

# PALLAS

## REVUE D'ÉTUDES ANTIQUES

### *Approches discursives et stratégies de pouvoir dans l'Antiquité*

Corinne Bonnet, Adeline Grand-Clement, Pascal Payen  
*Entre le Vrai et le Faux : Introduction au dossier*

9

David Bouvier

*L'Odyssée : quand la poésie sait qu'elle ne dit pas toute la vérité...*

13

Antonio Aloni

*La sanzione del canto : strategie della verità (e della falsificazione) nella poesia greca arcaica*

27

Martha Treu

*Le poète comique comme maître de vérité : Les Acharniens d'Aristophane*

41

Xavier Riu

*La place du vraisemblable dans la littérature grecque*

49

Brigitte Darès-Berleby

*Réflexions autour des Phéniennes d'Empiriole : Entre Vrai et Faux, une poétique de l'œuvre ouverte*

61

Amedeo Alessandro Raschieri

*Verità e falsificazione nella Geografia di Strabone*

73

Emmanuelle Jouët-Pastré

*Vérité et fausseté des plaisirs*

85

Anna Bertramelli

*Le sacrifice des trois princes perses et l'assassinat d'Éphialte : Plutarque réécrit l'histoire des péchés de la démocratie athénienne*

95

Massimo Manca

*La rhétorique comme *misdirection* : l'art du bien parler et les tours de magie*

111

Francesco Massa

*La guerre des vérités entre II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles : stratégies chrétiennes de représentation de la fiction paléenne*

121

Olivier Guerrier

*Les fictions juridiques et leurs avatars humanistes*

135

Résumés

Auteurs

# PALLAS

## REVUE D'ÉTUDES ANTIQUES

### *Entre le vrai et le faux*

#### *Approches discursives et stratégies de pouvoir dans l'Antiquité*



# SOMMAIRE

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL



PUM  
TOULOUSE

PRESSES

UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

Université de Toulouse-Le Mirail

<http://3w.univ-tlse2.fr/pum>

PAL 91

Code Sodis : F352567

ISBN : 978-2-8107-0255-8



9 782810 702558

Revue universitaire d'Études Antiques  
Université de Toulouse-Le Mirail

Fondateur : Robert Lucot (1952)

Anciens directeurs : R. Lucot, J. Soubiran, G. Aujac, M.-P. Duminiil, H. Guiraud

### RÉDACTION

Directeur : Christian Rico

Comité scientifique : J. Alexandropoulos, M. Bendala Galán (Madrid), M. Beard (Cambridge), C. Bérard (Lausanne), C. Bonnet, E. Boube, E. Caire (Université de Provence), É. Foulon, P. François, E. Gagetti (Brno), H. Guiraud, W. Hübner (Münster), J.-M. Luce, J.-M. Paillet, P. Payen, S. Péré-Noguès, F. Ripoll, V. Visa-Ondarçuhu, C. Visnara (Cassino).

*Les articles proposés pour publication seront examinés en comité de lecture par les membres du comité scientifique qui pourra également faire appel à des personnalités extérieures. Les articles doivent être envoyés sous forme numérique (de préférence saisis sur Word et enregistrés au format .doc ou .rtf). Les normes de présentation des articles peuvent être obtenues sur demande à la Rédaction (rico@univ-tlse2.fr) ou téléchargées sur le site des PUM. (w3.pum.univ-tlse2.fr/Pallas).*

Adresser toute la correspondance à :

Christian Rico, UFR d'histoire, Arts et Archéologie, Université de Toulouse-Le Mirail,  
5 allées Antonio-Machado, 31058 Toulouse cedex 9.  
E-mail : rico@univ-tlse2.fr

### ADMINISTRATION

Abonnements et ventes au numéro : adresser toute la correspondance  
aux Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse-Le Mirail  
5, allées Antonio-Machado - 31058 Toulouse Cedex 9 (France)  
Tél. : 05.61.50.38.10 - Fax. : 05.61.50.38.00 - Mèl : pum@univ-tlse2.fr

Modalités de paiement

- par carte bancaire (retourner le bon de commande accompagné du numéro de la carte et de sa date d'expiration)
- par chèque (à libeller à l'ordre de : Régisseur des Presses Universitaires du Mirail)
- par virement (Trésor Public Toulouse, 10071 31000 00001001543 22)

Prix de l'abonnement 2013 (n° 91, 92 et 93) :

Particuliers : 63 € - Institutions françaises : 76 € - Institutions étrangères : 81 €

# PALLAS

REVUE D'ÉTUDES ANTIQUES

*Entre le vrai et le faux*  
*Approches discursives et stratégies*  
*de pouvoir dans l'Antiquité*

Colloque du PARSA – Toulouse, 28-29 octobre 2010

Numéro coordonné par Corinne Bonnet,  
Adeline Grand-Clément et Pascal Payen  
(EA PLH-ERASME, Université de Toulouse II-Le Mirail)

**Revue publiée avec le concours des universités  
de Toulouse-Le Mirail et de Provence (Aix-Marseille 1)**

**TABLE DES MATIÈRES**

Corinne BONNET, Adeline GRAND-CLEMENT, Pascal PAYEN	
Introduction.....	9
David BOUYIER	
L' <i>Odyssée</i> : quand la poésie sait qu'elle ne dit pas toute la vérité.....	13
Antonio ALONI	
La sanzione del canto : strategie della verità (e della falsificazione) nella poesia greca arcaica.....	27
Martina TREU	
Le poète comique comme maître de vérité : <i>Les Acharniens</i> d'Aristophane.....	41
XAVIER RUI	
La place du vraisemblable dans la littérature grecque.....	49
Brigitte DARIES-BERDERY	
Réflexions autour des <i>Phéniciens</i> d'Euripide. Entre Vrai et Faux, une poétique de l'œuvre ouverte.....	61
Amedeo Alessandro RASCHERI	
Verità e falsificazione nella <i>Geografia</i> di Strabone.....	73
Emmanuelle JOUËT-PASTRÉ	
Vérité et fausseté des plaisirs.....	85
Anna BELTRAMETTI	
Le sacrifice des trois princes perses et l'assassinat d'Éphialte : Plutarque réécrit l'histoire des pères de la démocratie athénienne.....	95
Massimo MANCA	
La rhétorique comme <i>misdirection</i> : l'art du bien parler et les tours de magie.....	111
Francesco MASSA	
La guerre des vérités entre IV <sup>e</sup> et III <sup>e</sup> siècles : stratégies chrétiennes de représentation de la fiction païenne.....	121
Olivier GUERRIER	
Les fictions juridiques et leurs avatars humanistes.....	135
Résumés.....	145
Auteurs.....	153

**Illustration de couverture :**

Masques en marbre de la villa de Chiragan (Haute-Garonne), Musée Saint-Raymond, Toulouse.

© Béatrice Léger

**Couverture :** Camélia Tabirzan pour le compte des PUM

**Composition :** Raffut & Communication

31520 Ramonville-Saint-Agne

ISBN : 978-2-8107-0255-8

ISSN : 0031-0387

© Presses Universitaires du Mirail, 2013  
 Université de Toulouse-Le Mirail  
 5, allées Antonio Machado  
 31058 Toulouse Cedex 9

## «Le poète comique comme maître de vérité: *Les Acharniens* d'Aristophane»

Martina Treu

In *Entre le vrai et le faux. Approches discursives, pratiques professionnelles, stratégies de pouvoir dans l'Antiquité* (sous presse)

**1. Prologue.** Dans la perspective de mon travail sur le théâtre ancien et sur sa réception contemporaine je trouve le thème du colloque vraiment intéressant, notamment l'invitation à dépasser la binarité entre le «vrai» et le «faux», en explorant leurs interférences<sup>1</sup>. Le terrain ambigu de «l'entre-deux» relie, à mon avis, l'œuvre d'Aristophane à des questions majeures qui ont traversé l'histoire du théâtre et sont toujours actuelles, dans les spectacles classiques aussi bien que dans la recherche contemporaine.

Fait significatif, un critique théâtral réputé en Italie, Renato Palazzi, vient de consacrer à ces questions un article dans la revue *Linus* (Octobre 2010). Selon Palazzi, la poursuite d'une «vérité» du théâtre et dans le théâtre n'est certes pas une nouveauté, depuis les années '60 (Le *Living Theatre* par exemple) mais elle s'est accentuée dans plusieurs spectacles récents. Il se réfère notamment à deux titres de l'été 2010: *Domini Public* (metteur en scène Roger Bernat) et *Wunderkammern\_canti* (Virgilio Sieni).<sup>2</sup>

La quête d'un «principe de vérité» explique, selon Palazzi, un ensemble de tendances observables, comme le choix de privilégier la 'personne' plutôt que le 'personnage', de refuser ou réduire au minimum la «fiction», d'utiliser des acteurs non-professionnels, d'effacer les limites entre espace public et privé, entre acteurs et spectateurs: tous sont engagés en actions «réelles» qui peuvent remettre en question leurs conceptions du vrai et faux et, plus en général, les oppositions binaires sur lesquelles sont fondées bien des catégories traditionnelles. Ainsi, à travers des déplacements et des déguisements déroutants et autres procédés, ces spectacles amènent à entrevoir une 'autre' «vérité», ambiguë et fuyante.

Par exemple le public peut être appelé directement, conduit, ou presque forcé (comme le fait Roger Bernat, dans *Domini Public*) à répondre à des questions très intimes, qu'il lui arrive rarement d'aborder: les réponses peuvent diviser les spectateurs en des camps opposés et conditionner l'engagement de chacun dans le spectacle. Moyennant de petits artifices, la perception de la «réalité» quotidienne peut être altérée et produire un effet inquiétant d' «irréel»: par exemple, des acteurs non-professionnels font des gestes bizarres dans des maisons où les objets usuels sont déplacés et assemblés d'une façon étrange (Sieni).

Ainsi ces exemples de «théâtre-vérité» utilisent des 'tranches de vie' et des gens ordinaires pour créer une vérité «au deuxième degré», plus énigmatique et complexe («conquistata o sorprendentemente potenziata attraverso i tortuosi percorsi dell'invenzione creativa»). Le trouble du spectateur –est engendré, selon Palazzi, par la découverte que la vérité humaine de la personne n'est pas une donnée immédiate mais une conquête difficile dont le théâtre peut montrer la voie («la verità umana della persona non è una condizione di partenza, ma un punto d'arrivo, un faticoso approdo dell'arte e del teatro»).

Je voudrais maintenant indiquer comment ces réflexions s'appliquent, à mon avis, à la comédie d'Aristophane, à sa réception moderne et, plus en général, aux thèmes dont nous parlons ici. Je vais examiner, en particulier, l'exemple des *Acharniens*. Ce qui m'intéresse, ce ne sont pas les lectures politiques qu'on en propose souvent, visant à cerner si Aristophane était «conservateur» ou «pacifiste» et quel été son vote dans l'assemblée. Je vais essayer plutôt d'examiner le questionnement sur le vrai et sur le faux que le texte propose et les stratégies auxquelles il a recours:

en effet, ces aspects jouent un rôle central dans la comédie ancienne et sont parmi les raisons de son succès sur la scène contemporaine.

**2. Le dévoilement.** L'opposition entre le vrai et le faux est à notre avis un des fils rouges qu'on peut reconnaître dans la poétique d'Aristophane et dans les réflexions sur la comédie qu'il introduit dans son œuvre, notamment par la bouche du premier acteur, à partir de sa première pièce conservée, la troisième qui il a écrit: les *Acharniens* (425 a.C.)

Dans cette pièce, Aristophane remet sans cesse en question l'opposition entre vrai et faux, en interrogeant par des moyens scéniques la relation entre tragédie et comédie, entre réalité et fiction, entre des fonctions comme l'éloge (*épainos*) et le dénigrement (*psògos*). Ainsi se démarque-t-il de la vision hiérarchique qui amènera Aristote dans sa *Poétique* à faire de la comédie un genre 'inférieur': dans la tragédie, les hommes sont meilleurs qu'ils ne le sont dans la réalité, dans la comédie, pires. Lors du colloque de mai 2010, à Barcelone, on a parlé longuement de ces distinctions, sans doute arbitraires, mais profondément enracinées dans le discours canonique sur la poésie épique et dramatique.

En simplifiant, nous pouvons dire que chaque genre présente des aspects de l'autre, et un mélange de vrai et de faux; mais les œuvres «nobles», tragiques ou épiques, se proposent souvent comme des modèles de 'vérité', même quand elles font des concessions à la polémique et au dénigrement. Au contraire, la comédie tend à être reléguée au dernier rang de cette échelle du 'vrai', surtout quand elle a recours au *psògos*. Le jeune Aristophane, pourtant, ne semble pas accepter cette hiérarchie: à partir des *Acharniens*, il crée plusieurs stratégies discursives pour réhabiliter et légitimer son propre genre, la comédie, notamment son rôle de poète comique, en se présentant comme un nouveau 'maître de vérité', à même de rivaliser avec les auteurs qui se consacrent aux genres les plus prestigieux.

A cette fin, il utilise précisément les caractéristiques spécifiques de la comédie ancienne, qui défie les hiérarchies et classifications rigides. Même si en apparence le texte respecte la division traditionnelle des genres et des fonctions, en fait sur la scène les termes des questions et les paramètres de jugement sont toujours changés et bouleversés. Dans les *Acharniens*, en particulier, il utilise des ressorts très divers, adaptés aux situations, surtout pour ce qui concerne son premier acteur, qui est en scène dès le premier vers jusqu'à la fin. Le protagoniste, anonyme au début, s'appelle Dicoépolis: un nom parlant, qui évoque 'justice' et 'cité' (Debidour, 1987 le traduit par «Justinet»). Par ce personnage, Aristophane peut créer une syntonie avec les spectateurs, influencer sur leur jugement, communiquer son message principal: la nécessité d'arrêter la guerre. Comment parvient-il à établir sa propre «vérité»? D'abord à travers le dévoilement des mensonges, de la corruption et des hypocrisies de la politique athénienne. Ces aspects négatifs de la réalité sont représentés sur la scène par les personnages qui participent à l'assemblée pour profiter de la situation de guerre et pour tromper les citoyens honnêtes.

Ces figures ont beaucoup à voir avec le vrai et le faux, car ce sont des incarnations du type qui dans la comédie s'appelle justement 'imposteur' (*Alazòn*). Ici et dans d'autres comédies, c'est notamment dans le prologue que le premier acteur met à nu les vices des autres personnages, en montrant qu'ils sont soit des imposteurs, qui ne sont pas ce qu'ils prétendent être, soit des exploités.

La distinction entre ces deux types d'*alazones* n'est pas toujours claire, comme le montre le cas d'un personnage des *Acharniens*, particulièrement intéressant dans notre perspective. Je vais m'arrêter sur ce cas en me servant d'une mise en scène de la pièce présentée au théâtre grec de Syracuse en 1994 (metteur en scène Egisto Marcucci, traducteur Giusto Monaco, premier acteur Marcello Bartoli). Le personnage en question s'appelle Pseudartabas, un nom que Debidour transforme en «Blagartaban», pour en rendre la signification en français. Dans une courte scène du prologue (vv.61-125), le protagoniste Justinet rencontre des «faux» ambassadeurs du Roi de Perse qui amènent avec eux Blagartaban. La fiction s'inspire ici d'un personnage réel, un officier persan surnommé «l'œil du Roi», que les Athéniens connaissaient grâce aux relations diplomatiques avec



la Perse. Le metteur en scène le représente à bon droit comme un œil énorme, car souvent dans l'œuvre d'Aristophane la métaphore prend vie et l'aspect des personnages est la matérialisation visible de leur fonction.

Donc, voyons, qui dit des mensonges et qui dit la vérité ici? Et de quelle vérité s'agit-il?

Les ambassadeurs sont clairement des menteurs, comme les imposteurs du prologue; ils feignent de pouvoir obtenir l'alliance qui soutiendrait financièrement et militairement la guerre d'Athènes contre Sparte. Ils sont démentis par «l'œil du Roi», qui dit effectivement la vérité: mais cette vérité se présente déguisée sous une langue que probablement les Athéniens connaissaient peu, à part les formules utilisées dans la diplomatie et dans le commerce. C'est justement sur cette connaissance imparfaite que se fondent les jeux linguistiques mises en œuvre par Aristophane, dans la séquence du personnage de Blagartaban, comme l'a montré mon collègue Mario Negri (voir Negri-Treu, 2010): le nom même de Pseudartabas est un hybride composé du préfix 'Pseud-' (grec) c'est à dire 'faux', et du mot persan '-Arta' (qui est présent aussi dans des noms réels) et qui veut dire 'Justice'

Selon Negri, donc, à l'apparence Blagartaban serait un «Faux-Juste»: le parfait antagoniste symbolique et scénique de Justinet, porte-parole par son nom de la vraie 'justice'. Mais ce personnage persan, quand on voit ce qu'il dit, est l'entre-deux en personne. Voyons le premier vers, «*I Artamane xarxas apiaona satra*» (qui n'est pas du tout traduit dans les traductions que j'ai vues<sup>3</sup>): selon Negri il est sans doute une combinaison de vrais mots persans qui le font ressembler aux formules officielles des vrais ambassadeurs persans. La formule, de plus, évoquerait directement le Grand Roi et son nom, «garant de Justice», si les mots veulent effectivement dire: «Xerxes qui pense justement Ceci au peuple athénien...»). Au delà de la «vérité» linguistique, cette hypothèse est validée à mon avis par une «preuve théâtrale», le rire que la formule suscite. Dans ce contexte, des formules officielles, dites par un personnage grotesque, sont beaucoup plus drôles que n'importe quel mot faux ou inventé.

Le deuxième vers dit par le «Faux-Juste» est un mélange linguistique entre grec et persan: «*ou lepsi chruso, chaunoprokt' iaonau*», traduit par H. Van Daele «Ne recevras de l'or, bougre d'Ionièng» (Coulon-Van Daele, 1987, p.16) et «Zaura pador, bourmoul ftugrec», par Debidour (1965, pp.40-41).

Le sens est clair: malgré ce que disent les ambassadeurs, Blagartaban donne à Justinet la réponse correcte, encore une fois la seule vraie: il montre au public que l'espoir réel des athéniens, recevoir de l'or de la part du Roi de Perse, est une illusion. On pourrait dire que «Le roi est nu», et il est mis à nu par son Œil même. Naturellement la démonstration de Justinet n'a pas l'effet voulu: au contraire, les ambassadeurs et Faux-Juste sont invitées au prytanée. Mais le dévoilement de cette dernière mensonge des imposteurs, en marquant la conquête d'une 'autre' vérité, donne au premier acteur l'élan vers l'action qui fait pivoter l'issue de la pièce: aussitôt après la sortie de Blagartaban, Justinet envoie Amphiteos «Toutdivin» (Debidour) en mission de paix à Sparte. Cette trêve, qui dans la réalité historique apparaît comme inconcevable et impossible, est parfaitement possible et réalisée dans la comédie. Ici la paix est une conséquence de la 'vérité' que le protagoniste à énoncée, vérifiée, démontrée dans le prologue, contre les mensonges des imposteurs. Cette association étroite entre la vérité et la paix est un élément essentiel de la vision qu'Aristophane propose dans toute sa production: il veut créer un modèle opposé au bellicisme fanfaron incarné dans *Les Acharniens* par le général Lamachos («Vatenguerre», selon Debidour), inspiré d'un personnage historique, dont la pièce va démasquer le faux «héroïsme».

La guerre elle-même est une 'blague', comme Justinet le dira au chœur et au public plus tard (*Ach.496 ss.*) dans son plus long discours «à la cité», où il va dire «toute la vérité». En effet, il va dévoiler l'hypocrisie de la version officielle sur la guerre en disant les 'vrais' raisons de l'inimitié entre Sparte et Athènes: un conflit banal pour des prostituées.

**3. Le bouleversement.** Dans le discours à la cité, le protagoniste utilise aussi d'autres armes, notamment la parodie et le renversement. Il se moque des discours d'historiens comme Hérodote ou Thucydide concernant les facteurs de la guerre et s'arroge le droit de mettre à nu la vérité des faits.

Formattato: Non Evidenziato

Ainsi le poète comique revendique le sérieux de la comédie et tourne en dérision les genres nobles - l'histoire, la tragédie - en les accusant d'être «faux». C'est la stratégie caractéristique d'un auteur qui veut légitimer son œuvre et bouleverser l'échelle des valeurs qui place son genre au dernier rang. Mais il faut nuancer la portée de cette revendication, en rappelant que dans la comédie ancienne, 'vrai' ne signifie pas nécessairement réel ni vraisemblable. Le fait est que la vérité proposée par Dicéopolis n'est ni plausible, ni héroïque: au contraire, elle est paradoxale, étrange, comique, dérangeante, imprésentable, honteuse et incroyable (par là la pièce fait penser à un autre cas célèbre, l'*Histoire Véritable* de Lucien de Samosate).

De plus, celui qui prétend être le seul à dire la vérité est en fait le seul personnage qui ne corresponde pas à une personne historique, à la différence de Lamachos ou Euripides. La vérité comique, en effet, peut être dite, paradoxalement, à travers la fiction, voire la mystification, comme nous le voyons dans la scène précédente, qui se passe chez Euripide. Ici Dicéopolis déclare qu'il lui faut se déguiser en héros tragique pour tromper le chœur et pouvoir dire la vérité. Peu après il dit qu'il va mettre en scène une blague, mais il la justifie comme un moyen pour sauver sa vie et pour aider le chœur à ouvrir ses yeux et à se défendre des Imposteurs. (*Ach.*443-44)

De plus, Dicéopolis dit clairement que sa «fiction» ne vise à «enfifrer» que «le chœur», qui représente à la fois les Acharniens et les citoyens d'Athènes («Que le public sache ce que je suis, mais que le chœur, planté là tout benêt, se laisse enfifrer par mes finasseries»: Debidour, 1965, p.61; ou encore: «Le public peut me connaître, mais le Chœur, présent à mon discours, doit être assez sot pour se laisser faire la figue par mes 'petites phrases'»: Coulon-Van Daele, 1987, p.30). Par ces déclarations, Aristophane souligne qu'il ne veut absolument pas mentir aux spectateurs. Ainsi cherche-t-il à les impliquer directement, en établissant avec eux un pacte de 'vérité'. Mais ça ne veut pas dire qu'il se prive de jouer sur la limite subtile et ambiguë entre vérité et mensonge. Et il le fait sans cesse, en utilisant une caractéristique essentielle de la comédie ancienne: la contiguïté, ou plutôt l'identité et le recouvrement entre réalité et fiction.

Les codes de la comédie ancienne suivent ce qu'Angelo Brelich a appelé une «irréalité programmatique»<sup>4</sup>. Les interférences entre vrai et faux reposent précisément sur un mélange constant de réalité et de fiction, des plans qui ne sont pas rigidement divisés comme ils le sont dans la tragédie, ni comme ils vont l'être dans la «nouvelle comédie» (*Nea*). La limite entre ces domaines est dépassée souvent par les acteurs (surtout le protagoniste) et par le chœur, non seulement dans la *psôgos* ou dans la parabase, qui s'adressent directement au public, mais chaque fois que le chœur parle en même temps comme personnage et come groupe de citoyens athéniens (les deux identités sont tellement mélangées qu'il est presque impossible de les séparer).

Chœur et acteurs font souvent des références à la vie quotidienne, à la politique, à la «réalité» au dehors de la fiction, mais aussi à leur rôle ou métier, à la compétitions entre auteurs comiques. Ce sont des personnes, pas seulement de personnages, et ça peut constituer une forme de 'contiguïté' avec des expériences théâtrales contemporaines. Aristophane utilise précisément le double niveau de fonctionnement de la comédie ancienne pour légitimer son rôle de maître de vérité.

Dans les *Acharniens*, notamment, le dialogue entre Dicéopolis et Euripide sert aussi à instiller le doute que la tragédie est moins 'vraie' que la comédie parce que la première est fiction pure, il n'y a pas de place pour la réalité. En fait, l'acteur comique met à nu la fiction tragique, réduit la production d'Euripide à un défilé de défunts misérables, tourne en dérision le rôle du personnage tragique en l'utilisant comme un travestissement permettant de capter la confiance du chœur.

**4. Une vérité «à double-face».** Je vais maintenant synthétiser les aspects par lesquels l'œuvre d'Aristophane relève à mon avis de la problématique de ce colloque. L'exemple des *Acharniens* montre bien comment l'intention de dévoilement, qui vise à démasquer le mensonge et l'imposture, se combine inséparablement avec des stratégies qui, en brouillant les cartes, affichent la dimension paradoxale du discours sur la vérité et interrogent les fausses évidences du public. On a vu que cette attitude peut être utilisée comme arme pour remettre en question la hiérarchie des genres. Elle peut servir également pour discréditer les tentatives des rivaux les plus directes de l'auteur, les autres



poètes comiques en concours. Ce derniers, en effet, sont l'objet d'un double dénigrement ironique: Aristophane se moque d'eux en utilisant avec ostentation les mêmes trucs et conventions dont ils font un usage abusif. Ainsi cette hésitation entre l'affirmation, le questionnement et la dérision constitue une caractéristique essentielle de cet auteur, même quand il aborde des questions sérieuses comme la vérité, la politique, la victoire, y compris dans les moments où Athènes est en danger. Dans la célèbre parabase des *Grenouilles* – la dernière conservée – le poète comique encore une fois proclame sa «vérité», en invitant à voir dans les mauvaises citoyens les vrais ennemis d'Athènes. N'oublions pas à ce propos que chaque comédie, quel que soit le contexte historique, est présentée à un concours. Ainsi Aristophane doit faire rire les spectateurs, influencer leurs choix, attirer l'attention et plaire plus que ses collègues et ses rivaux.

La comédie d'Aristophane est donc toujours «à double-face»: elle peut communiquer un message sérieux, parfois caché ou déguisé, mais surtout elle doit être drôle. A tout prix. Le théâtre moderne, comme la comédie ancienne, aime jouer sur les interférences plutôt que sur les oppositions tranchées, mettre en question les certitudes et brouiller les frontières entre vrai et faux, réalité et fiction. De ce point de vue Aristophane offre un répertoire de situations et de procédés particulièrement riche et fécond.

La vision d'ensemble que permet le regard rétrospectif montre que, contrairement aux apparences, ces stratégies procèdent d'une poétique très cohérente. Certes, Aristophane tend à légitimer la comédie, à affirmer sa propre identité d'auteur comique et à l'emporter sur ses rivaux. Mais, en même temps, il obéit à une exigence plus ambitieuse, qui le rapproche des recherches du théâtre contemporain: il ne s'agit pas simplement de montrer la réalité telle qu'elle est, mais de créer une vérité nouvelle, à la fois séduisante et déconcertante pour les spectateurs, car, tout en paraissant répondre à leurs attentes et croyances, elle les remet en question.

Cette «vérité au deuxième degré», qui prend comme modèle la réalité mais s'en écarte par de petits déplacements, peut être fortement ambiguë et inquiétante. Surtout quand elle est confrontée avec «l'autre» vérité: la réalité externe au théâtre. C'est à mon avis un des aspects les plus originaux et personnels de cet auteur, un de ceux qui concourent le plus à le faire aimer par les metteurs en scène et les spectateurs contemporains. C'est pourquoi plusieurs metteurs en scène contemporains prennent les textes d'Aristophane comme point de départ et les transforment selon leurs exigences.

Certes metteurs en scène préfèrent une lecture positive du message d'Aristophane: Marco Martinelli, par exemple, directeur de Ravenna Teatro, considère Aristophane, avec Jarry, un de ses «ancêtres-totem», pour employer son expression<sup>5</sup>. Il se sert beaucoup des textes comiques dans son travail avec les adolescents 'difficiles' des ghettos et des quartiers périphériques du monde. Pour ces enfants, qui n'acceptent pas la vérité de leur monde, mais veulent le changer, la plus grande attractive d'Aristophane est précisément le dévoilement de l'hypocrisie générale, la négation de la vérité officielle, et aussi le pouvoir de la comédie de faire entrevoir par delà le monde réel une «deuxième vérité», celle du monde de l'art et de la fantaisie, où tout est possible. Ce que chacun voudrait croire vrai, selon Martinelli, peut être réalisé sur la scène et produire des effets sur le monde réel. Le succès des ses spectacles et l'adhésion qu'ils suscitent de la part d'un univers difficile comme les adolescents d'un ghetto, sont la démonstration que parfois même les rêves les plus fous peuvent devenir réalité.

Mais c'est une exception: de plus en plus le théâtre contemporain souligne plutôt l'aspect 'noir' du comique d'Aristophane: la vérité n'est pas accessible à tous, le rêve a comme contrepartie l'exclusion de bien des gens, la division, la répression, la faillite des utopies. Pour la plupart des metteurs en scène, aujourd'hui, la vérité d'Aristophane est une illusion, et la mélancolie l'emporte sur l'effet comique. Ainsi, souvent la comédie ne fait rire pas du tout, surtout à la fin: sur la scène contemporaine, comme dans le monde réel, malheureusement le final ne peut être pas pour tous «ils vécurent heureux».

### Références bibliographiques:

Brellich A. 1975, *Aristofane: commedia e religione*, in M. Detienne (dir.), *Il Mito. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari, pp. 104-11.

Coulon V. (texte établi par) / Van Daele H. (texte traduit par), 1987, *Aristophane*, tome I, Paris, Les Belles Lettres.

Daumas M., 1985, *Aristophane et les Perses*, «Revue des études anciennes» 87, pp. 289-305.

Debidour V.-H., 1965, *Aristophane, Théâtre complet*. Texte traduit. Présenté et annoté par Victor-Henry Debidour, tome I, Paris, Gallimard.

Negri M., Treu, M., 2009, *L'attualizzazione del gioco linguistico*, in Antonio Aloni, Ferruccio Bertini, Martina Treu (dir.) *Il lessico della classicità nella letteratura europea moderna*, Vol. I *La letteratura drammatica*, Tomo II: *La Commedia*, Roma, Treccani.

Sieni V. (dir.), 2010, *Wunderkammern – San Gimignano*, Firenze, Maschietto Editore.

---

<sup>1</sup> Je tiens à remercier chaleureusement l'équipe Erasme et les organisateurs du colloque PARSA 2010 à Toulouse.

<sup>2</sup> Voir <http://rogerbernat.info/> pour *Domini Public*, <http://www.sienidanza.it/pubbb.asp> et Sieni, 2010 pour *Wunderkammern\_ Canti*.

<sup>3</sup> Coulon- Van Daele, 1987, pp.16-17 et Debidour, 1965, pp.40-41.

<sup>4</sup> Brellich, 1975.

<sup>5</sup> Voir <http://www.teatrodelleanze.com>