on soulignera que le genre même de la Comédie ancienne implique une forme de *déviaton vers le concret* et tire une grande part de son potentiel humoristique des divers processus de dévaluation qu'elle met en œuvre. Rappelons la caractérisation d'Aristote, qui voyait dans la comédie la représentation de la médiocrité, à l'inverse de sa sœur tragique, basée sur les faits et gestes d'individus supérieurs (*Poet.* 1448b 24-7). De sa proche association avec le corps, la nourriture, à l'instar de la sexualité et des autres besoins corporels, relève quasiment du domaine de l'obscène<sup>191</sup> que la Comédie ancienne se plaît justement à placer sur scène. Aussi voit-on à nombre d'occasions Aristophane se régaler dans des comparaisons qui ravalent les activités les plus respectées – comme la politique ou la science<sup>192</sup> – au rang trivial de la consommation ou la préparation de nourriture. La

<sup>191</sup> Cf. Henderson (1975) chap. 1 sur l'absence d'équivalent en grec du terme moderne « obscène ».

<sup>192</sup> Cf. *Eq.* 213-6; *Nub.* 234 et 385 *sqq.*

littérature n'y échappe pas : Dionysos présente son désir d'un poète à l'envie de purée que comprend fort bien le glouton Héraklès (*Ran.* 62); plus loin, il pèsera le génie des deux poètes rivaux « comme au marché le fromage (ἀνδρῶν ποητῶν τυροπωλῆσαι τέχνην) » (1369). Chez Aristophane, toute chose acquiert une sorte de « lourdeur » matérielle, et la dégradation de l'activité qu'elle entraîne équivaut évidemment à une forme de raillerie à l'endroit des personnes qui l'exercent, notamment des poètes tragiques dont la prétention à une grave solennité attire naturellement ce genre de plaisanterie<sup>193</sup>.

Cette explication est partiellement satisfaisante, mais sa portée est limitée du fait que l'exploitation de la matérialité de la nourriture n'est pas une innovation aristophaniennne. L'ancienneté de la place de la nourriture dans la comédie est confirmée non seulement par les fragments des aînés d'Aristophane, mais aussi par le témoignage « historique » de ce dernier que constitue ce fragment des *Danaïdes* (264 K-A) : « le chœur dansait, revêtu de tapis et de sacs à couvertures et portant sous le bras des côtes de bœuf, des saucisses et des radis »<sup>194</sup>. Pickard-Cambridge<sup>195</sup>, dans son enquête sur les débuts de la comédie, rapproche ce passage d'une scholie à Théocrite<sup>196</sup> décrivant un *kômos* d'hommes déguisés en animaux et portant ça et là du pain, des semences et du vin, lors d'un festival d'Artémis à Syracuse. Le caractère agonistique de la mascarade est hors de tout doute : à la fin les membres se séparent, les vainqueurs du concours de chants emportent la miche de pain des vaincus, ces derniers allant mendier de par les villages quelque chose à manger.

Bien que le vaste problème des origines de la comédie n'ait pas été directement abordé dans cette étude, il est plus que probable que l'on trouverait dans sa résolution une réponse au moins partielle à l'interrogation présente. L'association étroite entre

<sup>193</sup> Le cas d'Euripide est particulier. Il semble que plusieurs des moqueries dont il était l'objet dépendaient au contraire du caractère banal et domestique de sa poésie. Dionysos (*Ran.* 980-91) voulant ridiculiser sa prétention à avoir amélioré les facultés intellectuelles des Athéniens mentionne comment grâce à lui tout un chacun peut maintenant enquêter à la maison sur les vols de nourriture par des esclaves.

<sup>194</sup> « ὁ χορὸς δ' ὄρχεϊτ' ἄν ἐναψάμενος δάπιδας καὶ στρωματόδεσμα διαμασχαλίσας αὐτὸν σχελίσιν καὶ φύσκαϊς καὶ ῥαφανίσιν » (je traduis).

<sup>195</sup> Pickard-Cambridge (1966 [1927]) 154-7.

<sup>196</sup> *Scholia in Theocritum vetera* pp. 2-3 (*prolegomena*) Wendel.

nourriture et sexualité, brièvement soulevée à la fin de ce travail, pourrait se révéler plus singulière encore que je n'ai eu l'occasion de le souligner. La prétendue origine rituelle de la comédie, défendue par Cornford et G. Murray, a fourni à ceux-ci rien moins qu'une justification de l'obscénité omniprésente chez Aristophane et ses pairs – si une telle justification était nécessaire<sup>197</sup>. J'ai tenté quant à moi d'insister sur l'existence d'une relation structurelle, dépassant la simple correspondance métaphorique, entre la place de l'abondance alimentaire et la dimension sexuelle dans le drame. Cette relation me semble indéniable, et peut heureusement être défendue indépendamment de la thèse de Cornford sur le « mariage sacré » qui marque la fin du drame aristophanien.

Pourtant, et même en écartant les détails intenable des analyses de Cornford, l'hypothèse faisant de la Comédie ancienne une célébration joyeuse de la fécondité demeure aussi frustrante que tentante, étant donné le caractère fort ténu des indices qui lient les débuts du genre à des événements rituels. Comme pour la tragédie, l'appartenance des concours de comédie à un festival en l'honneur de Dionysos constitue une donnée qui semble à la fois cruciale et inexplicable, et l'hypothèse d'une origine dionysiaque de la comédie est susceptible de susciter à son tour l'exclamation offusquée « οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον ». Pourtant, les *Grenouilles* d'Aristophane ne manquent pas de rappeler la suprématie du dieu dans le domaine de la poésie, ainsi que la mission morale et communautaire de celle-ci<sup>198</sup>. Peut-être faut-il voir dans la soif (« πόθος », v. 53) littéraire du protagoniste, combinée à l'état de décrépitude morale et à la disette poétique de la cité, le désir d'une réappropriation authentiquement dionysiaque des festivals dramatiques, seule chance de retour à une vie civique harmonieuse et prospère.

---

<sup>197</sup> Cf. Cornford (1993 [1914]) 113 : « There can be no doubt that the element of invective and personal satire which distinguishes the Old Comedy is directly descended from the magical abuse of the phallic procession, just as its obscenity is due to the sexual magic ». G. Murray (1933) endosse complètement cette position (pp. 1-13).

<sup>198</sup> Voir Segal (1961).

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes, fragments et scholies de la comédie :

*Aristophane* (tomes I à V), ed. V. Coulon et trad. H. van Daele (Paris: Les Belles Lettres, 1923-1930).

*Théâtre d'Aristophane*, trad. J.-M. Alfonsi (Paris: Garnier, 1966).

*Poetae Comici Graeci (PCG)*, ed. R. Kassel & C. Austin (Berolini: W. de Gruyter 1983-2001).

*Scholia in Aristophanem, 1, I. Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Fasc. I A, Prolegomena de comoedia*, ed. W.J.W. Koster (Groningen: J.B. Wolters, 1975).

*Scholia in Aristophanem 1, II. Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes. Fasc. II, Scholia vetera in Aristophanis Equites*, ed. D. M. Jones et *Scholia Tricliniana in Aristophanis Equites*, ed. N.G. Wilson (Groningen: J.B. Wolters, 1969).

*Scholia in Aristophanem 2, II. Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam. Fasc. II, Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Pacem*, ed. D. Holwerda (Groningen: Bouma, 1982).

*Comicorum Graecorum Fragmenta* vol 1.1, ed. G. Kaibel (Berlin: Weidmann, 1899).

### Travaux modernes :

- Arnott, W. G. (1968) « Studies in Comedy, I: Alexis and the Parasite's Name ». *GRBS* 9: 161-8.
- Auger, D. (1979) « Le Théâtre d'Aristophane : le mythe, l'utopie et les femmes ». *Les Cahiers de Fontenay*, 17: 71-101.
- Baldry, H. C. (1953) « The Idler's Paradise in Attic Comedy ». *G&R*, 22: 49-60.
- Bennett, L. J. & Blake Tyrrell, W. (1990) « Making Sense of Aristophanes' *Knights* ». *Arethusa*, 23: 235-54.
- Berthiaume, G. (1982) *Les Rôles du Mâgeiros : étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- Bonner, C. (1910) « Dionysiac Magic and the Greek Land of Cockaigne ». *TAPhA*, 41: 175-85.
- Bowersock, G. W., Burkert, W. & Putnam, M. C. J. (eds.) (1979) *Arktouros: Hellenic studies presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday*. Berlin & New York: W. de Gruyter.
- Bowie, A. M. (1993) *Aristophanes: Myth, Ritual, and Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1997) « Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes ». *JHS*, 117: 1-21.
- Bowie, E. L. (1995) « Wine in Old Comedy », in Murray & Tecuşan (1995) 113-25.
- Braund, D. (1994) « The Luxuries of Athenian Democracy ». *G&R*, 41: 41-8.
- Bremmer, J. N. (1990) « Adolescents, symposion, and pederasty », in Murray (1990) 135-48.
- Brock, R. (2000) « Sickness in the Body Politic. Medical Imagery in the Greek Polis », in Hope, V. M. & Marshall, E. (2000) 24-34.
- Brown, P. G. M. (1992) « Menander, Fragments 745 and 746 K-T, Menander's *Kolax*, and Parasites and Flatterers in Greek Comedy ». *ZPE*, 92: 91-107.
- Bruit Zaidman, L. (1995) « Ritual Eating in Archaic Greece. Parasites and *paredroi* », in Wilkins & al. (1995) 196-203.
- Carrière, J.-C. (1979) *Le Carnaval et la politique : une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*. Paris: Belles Lettres.
- (2000) « Les Banquets de Démos dans les comédies d'Aristophane. Stratégies poétiques et message politique ». *Pallas*, 52: 175-202.
- Ceccarelli, P. (1996) « L'Athènes de Périclès : un pays de Cocagne? L'idéologie démocratique et l'*automatos bios* dans la comédie attique ». *QUCC*, 83: 109-59.
- Compton-Engle, G. (1999) « Aristophanes *Peace* 1265-1304: Food, Poetry, and the Comic Genre ». *CPh*, 94: 324-9.
- Cornford, F. M. [1914] (1993) *The Origin of Attic Comedy*. Edited with Foreword and Additional Notes by T.H. Gaster (1961). Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Craik, E. M. (ed.) (1990) *'Owls to Athens': Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*. Oxford: Clarendon Press.
- Csapo, E. & Miller, M. C. (eds.) (2007) *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.



- Davidson, J. N. (1993) « Fish, Sex and Revolution in Athens ». *CQ*, 43: 53-66.
- (1995) « *Opsophagia*. Revolutionary Eating at Athens », in Wilkins & al. (1995) 204-13.
- (1997) *Courtesans and Fishcakes: the Consuming Passions of Classical Athens*. London: HarperCollins.
- Demont, P. (1997) « Aristophane, le citoyen tranquille et les singeries », in Thiercy, P. & Menu, M. (1997) 457-79.
- Dohm, H. (1964) *Mageiros. Die Rolle des Kochs in der griechisch-römischen Komödie*. Munich: C.H. Beck.
- Dover, K. J. (1972) *Aristophanic Comedy*. Berkeley: University of California Press.
- [1978] (1982) *Homosexualité grecque*. Trad. de *Greek Homosexuality* par S. Saïd. Grenoble: La pensée sauvage.
- Dunbar, N. (1995) *Aristophanes Birds*. Oxford NY: Oxford University Press.
- Ehrenberg, V. [1943] (1951) *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy*. 2ème éd. rev. et aug. Oxford: Basil Blackwell.
- Fisher, N. R. E. (1993) « Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians* ». *G&R*, 40: 31-47.
- (2000) « Symposiasts, Fish-eaters and Flatterers: Social Mobility and Moral Concerns in Old Comedy », in Harvey & Wilkins (2000) 355-96.
- Gelzer, T. (1960) *Der Epirrhematische Agon bei Aristophanes: untersuchungen zur Struktur der attischen alten Komödie*. München: Beck.
- Gilula, D. (1995) « Comic Food and Food for Comedy », in Wilkins & al. (1995) 386-99.
- (2000) « Hermippus and his Catalogue of Goods (fr. 63) », in Harvey & Wilkins (2000) 75-90.
- Goossens, R. (1935) « Les « Ploutoi » de Kratinos ». *REA*, 37: 405-34.
- Hamilton, R. (1985) « The Well-Equipped Traveller: *Birds* 42 ». *GRBS*, 26: 235-9.
- Harrison, J. E. (1912) *Themis: a Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge: University Press.
- Harvey, D. & Wilkins, J. (eds.) (2000) *The Rivals of Aristophanes: Studies in Athenian Old Comedy*. London: Duckworth and the Classical Press of Wales.
- Henderson, J. [1975] (1991) *The Maculate Muse: Obscene Language in Attic Comedy*. 2ème éd. Oxford: Oxford University Press.
- (1987) *Aristophanes Lysistrata*. New York: Oxford University Press.
- (1993) « Comic Hero versus Political Elite », in Sommerstein & al. (1993) 307-19.
- Hope, V. M. & Marshall, E. (eds.) (2000) *Death and Disease in the Ancient City*. London: Routledge.
- Konstan, D. (1990) « A City in the Air: Aristophanes' *Birds* ». *Arethusa*, 23: 183-207.
- Lissarrague, F. (1987) *Un flot d'images : une esthétique du banquet grec*. Paris: Adam Biro.
- Littlefield, D. J. (1968) « Metaphor and Myth. The Unity of Aristophanes' *Knights* ». *SPh*, 65: 1-22.
- MacDowell, D. M. (1990) « The Meaning of ἀλαζών », in Craik, E. M. (1990) 287-92.
- Marr, J. (1996) « History as Lunch: Aristophanes, *Knights* 810-19 ». *CQ*, 46: 561-4.
- Mazon, P. (1904) *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*. Paris: Hachette.
- Moreau, J. (1954) « Sur les Saisons d'Aristophane ». *Nouvelle Clio*, 6 (Mélanges Goossens): 327-44.

- Murray, G. (1912) « Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy », in Harrison (1912) 341-63.
- (1933) *Aristophanes: a Study*. Oxford: Clarendon Press.
- Murray, O. (1990) « The Affair of the Mysteries: Democracy and the Drinking Group », in Murray (1990b) 149-61.
- (1990a) « Symptotic History », in Murray (1990b) 3-13.
- (ed.) (1990b) *Symptotica: A Symposium on the Symposion*. Oxford: Oxford University Press.
- (1991) « War and the Symposium », in Slater (1991) 83-103.
- Murray, O. & Tecuşan, M. (eds.) (1995) *In Vino Veritas*. London: British School at Rome.
- Olson, S. D. (1991) « Dicaeopolis' Motivations in Aristophanes' *Acharnians* ». *JHS*, 111: 200-3.
- (1998) *Aristophanes Peace*. Oxford: Clarendon Press.
- Osborne, C. (1995) « Ancient Vegetarianism », in Wilkins & al. (1995) 214-24.
- Paul, G. (1991) « Symposia and Deipna in Plutarch's *Lives* and in Other Historical Writings », in Slater (1991) 157-69.
- Pickard-Cambridge, A. [1927] (1966) *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. 2ème éd. Oxford: Clarendon Press.
- Pütz, B. (2003) *The Symposium and Komos in Aristophanes*. Stuttgart: Metzler.
- Reckford, K. J. (1979) « "Let Them Eat Cakes" - Three Food Notes to Aristophanes' *Peace* », in Bowersock & al. (1979) 191-8.
- Rösler, W. (1995) « Wine and Truth in the Greek *Symposion* », in Murray & Tecuşan (1995) 106-12.
- Rudhart, J. (1999) *Thémis et les Hôrai : recherche sur les divinités grecques de la justice et de la paix*. Genève: Droz.
- Schmitt Pantel, P. (1992) *La Cité au banquet : histoire des repas publics dans les cités grecques*. Rome: École française de Rome.
- Seaford, R. (2004) *Money and the Early Greek Mind. Homer, Philosophy, Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Segal, C. P. (1961) « The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs* ». *HSPH*, 65: 207-42.
- Sifakis, G. M. (1992) « The Structure of Aristophanic Comedy ». *JHS*, 112: 123-42.
- Slater, W. J. (1976) « Symposium at Sea ». *HSPH*, 80: 161-70.
- (1981) « Peace, the Symposium and the Poet ». *ICS*, 6: 205-14.
- (ed.) (1991) *Dining in a Classical Context*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sommerstein, A. H. (1994) *Aristophanes Thesmophoriazusae*. Warminster: Aris & Phillips Ltd.
- Sommerstein, A. H., Halliwell, S., Henderson, J. & Zimmermann, B. (eds.) (1993) *Tragedy, Comedy and the Polis: papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*. Bari: Levante editori.
- Sutton, D. F. (1990) « Aristophanes and the Transition to Middle Comedy ». *LCM*, 15: 81-95.
- (1994) *The Catharsis of Comedy*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Taillardat, J. [1962] (1965) *Les Images d'Aristophane : études de langue et de style*. 2ème éd. Paris: Les Belles Lettres.
- Thiercy, P. (2003) « Cuisine et sexualité chez Aristophane ». *Kentron*, 19: 17-30.

- Thiercy, P. & Menu, M. (eds.) (1997) *Aristophane: la langue, la scène, la cité. Actes du colloque de Toulouse, 17-19 mars 1994*. Bari: Levante Editori.
- Vaio, J. (1971) « Aristophanes' *Wasps*. The Relevance of the Final Scenes ». *GRBS*, 12: 335-51.
- West, M. L. (1997) *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press.
- Whitman, C. H. (1964) *Aristophanes and the Comic Hero*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Whittaker, M. (1935) « The Comic Fragments in their Relation to the Structure of Old Attic Comedy ». *CQ*, 29: 181-91.
- Wilkins, J. (1993) « The Significance of Food and Eating in Greek comedy ». *LCM*, 18: 66-74.
- (1996) « Eating in Athenian Comedy », in Wilkins (1996a) 46-56.
- (ed.) (1996a) *Food in European Literature*. Exeter: Intellect Books.
- (2000) *The Boastful Chef: the Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- (2000a) « Edible Choruses », in Harvey & Wilkins (2000) 341-54.
- (2003) « Banquets sur la scène comique ou tragique ». *Pallas*, 61: 167-74.
- Wilkins, J., Harvey, D. & Dobson, M. J. (eds.) (1995) *Food in Antiquity*. Exeter: University of Exeter Press.
- Wilson, A. M. (1974) « A Eupolidean Precedent for the Rowing Scene in Aristophanes' *Frogs*? ». *CQ*, 24: 250-2.
- Zielinski, T. (1885) *Die Gliederung der altattischen Komödie*. Leipzig: Teubner.
- (1885a) *Die Märchenkomödie in Athen*. St. Petersburg: Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.