

Emeline Miller,
Université Lyon 3 Jean Moulin

emelinemiller.mail@gmail.com

Place et fonction des motifs topiques de l'épopée dans l'évocation de la guerre du Péloponnèse par Aristophane

Plan de l'exposé	
Introduction	1
I. Les lieux communs de l'épopée, points de référence dans la satire comique	3
1) Le « préconstruit », point de départ d'une surenchère comique	4
2) Le « préconstruit » dégradé.....	9
3) Le « préconstruit » renversé.....	11
II. Variations comiques sur quelques lieux communs épiques	15
1) Personnification comique d'une abstraction épique.....	15
2) Dédoublément d'une scène topique de l'épopée	17
3) Renversement comique d'un thème épique.....	20
III. Adaptations du « préconstruit » épique	23
1) Une soigneuse sélection.....	23
2) Quelques adaptations infidèles.....	25
3) Différents usages de l'épique.....	27
Conclusion.....	30

Introduction

Aristophane est le seul poète comique de l'Athènes classique dont des œuvres nous soient parvenues dans leur intégralité. Ce corpus consiste en onze comédies, qui ont été représentées à Athènes entre 425 et 388 av. J.-C. J'étudie dans ma thèse les références, les allusions, les réminiscences et autres jeux intertextuels du poète comique avec l'épopée¹, ce genre littéraire antérieur de plus de trois siècles, mais dont, au Ve s. av. J.-C., les Grecs sont particulièrement familiers. Les poèmes épiques avaient en effet dans l'éducation des jeunes gens, dans les festivals de la cité, et dans l'ensemble de la production artistique de l'époque

¹ Mon corpus épique comprend l'*Iliade* et l'*Odyssée*, les poèmes d'Hésiode, la *Théogonie* et *Les Travaux et les Jours*, ainsi que tout ce que les résumés et les fragments nous permettent de reconstituer des poèmes perdus du Cycle épique.

classique une présence comparable à nulle autre. Ces textes étaient l'essence même de ce que l'on désignait par le terme παιδεία, que l'on traduit le plus souvent par le mot « éducation » mais qui correspond aussi assez précisément à notre idée de « culture collective ».

Dans mon étude de ce matériau emprunté à l'épopée, je distingue trois catégories de marqueurs :

– Les emprunts qui ont pour but relativement ponctuel de produire de simples jeux textuels avec les poèmes épiques : Aristophane prélève dans l'épopée un fragment de texte et il cherche à provoquer le rire de son public par le contraste entre cet emprunt et le contexte comique dans lequel le fragment est inséré.

– Les références qui sont l'indice d'un dialogue de la comédie avec l'héroïsme épique et les valeurs qui sous-tendent l'ensemble du genre.

– Les emprunts qui participent de l'affirmation par le poète d'une hérédité poétique, par laquelle il établit un lien entre son œuvre et le prestigieux antécédent que constitue l'épopée, malgré les différences évidentes qui séparent les deux genres littéraires.

Les jeux textuels qui font la première de ces catégories surtout, et la troisième dans une moindre mesure, tirent une grande partie de leur force comique de l'étroitesse du lien qu'ils continuent d'entretenir avec le passage précisément identifiable de *l'Iliade* ou de *l'Odyssée* qui les a inspirés. Pour un grand nombre des marqueurs épiques rassemblés dans ma deuxième catégorie en revanche, il est impossible de mettre en évidence une source précise, un passage épique unique que réécrirait le texte comique. Les philologues qui se sont intéressés aux jeux de la comédie avec l'épopée ont donc eu tendance à négliger ce type d'emprunts, pour se concentrer sur les phénomènes de citations et de parodies, marques explicites d'une intertextualité manifeste. Il me semble pourtant nécessaire de prêter également attention à ces passages comiques qui, bien qu'ils n'entrent dans aucune des catégories de l'intertextualité, ont néanmoins pour effet incontestable de faire surgir le genre épique à l'esprit du spectateur. La notion de « préconstruit » me permet de réunir l'ensemble de ces motifs qui ont le pouvoir de faire songer au genre épique sans avoir dans l'épopée de source précise. Ou s'il faut donner une source à cet emprunt, c'est une source diffuse : elle s'étend à l'ensemble des poèmes du genre épique, en tant qu'ils ont donné lieu à des représentations collectives prenant pour point de départ le texte des épopées, mais s'en sont éloignées, et parfois largement.

Les comédies d'Aristophane étaient composées pour une représentation unique lors de laquelle, pour reconnaître les jeux du texte comique avec l'épopée, les spectateurs n'avaient avec eux que les contenus de leur mémoire. Le public à qui Aristophane s'adresse était donc dans une situation tout à fait différente de celle du chercheur contemporain qui peut confronter dans sa bibliothèque les pages de deux ouvrages, et s'aider des outils modernes de la recherche numérique. Si les citations et parodies pratiquées par Aristophane impliquent par ailleurs que son public connaissait le détail du texte d'Homère, les jeux textuels les plus naturels dans cette situation demeurent ceux qu'il peut pratiquer avec les représentations collectives inspirées de l'épopée. Pourtant, l'aisance avec laquelle le poète emprunte ailleurs à l'épopée des citations très précises et des scènes qu'il parodie dans le détail invite à chercher quelle fonction spécifique il confère *a contrario* aux motifs stéréotypiques qui n'ont pas de source identifiable. On peut d'emblée faire l'hypothèse que plus qu'une citation ou qu'une parodie ponctuelles, le « préconstruit » homérique permet de faire surgir l'ensemble des valeurs et des idéaux caractéristiques des textes dont ils sont issus. Je m'intéresserai tout particulièrement aujourd'hui à la confrontation, par l'introduction de « préconstruits » épiques, de l'héroïsme caractéristique de l'épopée d'une part², et des événements de la guerre dans laquelle l'Athènes contemporaine est engagée d'autre part.

Nous nous demanderons dans un premier temps comment les stéréotypes épiques permettent au poète comique de rendre plus efficace la satire du monde contemporain qu'il entreprend dans ses premières comédies. Nous verrons ensuite comment, lorsqu'il construit une image de la guerre tout à fait propre au genre comique, le poète prend malgré tout appui sur les lieux communs de l'épopée, qu'il parvient à faire siens tout en leur laissant transparaître l'original. Nous montrerons enfin qu'Aristophane s'approprie les stéréotypes épiques jusqu'à opérer le tour de force consistant à donner de la poésie épique l'image d'une poésie pacifiste.

I. Les lieux communs de l'épopée, points de référence dans la satire comique

Alors qu'il est un poète profondément ancré dans les enjeux immédiats de la vie politique de son temps, Aristophane intègre dans ses comédies un nombre considérable de motifs empruntés aux poèmes épiques, dont l'essentiel de la composition remonte sans doute

² L'héroïsme épique peut se définir comme une aspiration du guerrier à se distinguer au combat pour gagner par ses hauts faits le κλέος, cette gloire destinée à être transmise aux générations futures.

au VIII^e s. av. J.-C.³, et qui étaient déjà considérés comme des poèmes anciens par les contemporains d'Aristophane. La guerre qui y est chantée est l'antique guerre de Troie, expédition qui eut sans doute pour modèle un événement réel, mais dont la forme littéraire appartient pour nous au monde intemporel du mythe, et pour les Athéniens du Ve s. av. J.-C., à un passé certes historique, et non légendaire⁴, mais néanmoins très reculé. La guerre dont il est question dans les comédies d'Aristophane est quant à elle la guerre du Péloponnèse, cette succession de conflits qui, de 431 à 404 av. J.-C., opposent Athènes et Sparte.

1) Le « préconstruit », point de départ d'une surenchère

Les *Acharniens* sont la première comédie conservée d'Aristophane. Représentée pendant l'hiver 425 av. J.-C., à l'occasion du concours des Lénéennes, elle était destinée à un public essentiellement composé d'Athéniens. Dans ces circonstances, le poète s'autorise à donner des leçons de politique, sans risquer d'être accusé de calomnier la cité devant des étrangers⁵. Aux vers 523-546, le héros de la comédie nommé Dicéopolis interpelle les citoyens rassemblés sur les gradins du théâtre pour leur exposer comment fut d'après lui déclenchée la guerre en cours.

πόρνην δὲ Σιμαίθην ἰόντες Μεγαράδε
νεαῖαι ἑκκλέπτουσι μεθυσκοτόταβοι· (525)
κᾶθ' οἱ Μεγαρήϊς ὀδύνας πεφυστιγωμένοι⁶
ἀντεξέκλεψαν Ἀσπασίας πόρνα δύο·
κάντεῦθεν ἀρχὴ τοῦ πολέμου κατερράγη
Ἑλλησι πᾶσιν ἐκ τριῶν λαϊκαστριῶν.
ἐντεῦθεν ὀργῆ Περικλέης οὐλύμπιος⁷ (530)
ἤστραπτ', ἐβρόντα⁸, ξυνεκύκα⁹ τὴν Ἑλλάδα,

³ Les recherches de M. Parry ont montré que les poèmes homériques sont issus d'une tradition orale antérieure à leur fixation écrite et qui remonte sans doute à l'âge de bronze, c'est-à-dire au II^e millénaire av. J.-C. (Cf. M. Parry, *L'Épithète traditionnelle chez Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928 ; « Studies in the epic technique of oral verse-making, I : Homer and the homeric style », *HSCPh*, vol. 41, 1930, p. 73-147 ; « Studies in the epic technique of oral verse-making, II : The Homeric language as the language of oral poetry », *HSCPh*, vol. 43, 1932, p. 1-50 ; *The Making of Homeric Verse. The collected papers of M. Parry*, textes édités par A. Parry, Oxford, Clarendon Press, 1971. La forme des poèmes homériques implique toutefois qu'ils ont été fixés par écrit, par le poète lui-même ou par un scribe, dès l'époque d'Homère, soit vers le VIII^e s. av. J.-C. (cf. A.B. Lord, « Homer's Originality: Oral Dictated Texts », *TAPh*, vol. 84, 1953, p. 124-134). Les poèmes homériques ont continué à subir des altérations parfois importantes dans les siècles qui ont suivi. Ainsi par exemple, on estime que le chant X de l'*Iliade* et le chant XXIV de l'*Odyssée* sont de composition ultérieure.

⁴ Les Grecs ne mettaient pas en question l'historicité de la guerre de Troie. Une chronique gravée à Paros en 264-263 av. J.-C. déclare que 954 années se seraient écoulées depuis la guerre de Troie, ce qui signifie que les Grecs en situaient le début dans ce qui est pour nous l'année 1218-1217 av. J.-C.

⁵ Cf. *Acharniens*, v. 502-505 : οὐ γὰρ με νῦν γε διαβαλεῖ Κλέων ὅτι / ξένων παρόντων τὴν πόλιν κακῶς λέγω. / αὐτοὶ γὰρ ἔσμεν οὐπὶ Ληναίῳ τ' ἀγῶν./ κοῦπω ξένοι πάρεισιν, « Cléon ne me calomnier pas, cette fois, en disant que / je médise de la cité en présence d'étrangers : / nous sommes entre nous, c'est le concours du Lénaion, / et les étrangers ne sont pas encore là. »

⁶ Jeu de mots qui repose sur le fait que l'ail, φῶσιγξ, est une spécialité de Mégare (cf. *Acharniens*, v. 521). Sur ce verbe forgé par le poète, cf. J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane : études de langue et de style*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, § 378.

⁷ Les poètes comiques ont souvent assimilé Périclès à Zeus. Cf. Cratinos, fr. 73 K.-A., v. 1-2 ; fr. 118 K.-A. ; fr. 258 K.-A. ; Télécliclès, fr. 18 K.-A. Cf. aussi J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane*, § 698. En assimilant Périclès à Zeus, les poètes suggèrent que le pouvoir dont jouit le stratège relève de la tyrannie (sur ce point, cf. Cratinos, fr. 258 K.-A.). Périclès détenait en effet dans la cité une autorité sans égale. Cf. Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse* II, 65, 8-9.

ἐτίθει νόμους ὥσπερ σκόλια¹⁰ γεγραμμένους,
 ὡς χρῆ Μεγαρέας μήτε γῆ μήτ' ἐν ἀγορᾷ
 μήτ' ἐν θαλάττῃ μήτ' ἐν ἠπείρῳ μένειν¹¹.
 ἐντεῦθεν οἱ Μεγαρήες, ὅτε δὴ ἵπείνων βάδην, (535)
 Λακεδαιμονίων ἐδέοντο τὸ ψήφισμ' ὅπως
 μεταστραφείη τὸ διὰ τὰς λαϊκαστριάς
 οὐκ ἠθέλομεν δ' ἡμεῖς δεομένον πολλάκις¹²
 κἀντεῦθεν ἤδη πάταγος ἦν τῶν ἀσπίδων. (*Acharniens*, v. 524-539)

Des jeunes gens enivrés de cottabe¹³ vont à Mégare
 Et enlèvent une prostituée, Simaitha.
 Alors, les Mégariens, excités comme des coqs par la douleur,
 En représailles, enlèvent deux prostituées à Aspasia.
 Et de là éclata le début de la guerre¹⁴
 Qui mit aux prises tous les Grecs pour trois catins.
 Dès lors, Périclès l'Olympien, dans sa colère,
 Lançait l'éclair, faisait gronder le tonnerre, bouleversait l'Hellade,
 Faisait passer des lois écrites dans le style de chansons
 Selon lesquelles les Mégariens ne pouvaient rester ni sur notre sol, ni sur l'agora,
 Ni sur mer, ni sur le continent.
 Par suite de cela, comme petit à petit ils commençaient à avoir faim, les Mégariens
 Demandèrent aux Lacédémoniens d'obtenir que le décret
 Voté à cause des prostituées soit retourné¹⁵.
 Mais nous, nous n'acceptons pas¹⁶, malgré leurs demandes réitérées.
 Et dès lors commença le fracas des boucliers.

La thèse provocatrice de Dicéopolis consiste à prendre la défense de l'ennemi en soutenant que les Spartiates ne sont pas responsables du déclenchement de la guerre. Les étapes de son récit sont à la fois inspirées de faits réels et présentées sur un mode comique. Les Athéniens ont, les premiers, enlevé une courtisane de la cité de Mégare¹⁷. En représailles, les Mégariens se sont emparés de deux courtisanes athéniennes. Et parce que ces femmes appartenaient à l'école de courtisanes tenue par Aspasia¹⁸, le puissant Périclès dont elle est la compagne¹⁹ a

⁸ Sur l'éclair et le tonnerre comme symboles du pouvoir politique et rhétorique, cf. *Cavaliers*, v. 626 ; *Guêpes*, v. 671. Cf. aussi J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane*, § 698 ; K. J. Dover, *Greek and the Greeks*, Oxford, B. Blackwell, 1987, p. 297.

⁹ Sur l'usage du terme *κυκάω*, emprunté à la cuisine, pour évoquer le désordre, cf. *Acharniens*, v. 937 ; *Cavaliers*, v. 363, *Paix*, v. 270 ; v. 654 ; *Lysistrata*, v. 489-491 ; Eupolis, fr. 192 K.-A., v. 96. Cf. aussi J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane*, § 702 et § 707.

¹⁰ Les v. 533-534 sont adaptés d'une chanson de table (*σκόλιον*) attribuée à Timocréon de Rhodes (fr. 8 Bergk).

¹¹ Le décret de Mégare interdisait aux Mégariens les ports de l'empire et l'Agora d'Athènes. Cf. Thucydide I, 67, 4 ; I, 139, 1 ; I, 144, 2.

¹² Cf. Thucydide I, 139, 1. D'après l'historien, Périclès avertit les Athéniens que s'ils acceptaient, ils donnaient ainsi un signe de leur faiblesse autoriseraient bien d'autres revendications (Thucydide, I, 140, 5). Sur ce décret, cf. G.E.M. de Sainte-Croix, *The Origins of the Peloponnesian War*, Londres, Duckworth, 1989 (1972), p. 225-289 ; K.J. Dover, *The Greeks and their Legacy*, Oxford, B. Blackwell, 1998, p. 181-186.

¹³ Le cottabe est un jeu qui se pratiquait lors des banquets et qui impliquait des restes du vin non consommé. D'après le scholiaste (scholie au v. 525 ΕΓ), « cottabe » aurait ici valeur de synonyme de *λάταξ*, terme qui désigne précisément ce reste de vin. Pour R. Scaife, le jeu de cottabe est ici une métaphore de la guerre (« From kottabos to war in Aristophanes' *Acharnians* », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, n°33, 1992, p. 25-35). Dans la littérature classique, le cottabe est associé à l'ivresse et à la dépravation. Cf. Sophocle, fr. 537 Radt. Il fait partie des plaisirs vantés par le Discours injuste des *Nuées* (v. 1073). Sur le cottabe dans les comédies d'Aristophane, cf. aussi R.M. Rosen, « Euboulos' Ankylion and the Game of Kottabos », *The Classical Quarterly*, vol. 39, n°2, 1989, p. 355-359 et R. Campagner, « Il gioco del cottabo nelle commedie di Aristofane », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica, New Series*, vol. 72, n°3, 2002, p. 111-127.

¹⁴ Cette expression résulte de la combinaison de deux propositions, ἡ ἀρχὴ τοῦ πολέμου ἦν et ὁ πόλεμος κατεργάγη. Sur l'image de la guerre éclatant comme une tempête, cf. *Cavaliers*, v. 644. Cf. aussi J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, § 635.

¹⁵ D'après une anecdote rapportée par Plutarque, alors que Périclès prétextait une loi interdisant de retirer la table sur laquelle était inscrit le décret, un des ambassadeurs lacédémoniens aurait suggéré : σὺ δὲ μὴ καθέλῃς, ἀλλὰ στρέψον εἰσω, τὸ πινάκιον· οὐ γὰρ ἔστι νόμος ὁ τοῦτο κωλύων, « Eh bien ne la détruis pas, mais retourne-la, cette table, car il n'y a pas de loi qui l'interdise ! » (Plutarque, *Vie de Périclès*, 30, 1, 5-6). Le verbe *μεταστρέφω* devait donc avoir un effet comique dans ce passage.

¹⁶ Cf. Thucydide I, 139, 2 : οἱ δ' Ἀθηναῖοι οὐτε ἄλλα ὑπήκουον, οὐτε τὸ ψήφισμα καθήρουν, « Les Athéniens n'acceptèrent pas les autres exigences, ni ne révoquèrent le décret. »

¹⁷ Sur les courtisanes à Athènes, cf. V. Ehrenberg, *The People of Aristophanes*, Oxford, B. Blackwell, 1943, p. 178-180.

¹⁸ La rumeur selon laquelle Aspasia aurait tenu une maison close n'est sans doute que dérivée de ces vers puis relayée par les auteurs postérieurs. Cf. Athénée XIII, 659f, 670 ; Plutarque, *Vie de Périclès*, XXIV, 5 ; Harpocraton, s.v. Aspasia. Pour Thucydide, l'une des causes de la guerre était l'accueil par les Mégariens, d'esclaves fugitifs venus d'Athènes, ἀνδραπόδων ὑποδοχῇ τῶν ἀφίσταμένων (*Guerre du Péloponnèse* I, 139, 2).

¹⁹ Aspasia vivait avec Périclès en tant que *παλλακίη*, « concubine ». Cf. Cratinos, fr. 259 K.-A. ; Cf. aussi A.R.W. Harrison, *The Laws of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1971, vol. 1, p. 13-15.

proposé, pour la venger, un décret interdisant l'importation des produits mégariens²⁰. Les Spartiates sont alors entrés en guerre pour défendre leurs alliés mégariens qui étaient menacés par la famine.

Cette étiologie est une réécriture du prologue de l'*Enquête* d'Hérodote²¹, dans lequel l'historien décrit la série des enlèvements de femmes qui ont conduit au déclenchement de la guerre entre les Grecs et les barbares. Bien avant qu'Hérodote s'en empare, ce thème du rapt déclencheur de guerre constitue surtout un motif caractéristique de l'épopée. En enlevant Hélène, le troyen Pâris avait obligé les Achéens à entreprendre leur expédition contre Troie pour défendre l'honneur de son époux le roi Ménélas. L'enlèvement et ses conséquences étaient racontés dans un poème du Cycle épique aujourd'hui disparu, les *Chants Cypriens*, qui était encore connu des contemporains d'Aristophane, puisque le même Hérodote fait référence au poème dans son *Enquête*²². En entendant l'étiologie de Dicéopolis, le public d'Aristophane songeait probablement autant qu'au prologue d'Hérodote à la très célèbre histoire de Pâris²³. Mais si l'enlèvement d'Hélène fait l'objet du récit principal dans les *Chants Cypriens*, le thème est aussi et surtout extrêmement présent chez Homère, dans les nombreux discours de personnages qui soulignent combien la guerre de Troie est une conséquence démesurée pour l'incident mineur qu'a été l'enlèvement d'Hélène. Ainsi par exemple, Héra refuse que les Argiens quittent la plaine de Troie

καὶ δὲ κεν εὐχολῆν Πριάμῳ καὶ Τρωσὶ λίποιεν (160)
Ἀργεῖην Ἑλένην, ἧς εἵνεκα πολλοὶ Ἀχαιῶν
ἐν Τροίῃ ἀπόλοντο φύλης ἀπὸ πατρίδος αἰῆς (*Iliade* II, v. 160-162)

Et laissent à Priam et aux Troyens, comme signe de leur triomphe,
Hélène l'Argienne, à cause de qui beaucoup d'Achéens
Ont péri en Troade, loin des rives de leur patrie !

Ces trois vers sont formulaires et apparaissent à nouveau dans la bouche d'Athéna aux vers 176-178 du même chant. Le thème n'est pas seulement propre à l'*Iliade* : il apparaît également dans l'*Odyssée*. C'est la disparition d'Ulysse qui constitue aux yeux du porcher Eumée, en tant que conséquence de la guerre, un prix trop élevé pour l'enlèvement d'Hélène :

²⁰ Pour M. Croiset, les *Acharniens* sont une comédie dirigée tout entière contre la personne de Périclès (M. Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, A. Fontemoing, 1905, p. 57). On peut toutefois nuancer cette hypothèse en rappelant d'une part que le stratège était mort depuis cinq ans au moment de la représentation, en 425 av. J.-C., et d'autre part que les attaques répétées des prédécesseurs d'Aristophane n'avaient pas empêché Périclès d'être régulièrement réélu stratège entre 443 et 431 av. J.-C.

²¹ Hérodote, *Enquête*, I, 1-5. D'autres passages des comédies d'Aristophane prouvent que le poète comique connaît le texte d'Hérodote. Cf. *Acharniens*, v. 70, v. 74, v. 86 et W.J.M. Starkie *ad loc.*

²² Hérodote, *Enquête*, II, 117, 3-5 : ἐν μὲν γὰρ τοῖσι Κυπρίοισι εἰρηται ὡς τριταῖος ἐκ Σπάρτης Ἀλέξανδρος ἀπικετο ἐς τὸ Ἴλιον ἄγων Ἑλένην, εὐαεῖ τε πνεύματι χρῆσάμενος καὶ θαλάσση λείη. « En effet, dans les *Chants Cypriens*, il est dit que trois jours après avoir quitté Sparte, Alexandre est arrivé à Troie avec Hélène, ayant profité d'un vent au souffle propice et d'une mer calme. »

²³ Cratinos avait déjà établi un parallèle entre la genèse de la guerre de Troie et le déclenchement de la guerre du Péloponnèse dans son *Dionysalexandros* (430-429 av. J.-C.). Cf. *Papyrus d'Oxyrhynchos* 663 = fr. 140 K.-A., test. 1 : κωμωδεῖται δ' ἐν τῷ δράματι Περικλῆς μάλα πιθανῶς δι' ἐμφάσεως ὡς ἐπαγειοχῶς τοῖς Ἀθηναίοις τὸν πόλεμον, « Dans sa comédie, il se moque de Périclès de manière très persuasive par une figure d'*emphasis* en disant qu'il a entraîné les Athéniens dans la guerre ».

ὡς ἄφελλ' Ἑλένης ἀπὸ φῦλον ὀλέσθαι
πρόγνυ, ἐπεὶ πολλῶν ἀνδρῶν ὑπὸ γούνατ' ἔλυσε
καὶ γὰρ κεῖνος ἔβη Ἀγαμέμνονος εἵνεκα τιμῆς (70)
Ἴλιον εἰς εὐπωλον, ἵνα Τρώεσσι μάχοιτο. (*Odyssee* XIV, v. 68-71)

Ah ! La race d'Hélène aurait dû disparaître
Sans laisser de trace ! Elle a brisé les genoux de tant d'hommes !
Car lui aussi partit, pour l'honneur d'Agamemnon,
Vers Troie la poulinière, pour combattre les Troyens.

La récurrence de ce thème dans chacun des deux poèmes homériques²⁴ en fait un motif caractéristique du genre épique²⁵. Lorsque Dicéopolis fait contraster, sur le mode de la déploration, la légèreté de la cause (ἐκ τριῶν λαικαστριῶν, « pour trois catins. », v. 529) et la gravité des conséquences (Ἑλλησι πᾶσιν, « tous les Grecs », v. 529), s'il ne cite textuellement aucun passage de l'épopée il en convoque un motif topique²⁶.

L'original épique convoqué à l'esprit des spectateurs a ici la fonction d'un point de référence connu de tous, par rapport auquel certains traits caractéristiques des événements modernes apparaissent de manière plus frappante. Dans le récit de Dicéopolis, celle qui était une femme à la beauté exceptionnelle²⁷, l'épouse du roi de Sparte, la fille du grand Zeus, n'est plus qu'une vulgaire catin (πόρνην, v. 524). Les superlatifs qui soulignaient la singularité de cette Hélène sont abandonnés pour un pluriel (τριῶν λαικαστριῶν²⁸, v. 529). Le concours de beauté dans lequel rivalisaient trois immortelles à l'occasion d'un mariage divin laisse la place à un divertissement grossier entre jeunes gens avinés (μεθυσκοῦτταβοι, v. 525). Enfin, le serment par lequel les rois des Achéens s'étaient solennellement engagés à venir en aide à l'Atride Ménélas laisse la place à un caprice du stratège qui abuse du pouvoir que lui confère sa fonction et entraîne tous les Grecs dans la guerre pour des raisons qui ne sont que personnelles (v. 530)²⁹.

²⁴ Cf. G. Genette : « Ce que j'ai dit une fois m'appartient, et ne peut me quitter que par une cession, volontaire ou non, dont la reconnaissance légale est une paire de guillemets. Ce que j'ai dit deux fois ou plus cesse de m'appartenir pour me caractériser, et peut me quitter par un simple transfert d'imitation : en me répétant, je m'imite déjà, et l'on peut sur ce point m'imiter en me répétant. Ce que je dis deux fois n'est plus ma vérité mais une vérité sur moi, qui appartient à tout le monde. » (G. Genette, *Palimpsestes, La Littérature au Second Degré*, Paris, Seuil, 1981, p. 86).

²⁵ Le motif est également récurrent dans les tragédies inspirées du cycle troyen. Dans le *Téléphe* d'Euripide, tragédie que parodie ici Dicéopolis, le héros disait son mépris pour les motifs qui avaient entraîné les Grecs dans l'expédition de Troie. Cf. P. Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, C.H. Beck, 1967, p. 19-40. Un filtre tragique est donc reconnaissable à l'intérieur de la référence épique.

²⁶ Le thème ainsi que sa formulation par une antithèse connaîtront une grande fortune dans la littérature postérieure. Cf. par exemple Horace, *nam fuit ante Helenam cunius taeterrima belli / causa* (*Satires* I, 3, v. 107) ; et plus tard Shakespeare, dans *Troilus and Cressida* : « those that war for a placket » (II, 3, v. 22).

²⁷ Les vieillards troyens reconnaissent le statut exceptionnel que sa beauté confère à Hélène : οὐ νέμεσις Τρώας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς / τοιῆδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν / αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν, « Il n'y a pas lieu de blâmer les Troyens, ni les Achéens aux bonnes jambières, si, pour une telle femme, ils sont dans le malheur depuis si longtemps. Elle ressemble terriblement, quand on la regarde, aux déesses immortelles. » (*Iliade* III, v. 156-158).

²⁸ Pour Olson (*ad loc.*), les trois catins sont Aspasia et les courtisanes qui lui appartiennent. Il est sans doute plus simple de penser que ce sont Simaitha (v. 524) et les deux prostituées anonymes (v. 527) qui sont au cœur du récit.

²⁹ Aux v. 603-628 de la *Paix*, on trouve une autre explication tout aussi fantaisiste des causes de la guerre. Dans cette deuxième étymologie, Périclès déclenche encore le conflit pour des raisons personnelles : le stratège est accusé d'avoir voulu détourner l'attention des accusations qui pesaient sur son ami Phidias. De même, Eupolis surnomme Aspasia « Hélène », sous-entendant que c'est pour elle que la guerre a été déclenchée (fr. 267 K.-A., cf. Cratinos, *Dionysalexandros*, test. 1).

Alors que les causes de la guerre de Troie étaient déjà dénoncées dans l'épopée comme trop légères par rapport à l'étendue de leurs conséquences, Aristophane mobilise ce thème épique et produit un effet de surenchère : les causes de la guerre du Péloponnèse sont encore bien plus triviales que les causes déjà trop futiles de la guerre de Troie. La disproportion du conflit en devient absurde.

Dans les vers qui suivent, Dicéopolis fait imaginer aux spectateurs les conséquences qui auraient découlé d'un autre incident, explicitement présenté comme imaginaire cette fois :

φέρ', εἰ Λακεδαιμονίων τις ἐκπλεύσας σκάφει³⁰
 ἀπέδοτο φήνας³¹ κυνίδιον Σεριφίων,
 καθήσθ' ἂν ἐν δόμοισιν; ἢ πολλοῦ γε δεῖ³².
 καὶ κάρτα μέντ' ἂν εὐθέως καθεῖλετε
 τριακοσίας ναῦς, ἦν δ' ἂν ἡ πόλις πλέα (545)
 θορύβου στρατιωτῶν [...]. (*Acharniens*, v. 541-546)

Tenez, si un Lacédémonien, ayant pris la mer sur un navire,
 Y avait découvert puis vendu un petit chien appartenant à des Sériphiens³³,
 Seriez-vous restés calmes dans vos maisons ? Combien s'en faut !
 Sur le champ, vous vous seriez empressés de tirer à la mer
 Trois cent navires ; la cité aurait été pleine
 Du tumulte des soldats [...].

Dicéopolis procède à une inversion des rôles entre les belligérants. Il invite les Athéniens à s'imaginer dans la situation des ennemis dont il se fait le défenseur. Bien que fictifs, les événements décrits se situent dans le contexte réaliste des dénonciations de produits qui sont évoquées aux vers 520-522. Ils respectent le jeu des alliances contemporaines, puisque les Athéniens et leurs alliés sériphiens s'opposent aux Lacédémoniens. Dans ce contexte, le spectateur a d'autant plus de raisons d'être surpris par la nature du produit dénoncé et vendu par les Lacédémoniens : un petit chien, κυνίδιον. Ce n'est pas un produit de commerce courant dans les échanges entre les cités. Il est frappant toutefois de songer que le mot κυών, le « chien » ou la « chienne » dont κυνίδιον est le diminutif est celui couramment employé dans la langue grecque pour désigner une femme dont on dénonce l'impudicité. C'est en particulier le terme qu'utilise Hélène lorsqu'elle évoque sa propre responsabilité dans le déclenchement de la guerre de Troie³⁴. Bien qu'il n'y ait aucune citation épique dans ce

³⁰ Les mots ἐκπλεύσας σκάφει sont empruntés au *Téléphe* d'Euripide (fr. 708a Nauck-Snell). Sur ce passage, cf. P. Rau, *Paratragodia : Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, Beck, 1967, p. 39. Cf. aussi Olson *ad loc.* Dans le *Téléphe*, l'expression faisait référence à d'hypothétiques expéditions des Mysiens contre les Grecs, mais dans ce nouveau contexte, elle n'a pas de sens : les Spartiates ne pouvaient confisquer des produits que sur leur propre sol.

³¹ Comme le remarque la scholie au v. 542, le verbe φαίνω possède ici un sens technique, proche des verbes συκοφαντῶ, « dénoncer calomnieusement » et φενακίζω « tromper, duper » (φήνας: συκοφαντήσας, φενακίσας, REΓLh). Au v. 300 des *Cavaliers*, φαίνω signifie également « dénoncer », de même que chez Démosthène (*Contre Théocrinès*, 9 : φαίνειν πλοῖον, « dénoncer la contrebande maritime »). Il s'agit d'une dénonciation du même type que celles décrites aux v. 519-523.

³² Les mots ἢ πολλοῦ γε δεῖ sont empruntés au *Téléphe* d'Euripide (fr. 709 Nauck-Snell).

³³ L'île de Sériphos est une petite île à l'ouest des Cyclades. Le poète l'a sans doute choisie parce qu'elle est l'une des alliées d'Athènes les moins importantes. Cf. Platon, *République* I, 329e-330a.

³⁴ *Odyssée* IV, v. 144-146, à propos de Télémaque : τὸν ἔλευτε νέον γεγαῶτ' ἐνὶ οἴκῳ / κείνος ἀνὴρ, ὅτ' ἐμεῖο κυνώπιδος εἶνεκ' Ἀχαιοὶ / ἦλθεθ' ὑπὸ Τροίην, πόλεμον θρασὺν ὀρμαινόντες. « Lui qui l'a dû laisser dans sa maison, à peine né, / le héros, quand à cause de moi, face

passage, Dicéopolis joue encore avec un motif associé dans l'épopée au thème de la responsabilité d'Hélène. La comparaison injurieuse est concrétisée dans la figure prosaïque du petit chien, le diminutif accentuant la dégradation que subit le motif épique. La mise en balance de la cause, ce « petit chien », et de l'effet, la mise à l'eau de trois cents navires, est encore bien plus disproportionnée que dans le thème épique d'origine.

En même temps qu'il parodie le prologue de l'*Enquête*, le récit de Dicéopolis convoque ainsi un réseau de motifs caractéristiques de l'épopée. Si ces motifs font surgir des contenus narratifs de l'épopée ce n'est pas par leur singularité³⁵ mais au contraire du fait de leur caractère récurrent dans les poèmes épiques. Alors que dans l'épopée le thème du déclenchement de la guerre et celui de l'enlèvement d'une femme qualifiée de *κυών* sont liés à la déploration de la disproportion entre la cause et les conséquences du conflit, Aristophane dégrade le motif en rendant les causes de la guerre tout à fait triviales. Il surenchérit ainsi sur le thème épique en renforçant le caractère absurde de la causalité de la guerre.

Si les motifs de conflit décrits par Dicéopolis sont fantaisistes³⁶, son propos n'est pas sans sérieux en revanche lorsqu'il affirme, dans le prolongement de la tradition épique, que les raisons de la guerre étaient insuffisantes. Le « préconstruit » épique ressortit ainsi à une stratégie bien spécifique, l'objectif étant de railler le bellicisme dont ont fait preuve Périclès et les Athéniens.

2) Le « préconstruit » dégradé

Dans l'épopée, la guerre de Troie est certes une source infinie de larmes, mais ce n'est pas une guerre contestable pour autant, car elle donne aux guerriers l'occasion de conquérir le *κλέος*, cette gloire qui est, dans le système de valeurs épiques, préférable à la vie même³⁷. Les qualités exceptionnelles dont font preuve les héros épiques donnent ainsi un sens au conflit. De même que les causes de la guerre, les hommes de guerre du présent sont eux aussi comparés au modèle du guerrier épique.

de chienne, / vous tous, Achéens, vous êtes allés pousser vers Troie une guerre hardie. » Hélène s'insulte déjà dans les mêmes termes dans l'*Illiade* (*Illiade* III, v. 180).

³⁵ La singularité est le propre de la citation : l'énoncé cité doit être assez rare pour être reconnaissable.

³⁶ Plutarque semble avoir pris cette étymologie au sérieux (*Vie de Périclès*, XXIV, 2, 30).

³⁷ Dans l'épopée homérique, la bataille (*μάχη*) est ainsi qualifiée par le composé *κοδιάνειρα* qui signifie « qui procure la gloire ».

Les *Cavaliers* constituent une gigantesque caricature du démagogue Cléon, figure saillante de la vie politique de la cité, qui prête ses traits à un personnage infâme, le Paphlagonien. Lorsque ce dernier rappelle fièrement à Dèmos, incarnation du peuple, qu'il est celui qui a « amené bien garrotés les corbelets lacédémoniens » (ἤγαγε συνδήσας Λακεδαιμονίων κορακίνους, v. 1052-1053), Aristophane fait référence à l'exploit par lequel, en 425 av. J.-C., Cléon a permis la capture de 292 hoplites spartiates sur l'îlot de Sphactérie. Le Charcutier qui dans la comédie est son rival rétorque alors :

Αλ. τοῦτό γέ τοι Παφλαγῶν παρεκινδύνευσε³⁸ μεθυσθεῖς.
 «Κεκροπίδη κακόβουλε, τί τοῦθ' ἤγει μέγα τοῦργον; (1055)
 καί κε γυνή φέροι ἄχθος, ἐπεὶ κεν ἀνὴρ ἀναθείη·
 ἀλλ' οὐκ ἂν μαχέσαιτο· χέσαιτο³⁹ γάρ, εἰ μαχέσαιτο.» (*Cavaliers*, v. 1054-1057)

LE CHARCUTIER. – Ce coup-là, s'il l'a risqué, le Paphlagonien, c'est bien parce qu'il était ivre !
 O fils de Cécrops⁴⁰, pauvre malavisé, penses-tu vraiment que c'est là un grand exploit ?
 « Même une femme peut porter un fardeau, du moment qu'un homme le lui charge ;
 Mais aller au combat, ça non » car si elle devait aller à la guerre, elle en défèquerait par terre.

Le scholiaste nous apprend que les mots καί κε γυνή φέροι ἄχθος, ἐπεὶ κεν ἀνὴρ ἀναθείη / ἀλλ' οὐκ ἂν μαχέσαιτο (v. 1054-1055) sont empruntés à une épopée aujourd'hui perdue, la *Petite Iliade*⁴¹ : la grandeur caractéristique de la poésie épique est détournée pour donner lieu à un énoncé scatologique.

Les vers 1056-1057 ont deux raisons au moins de convoquer le genre épique à l'esprit du spectateur : d'abord parce qu'ils relèvent d'une tentative de définition de l'héroïsme (les personnages discutent du mérite guerrier de Cléon par opposition à ce dont serait capable une femme⁴²) et ensuite parce qu'ils constituent un emprunt textuel à un poème du Cycle épique, que le scholiaste est encore en mesure de reconnaître. Pourtant, force est de constater que le lien de cette citation avec son contexte originel est fortement distendu. L'identité des personnages impliqués dans l'épopée n'est pas donné par le texte comique. Elle doit être restituée par le scholiaste érudit. Et de fait, la connaissance du contexte narratif d'origine n'est pas nécessaire à la compréhension du fragment. Enfin, la coïncidence entre l'unité métrique

³⁸ Sur la séance de l'Assemblée lors de laquelle Cléon accepta le commandement de l'expédition de Pylos, cf. Thucydide *Guerre du Péloponnèse* IV, 27-28. Chez l'historien, Cléon n'est pas dit ivre mais sa promesse est qualifiée de κουφολογία (IV, 28, 5), c'est-à-dire de « parole dite à la légère ». Elle provoque l'hilarité des Athéniens (γέλως, IV, 28, 5) et sera plus loin qualifiée de « insensée » (μανιώδης, IV, 39, 2).

³⁹ Pour d'autres mentions de cette conséquence physique de la terreur, cf. *Guêpes*, v. 627 ; *Oiseaux*, v. 64-68 ; *Grenouilles*, v. 479-490.

⁴⁰ Cécrops est le fondateur mythique d'Athènes, premier autochtone et premier roi de la cité. « Fils de Cécrops » désigne donc le peuple athénien d'une manière flatteuse.

⁴¹ Cf. Proclus, *Chrestomathie*, 208-209 : Ἡ τῶν ὅπλων κρίσις γίνεται καὶ Ὀδυσσεὺς κατὰ βούλησιν Ἀθηναῖς λαμβάνει, « Le jugement sur les armes d'Achille a lieu, et Ulysse les obtient, conformément à la volonté d'Athéna. » Le scholiaste rappelle le contexte de la citation : les héros grecs Ajax et Ulysse se disputaient le droit de recevoir les armes d'Achille pour prix de leur bravoure. Le sage Nestor eut une idée pour les départager : personne n'était mieux placé pour juger de leur valeur que l'adversaire troyen. Nestor envoie donc des émissaires écouter ce qu'en dit l'ennemi. Ils entendent une première fillette affirmant qu'Ajax est le plus fort, parce qu'il a porté le corps d'Achille jusqu'au camp des Achéens. Une deuxième fillette lui fait alors la réponse que reprend le Charcutier dans notre passage : « Même une femme peut porter un fardeau, du moment qu'un homme le lui charge ; / Mais aller au combat, ça non. » (Scholie aux *Cavaliers*, v. 1056 (VEMLh et VEFΘLh)). Cette dispute entre Ulysse et Ajax nous est également connue par une allusion de l'*Odyssée* (*Odyssée* XI, v. 541-567).

⁴² Dans l'épopée, la femme est l'antithèse de l'héroïsme. Ainsi, lorsqu'il dénonce la lâcheté des Achéens, Thersite s'exclame : ὦ πέποινες κάκ' ἐλέγγε' Ἀχαιῖδες οὐκέτ' Ἀχαιοί, « Ah ! Poltrons ! Lâches qui nous faites honte ! Achéennes – car je ne peux plus dire Achéens ! » (*Iliade* II, v. 235).

du vers et l'unité syntaxique et sémantique du propos lui donnent une relative autonomie formelle⁴³. Par ailleurs, l'énoncé présente une forme gnomique par lequel il prétend dépasser son contexte narratif d'origine et avoir une portée universelle. Le scholiaste reconnaît déjà dans l'emploi de l'expression φέρω ἄχθος à propos d'une femme le modèle de la grossesse. Cette analogie biologique contribue à donner à la sentence une valeur universelle. Mais elle possède également une dimension prosaïque, puisque selon ce modèle, le geste par laquelle l'homme charge le fardeau (ἐπεὶ κεν ἄνθρωπος ἀναθείη, v. 1055) représente la conception physique de l'enfant⁴⁴. Le poète comique n'a pas manqué de remarquer et d'exploiter le caractère léger et plaisant de la comparaison qui se trouvait dans le poème épique. Par le recours à ce modèle, l'énoncé est bien éloigné de la *grauitas* qui caractérise le genre de l'épopée. Bien que la source textuelle et le thème héroïque de ces vers les rattachent à l'épopée, la matière épique introduite dans ce passage présente donc des traits qui la rattachent davantage aux sentences d'une sagesse populaire. Si l'épopée est ici convoquée ce n'est que celle qui est devenue propriété commune des Grecs par le recours aux clichés.

Grâce à ces vers à portée proverbiale, le poète comique fait ne fait surgir de l'héroïsme épique qu'un modèle populaire. Ce cliché permet de rendre frappante par contraste la médiocrité du vil Paphlagonien ainsi que du démagogue Cléon dont il est l'image comique.

Parce que les victoires militaires contemporaines de la comédie sont remportées par des chefs de guerre qui ne sont que la version dégradée du héros épique, ces chefs n'obtiennent plus le respect qui leur était dû dans l'épopée : le poète comique met en scène cette dégradation significative.

3) Le « préconstruit » renversé

Comme le démagogue Cléon raillé dans les *Cavaliers*, le personnage des *Acharniens* Lamachos a pour modèle une figure célèbre de l'Athènes contemporaine. Le nom du personnage réel, parce qu'il contient la racine du verbe μάχομαι, « combattre », le condamnait

⁴³ Il est permis de penser que ce vers était connu des Grecs en dehors de la *Petite Iliade*.

⁴⁴ Le Charcutier souligne ainsi que Cléon n'a donné le jour à la victoire de Sphactérie qu'après que Démosthènes la lui eut mise entre les mains.

en effet à devenir dans les comédies d'Aristophane l'incarnation du bellicisme athénien. Lorsque Dicéopolis révèle le projet qu'il a de faire une trêve avec les Spartiates, les paysans d'Acharnes offusqués en appellent à ce Lamachos :

Λα. τί δ' εἶπας ἡμᾶς; οὐκ ἐρεῖς; (580)
 Δι. οὐκ οἶδά πο
 ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ τῶν ὀπλων εἰλιγγιῶ.
 ἀλλ', ἀντιβολῶ σ', ἀπένεγκε μοι τὴν μορμόνα.
 Λα. ἰδοῦ.
 Δι. παράθεε νυν ὑπτίαν αὐτὴν ἐμοί.
 Λα. κεῖται.
 Δι. φέρε νυν ἀπὸ τοῦ κράνουσ μοι τὸ περόν.
 Λα. τουτί πτίλον σοι. (585)
 Δι. τῆς κεφαλῆς νύν μου λαβοῦ,
 ἵν' ἐξεμέσω· βδελύττομαι γὰρ τοὺς λόφους.
 Λα. οὔτος, τί δράσεις; τῷ πτίλῳ μέλλεις ἐμεῖν; (*Acharniens*, v. 580-587)

LAMACHOS. – Qu'as-tu dit de nous ? Ne veux-tu pas parler ?
 DICÉOPOLIS. – Pour le moment je ne m'en souviens pas,
 Car, à cause de la peur que m'inspirent tes armes, j'ai la tête qui tourne.
 (*En désignant le bouclier.*) Ah, je t'en supplie, éloigne de moi cette Mormo⁴⁵.
 LAMACHOS. – Voilà.
 DICÉOPOLIS. – Pose-la donc sur le dos près de moi.
 LAMACHOS. – Elle gît à terre.
 DICÉOPOLIS. – Maintenant détache donc de ton casque cette plume et donne-la moi.
 LAMACHOS. – Voici une plume pour toi.
 DICÉOPOLIS. – Tiens-moi donc la tête
 Pour que je vomisse. Les aigrettes me donnent la nausée !
 LAMACHOS. – Hé ! Qu'est-ce que tu veux faire ? Tu vas te servir de cette plume pour vomir ?

Ces vers sont ponctués de marqueurs épiques qui contribuent à faire songer au genre de l'épopée. Pourtant, le passage ne peut être décrit comme la réécriture d'aucune scène épique déterminée, et n'entretient de liens étroits avec aucun texte épique en particulier. Le substantif ἥρωσ (« héros », v. 576)⁴⁶ par lequel Lamachos est désigné, le λόφος (« panache », v. 586)⁴⁷ qu'il arbore, ou encore le κυδοιμός (« tumulte », v. 574)⁴⁸ un peu plus haut, sont autant de traces épiques, dont l'emploi n'est pas assez exclusivement épique⁴⁹ pour qu'ils constituent à proprement parler des éléments d'intertextualité, mais dont la réunion donne incontestablement une forte couleur épique au passage. Le verbe κεῖται (« il gît », v. 584), utilisé par Lamachos pour annoncer que son bouclier est à terre, ne constitue pas non plus à lui seul une citation épique. Dans ce contexte à couleur épique, il ne manque pourtant pas de faire songer au lieu commun de l'épopée qu'est le motif du corps étendu à terre du guerrier mort ou mourant. C'est le verbe qu'utilise par exemple Antiloque pour annoncer à Achille la mort de son ami Patrocle :

⁴⁵ Mormo est un monstre femelle à la figure grimaçante qui était évoqué par les nourrices pour épouvanter les enfants. Cf. Xénophon, *Helléniques* IV, 4, 17 ; Lucien, *Philopseudès*, 2, 30. Son nom est également utilisé pour désigner l'armement de Lamachos dans la *Paix*, au v. 474. Au v. 693 des *Cavaliers* en revanche le nom de Mormo est utilisé comme interjection effrayante (cf. Théocrite, *Idylles*, XV, v. 40). Le mot μορμόνα apparaît *para prosdokian* pour γορμόνα, comme au v. 474 de la *Paix*.

⁴⁶ Le terme n'est pas utilisé exclusivement dans l'épopée, mais il en est caractéristique. Cf. par exemple ἥρωες Δαναοί pour désigner les chefs des Grecs (*Iliade* II, v. 110) ou l'expression στίχας ἀνδρῶν ἠρώων, « les rangées de héros » (*Odyssée* I, v. 101).

⁴⁷ Cf. *Iliade* VI, v. 469 par exemple, à propos d'Astyanax qui voit son père tout armé : ταρβήσας χαλκόν τε ἰδὲ λόφον ἰπποχαίτην, « Effrayé par le bronze et par le panache en crin de cheval ».

⁴⁸ Cf. *Iliade* X, v. 523 par exemple : Τρώων δὲ κλαγγὴ τε καὶ ἄσπετος ὄρωτο κυδοιμός, « Une clameur s'élève parmi les Troyens, ainsi qu'un tumulte indicible. »

⁴⁹ À l'exception de κυδοιμός qui est strictement épique. Cf. *infra*.

κεῖται Πάτροκλος, νέκυος δὲ δὴ ἀμφιμάχονται
γυμνοῦ.

Patrocle gît à terre. On se bat autour de son corps
Son corps sans armes. (*Iliade* XVIII, v. 20-21).

De même que les nombreuses autres occurrences du verbe dans des contextes similaires⁵⁰, ce passage très célèbre contribue à faire associer au verbe κεῖται l'image topique du guerrier gisant à terre.

Au milieu de ces stéréotypes épiques, le souvenir d'une scène précise surgit néanmoins dans le geste de Lamachos : au chant VI de l'*Iliade*, avant de descendre sur le champ de bataille, l'illustre Hector fait ses adieux à sa femme et son enfant. Il tend les bras vers le petit Astyanax :

ἄν δ' ὁ πάϊς πρὸς κόλπον ἐϋζόνοιο τιθήνης
ἐκλίνθη ἰάχων πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχεῖς
ταρβήσας χαλκὸν τε ἰδὲ λόφον ἰπιοχαίτην,
δεινὸν ἀπ' ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας. (470)
ἐκ δ' ἐγέλασσε πατὴρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ·
αὐτίκ' ἀπὸ κρατὸς κόρυθ' εἴλετο φαίδιμος Ἴεκτωρ,
καὶ τὴν μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὶ παμφανόωσαν (*Iliade* VI, v. 467-472)

Mais l'enfant pousse un cri et se rejette en arrière sur le sein de sa nourrice à la belle ceinture,
Frappé d'épouvante devant l'aspect de son père.
Il est effrayé par le bronze et par le panache en crin de cheval
L'ayant vu osciller, effrayant, au sommet du casque.
Son père éclate de rire, ainsi que sa vénérable mère.
Aussitôt, l'illustre Hector ôte le casque de sa tête.
Et il le dépose à terre, resplendissant.

Hector prend ensuite son enfant dans ses bras et le berce (v. 475). La peur de Dicéopolis devant l'armement de Lamachos fait songer à celle du petit Astyanax devant celui de son père⁵¹. Pourtant, l'épouvante de Dicéopolis est ironique, feinte par le héros. Elle marque paradoxalement la supériorité du héros. Le parallélisme se poursuit, puisque Lamachos pose ses armes à terre (κεῖται, v. 584), comme l'avait fait Hector (τὴν μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὶ, v. 472). L'εἰρωνεία⁵² permet à Dicéopolis d'obtenir du grand chef de guerre le même geste d'humilité que celui d'un père aimant pour son petit enfant. Le geste affectueux de l'épopée devient ridicule dans la comédie et trouve même ensuite un

⁵⁰ Cf. encore *Iliade* II, v. 721 ; VIII, v. 537 ; XVIII, v. 20 ; v. 435.

⁵¹ Le caractère effrayant du panache du héros épique est un autre *topos* du genre : le panache, λόφος, est dit δεινός (cf. par exemple celui de Pâris, *Iliade* III, v. 337).

⁵² Aristote définit l'ἀλαζονεία et l'εἰρωνεία comme deux attitudes qui s'opposent à la juste mesure (ἡ μεσότης). Alors que l'ἀλαζονεία est une feinte ou une affectation dans le sens de l'exagération (ἡ δὲ προσποίησις ἢ μὲν ἐπὶ τὸ μείζον), l'εἰρωνεία est le nom donné à la feinte inverse (ἡ δ' ἐπὶ τὸ ἔλαττον, sous-entendu προσποίησις). L'εἰρων est donc celui qui se prétend inférieur à sa valeur réelle (Aristote, *Éthique à Nicomaque* II, 7, 12, 1108a). Dans son ouvrage *The Origin of Attic Comedy*, F.M. Cornford applique le premier ces catégories à la comédie d'Aristophane. D'après F.M. Cornford, l'ἀλαζών est le charlatan, le fanfaron, l'imposteur qui tente de tirer parti de la réussite du héros, tandis que l'εἰρων est un personnage malin, qui se prétend au contraire inférieur à ce qu'il est (F.M. Cornford, *The Origin of Attic comedy*, Gloucester (Ma.), P. Smith, 1968 (1934), p. 119-139). Le héros comique combine en réalité ces deux qualités.

prolongement injurieux dans l'utilisation que fait Dicéopolis de la plume de Lamachos⁵³ pour se faire vomir.

Une scène précise de l'*Illiade* peut donc surgir à l'esprit du spectateur à ce moment des *Acharniens*. Les liens avec la rencontre d'Astyanax et d'Hector en armes sont toutefois relativement ténus, et le passage concentre bien d'autres motifs topiques de l'épopée⁵⁴. C'est moins au personnage singulier d'Hector qu'au modèle stéréotypique du guerrier homérique dont Hector n'est qu'un exemple qu'est comparé Lamachos. Et contrairement à Hector ou Agamemnon, Lamachos trouve face à lui un héros comique en qui sont rassemblés la faiblesse apparente d'Astyanax, l'insolence de Thersite, et le franc-parler plus maîtrisé d'Achille. Les hiérarchies n'empêchent plus ce faux mendiant⁵⁵ de parler avec une audace que permettent les lois du genre comique.

Il est bien connu que les poèmes épiques sont convoqués dans la comédie grecque par des procédés d'intertextualité qui établissent une relation explicite et exclusive entre deux textes. Certains autres passages présentent incontestablement une couleur épique et échappent pourtant à la recherche des sources. S'il ne faut pas exclure la possibilité que le poète comique joue avec des modèles épiques que nous avons perdus, les extraits que nous venons d'examiner témoignent de ce que le poète comique n'emprunte pas seulement à des textes précis, mais également à des représentations collectives dérivées de l'épopée. Elle fournit en effet au poète un modèle connu de tous et dont les « préconstruits » sont solidement ancrés dans l'imaginaire collectif. S'il tire profit des différentes fondamentales qui séparent le monde épique de l'Athènes contemporaine, loin de faire de ce monde épique un repoussoir, il laisse au modèle de l'épopée tout son prestige. L'épopée devient l'instrument de la satire aristophanienne parce qu'elle permet de rendre plus manifeste par un effet de contraste la médiocrité que ne cache pas l'arrogance de certains contemporains.

⁵³ Pour d'autres exemples de vomissements suscités par irritation de la gorge, cf. Cratinos, fr. 271 K.-A. ; Platon le Comique, fr. 201 K.-A.

⁵⁴ Outre les jeux lexicaux décrits plus haut, on peut également noter dans les vers qui suivent (*Acharniens*, v. 595-597) un parallélisme entre les récriminations de Dicéopolis lorsqu'il dénonce le salaire élevé des chefs de guerre, et celles d'Achille (*Illiade* I, v. 229-230 en particulier) puis de Thersite (*Illiade* II, v. 225-233) qui accusent Agamemnon de mener la guerre pour assouvir sa soif d'or.

⁵⁵ Comparer *Acharniens*, v. 577 : Λα. οὔτος, σὺ τολμᾷς πτωχὸς ὄν λέγειν τάδε; « Tu oses, toi qui es un mendiant, parler ainsi ! » (Dicéopolis ose effectivement, et il n'a pas à le regretter) et *Illiade* II, v. 277-279 (Nestor, à Achille) : μήτε σὺ Πηλεΐδῃ ἴθελ' ἐριζέμεναι βασιλῆϊ / ἀντιβίην, ἐπεὶ οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς / σκηπτούχος βασιλεύς, ᾧ τε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν, « Quant à toi, fils de Pélée, ne cherche pas à quereller un roi / en face, car ce n'est pas le même honneur qu'a en partage / un roi porte-sceptre à qui Zeus a donné la gloire. »

Si la satire des figures saillantes de la vie politique contemporaine représente une loi du genre dans la comédie ancienne, la défense de la paix par laquelle Aristophane semble se distinguer s'appuie elle-aussi sur une évocation des malheurs de la guerre qui mêle étroitement thèmes comiques et thèmes hérités de l'épopée. Le « préconstruit » épique ne permet alors pas seulement de faire ressortir par contraste les couleurs du présent, il est également en lui-même une source d'inspiration.

II. Variations comiques sur quelques lieux communs épiques

Dans sa dénonciation des malheurs de la guerre, Aristophane ne rejette pas le modèle épique, car il est conscient que l'épopée est une poésie aux thèmes guerriers sans être pour autant une poésie d'idéologie guerrière⁵⁶. Même si la guerre possède un caractère admirable en ce qu'elle est source d'exploits, son caractère destructeur est loin d'être oublié dans l'épopée. Le poète comique est sensible à la force de suggestion que possèdent les procédés épiques qui disent la violence des combats, au point qu'il en réutilise certains, auxquels il donne des prolongements nouveaux.

1) Personnification comique d'une abstraction épique

Trygée, le héros de la *Paix* (421 av. J.-C.), effectue sur un bousier géant un dangereux périple pour gagner l'Olympe et demander à Zeus de mettre fin à la guerre entre les Grecs. Parvenu au séjour des immortels, il est le témoin d'une scène surprenante. Polémos (« la guerre ») s'affaire à broyer les cités de la Grèce dans un gigantesque mortier. Il sollicite pour cette tâche l'aide d'un esclave :

Πο. παῖ παῖ Κυδοιμέ. (255)
 ΚΥΔΟΙΜΟΣ τί με καλεῖς;
 Πο. κλαύσει μακρά.
 ἔστηκας ἀργός; οὐτοσί σοι κόνδυλος.
 Κυ. ὡς δριμύς⁵⁷. οἴμοι μοι τάλας, ὃ δέσποτα.
 μῶν τῶν σκορόδων ἐνέβαλες εἰς τὸν κόνδυλον;

⁵⁶ Le thème des souffrances causées par la guerre apparaît en effet dès les tout premiers vers de l'*Illiade* : Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος / οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, / πολλάς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἴδι προΐαγεν / ἠρώων, [...]. « Chante la colère, déesse, d'Achille le fils de Pélée, / funeste colère, qui causa des douleurs innombrables aux Achéens / et précipita beaucoup d'âmes vaillantes de héros chez Hadès. »

⁵⁷ Le manuscrit Ravennas indique un changement de locuteur après ces mots, mais nous suivons A.H. Sommerstein qui souligne que l'expression ὡς δριμύς doit être prononcée par le personnage qui subit effectivement le coup.

Πο. οἷσαις ἀλετριβανον τρέχων; (*Paix*, v. 255-259)

POLÉMOS. – Garçon, garçon ! Tumulte !

TUMULTE. – Pourquoi m'appelles-tu?

POLÉMOS. – Tu vas gémir longuement !

Tu restes là sans rien faire ? Tiens, un coup de poing pour toi !

TUMULTE. – Qu'est-ce qu'il est piquant ! Hélas ! Infortuné que je suis, maître !

Tu n'aurais pas mis de l'ail dans ton coup de poing ?

POLÉMOS. – Va me chercher un pilon ! Cours !

Le terme κυδοιμός, qui désigne le tumulte de la guerre, n'apparaît, avant Aristophane⁵⁸, que dans l'épopée⁵⁹.

Déjà dans l'*Illiade*, le κυδοιμός est l'occasion d'une personnification :

ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμός ὁμίλειον [...] (*Illiade* XVIII, v. 535)⁶⁰

À la rencontre participent également Lutte et Tumulte [...].

La notion abstraite est, dans le vers homérique, le sujet d'un verbe d'action⁶¹. Dans la *Paix*, Aristophane n'emprunte pas seulement à l'*Illiade* le terme κυδοιμός, il soumet à son tour cette abstraction à une figure de personnification⁶². Il franchit toutefois un degré de plus que son modèle puisqu'il présente un Kudoimos incarné sous les yeux des spectateurs par un acteur, un être agissant et doué de la parole. Si le dieu Polémos n'apparaît pas dans l'*Illiade*, le personnage comique ressemble beaucoup à la divinité de la guerre iliadique qu'est Arès, dont il partage la brutalité même si la sienne s'exprime selon des modalités comiques. Or, dans l'*Illiade*, Kudoimos se rencontre précisément aux côtés de cet Arès⁶³. Le duo à la fois comique et violent que forment Kudoimos et Polémos est donc directement inspiré de plusieurs éléments épiques : le terme κυδοιμός, la personnification de cette notion, et le modèle de divinité de la guerre dépourvu de grandeur héroïque que représente Arès.

Le paradigme épique subit quelques inflexions en entrant dans le genre comique. L'introduction de motifs relevant de l'univers de la cuisine⁶⁴ participe à la transplantation du motif épique dans le domaine domestique. L'usage par Polémos d'un pilon (ἀλετριβανος v. 259, v. 265, v. 269)⁶⁵ permet ainsi à la fois de donner une amplification grossière à la

⁵⁸ *Acharniens*, v. 1097-1098 ; *Guêpes*, v. 1251 ; *Oiseaux*, v. 850.

⁵⁹ Par exemple *Illiade* V, v. 593 ; *Illiade* X, v. 523 ; Hésiode, *Bouclier*, v. 156.

⁶⁰ Les vers 535-538 se retrouvent presque textuellement dans le *Bouclier d'Héraclès*, v. 156-159. Le v. 538 semble impliquer que ces personnifications ont une forme humaine.

⁶¹ Les personnifications de la lutte que l'on trouve dans ces vers ne sont pas sans rappeler les Walkyries de la mythologie germanique.

⁶² Cf. *Illiade* V, v. 593 pour une autre personnification de Kudoimos.

⁶³ *Illiade* V, v. 593 ; XVIII, v. 535, Hésiode, *Bouclier*, v. 156 ; Empédocle, 31 B 128.1.

⁶⁴ Sur l'importance du référent culinaire dans la comédie ancienne, cf. P. Schmitt-Pantel, *La Cité au banquet : histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome, Ecole française de Rome, 1992, p. 222-231 ; D. Gilula, « Comic food and food for comedy », in J. Wilkins, D. Harvey et M. Dobson (éd.), *Food in Antiquity*, Exeter, University of Exeter press, 1995, p. 386-399 ; J. Wilkins, J., *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford, Oxford University press, 2000 ; P. Thiery, « Cuisine et sexualité chez Aristophane », *Kentron*, vol. 19, 2003, p. 17-30 ; C. Corbel-Morana, « Le goût des autres : paratragédie et cuisine chez Aristophane », *REG*, vol. 120, 2007, p. 1-18 ; C. Corbel-Morana, *Le Bestiaire d'Aristophane*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 57-75.

⁶⁵ L'identité de ce pilon est révélee aux v. 269-270 : ἀπόλωλ' Ἀθηναίοισιν ἀλετριβανος, / ὁ βυρσοπόλης, ὃς ἐκύκα τὴν Ἑλλάδα. « Il est mort le pilon des Athéniens, / ce tanneur qui bouleversait la Grèce ». Cléon était également désigné comme pilon dans les *Cavaliers* (v. 984).

brutalité des combats et de la transposer dans le domaine familial de l'οἶκος, « la maison ». Le comportement des personnages correspond également aux codes traditionnels du genre comique : les reproches à l'esclave oisif⁶⁶ (Kudoimos, au vers 256), le motif de l'esclave battu⁶⁷ (Kudoimos, au vers 255-258) sont caractéristiques de la comédie. Outre ces marques génériques, l'introduction de procédés suscitant le rire complète la transposition du motif. Lorsque le redoutable tumulte qui faisait le malheur des combattants de l'*Iliade* connaît à son tour la douleur des coups, c'est, pour le spectateur familial de l'épopée, une inversion des rôles dont Bergson a montré qu'elle était l'un des procédés comiques les plus universels⁶⁸.

Aristophane fait ainsi des « préconstruits » épiques les emblèmes de la violence indistincte qui règne sur les combats. Il leur confère une valeur hyperbolique mise à profit dans le tableau comique qu'il fait des malheurs de la guerre. En transposant ces éléments dans un registre domestique, il joue toutefois avec le caractère familial qui devient par définition celui de tout motif ayant acquis ce statut de « préconstruit » dans une culture. Le thème de la cuisine de la guerre lui permet aussi et surtout d'amplifier encore la violence du κυδοιμός épique, de même que l'incarnation de l'abstraction en rend plus visible et plus concrète la brutalité.

Aux douleurs de la guerre, la comédie d'Aristophane aime à opposer les plaisirs qui caractérisent les temps de paix, et plus particulier les plaisirs de la bouche. Pour donner plus de force à ce contre-programme, c'est encore dans la tradition épique qu'Aristophane puise un modèle.

2) Dédoublé d'une scène topique de l'épopée

⁶⁶ Cf. *Oiseaux*, v. 1323-1329 ; *Lysistrata*, v. 184 ; v. 426-427.

⁶⁷ Cf. parabase de la *Paix*, v. 742-743 : καὶ τοὺς δούλους παρέλυσεν / τοὺς φεύγοντας κάξαπατῶντας καὶ τυπτομένους : « [Aristophane] a supprimé [de ses intrigues] les esclaves s'enfuyant, trompant les autres, et se faisant battre. »

⁶⁸ Cf. Bergson : « Imaginez certains personnages dans une certaine situation : vous obtiendrez une scène comique en faisant que la situation se retourne et que les rôles soient intervertis. [...] Mais il n'est pas nécessaire que les deux scènes symétriques soient jouées sous nos yeux. » (*Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 (1900), p. 72).

Dans les derniers vers des *Acharniens*⁶⁹, le belliqueux Lamachos doit faire ses préparatifs avant de partir au combat.

Λα. παῖ παῖ, καθελών μοι τὸ δόρυ δεῦρ' ἔξω φέρε.
 Δι. παῖ παῖ, σὺ δ' ἀφελών δεῦρο τὴν χορδὴν φέρε.
 Λα. φέρε, τοῦ δόρατος ἀφελκύσσωμαι τοῦλντρον. (1120)
 ἔχ', ἀντέχου, παῖ.
 Δι. καὶ σύ, παῖ, τοῦδ' ἀντέχου.
 Λα. τοὺς κιλλίβαντας οἶσε, παῖ, τῆς ἀσπίδος.
 Δι. καὶ τῆς ἐμῆς τοὺς κριβανίτας ἔκφερε.
 Λα. φέρε δεῦρο γοργόνατον ἀσπίδος κύκλον.
 Δι. κάμοι πλακοῦντος τυρόνωτον δὸς κύκλον. (1125)
 Λα. ταῦτ' οὐ κατάγελῶς ἐστὶν ἀνθρώποις πλατύς;
 Δι. ταῦτ' οὐ πλακοῦς δῆτ' ἐστὶν ἀνθρώποις γλυκύς;
 Λα. κατάχει σύ, παῖ, τοῦλαιον. ἐν τῷ χαλκίῳ
 ἐνορῶ γέροντα δειλίας φευξοῦμενον.
 Δι. κατάχει σὺ τὸ μέλι. κἀνθάδ' ἔνδηλος γέρων (1130)
 κλάειν κελεύων Λάμαχον τὸν Γοργάσου.
 Λα. φέρε δεῦρο, παῖ, θώρακα πολεμιστήριον.
 Δι. ἔξαιρε, παῖ, θώρακα κάμοι τὸν χοῦ.
 Λα. ἐν τῷδε πρὸς τοὺς πολεμίους θωρήξομαι.
 Δι. ἐν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι. (1135)
 Λα. τὰ στρώματ', ὦ παῖ, δῆσον ἐκ τῆς ἀσπίδος.
 Δι. τὸν δῖνον, ὦ παῖ, δῆσον ἐκ τῆς κιστίδος.
 Λα. ἐγὼ δ' ἐμαντῶ τὸν γυλιὸν οἶσω λαβών.
 Δι. ἐγὼ δὲ θοιμάτιον λαβὼν ἐξέρχομαι.
 Λα. τὴν ἀσπίδ' αἴρου καὶ βάδιζ', ὦ παῖ, λαβών. (1140)
 νεῖφει. βαβιαῖξ· χειμέρια τὰ πράγματα.
 Δι. αἴρου τὸ δεῖπνον· <- □ - × - □ -
 × - □ - >> συμποτικὰ τὰ πράγματα. (*Acharniens*, v. 1118-1143)

LAMACHOS. – Gamin, gamin, décroche ma lance et apporte-la moi ici.
 DICÉOPOLIS. – Gamin, gamin, toi, prends mon boudin et apporte-le moi ici.
 LAMACHOS. – Allons, que je tire ma lance de son fourreau. Tiens bon, tiens ferme, gamin.
 DICÉOPOLIS. – (*Tirant sur le boudin.*) Toi aussi, gamin, tiens ferme ceci.
 LAMACHOS. – Apporte les trépieds, gamin, pour que je cale mon bouclier.
 DICÉOPOLIS. – Va chercher mes petits pains, pour que je me cale la panse.
 LAMACHOS. – Apporte ici l'orbe de mon bouclier orné de la Gorgone.
 DICÉOPOLIS. – Et à moi donne l'orbe de mon gâteau orné de fromage.
 LAMACHOS. – N'est-ce pas là une blague clairement fade ?
 DICÉOPOLIS. – N'est-ce pas là un gâteau clairement goûtu ?
 LAMACHOS. – (*Tendant son bouclier à son esclave.*) Toi, verse l'huile ! Sur le bronze je vois un vieillard qui sera poursuivi pour lâcheté.
 DICÉOPOLIS. – (*Tendant son gâteau à son esclave.*) Toi, verse le miel ! Ici aussi, on voit un vieil homme : il souhaite bien du malheur à Lamachos, le fils de Gorgasos !
 LAMACHOS. – Apporte ici, gamin, ma cuirasse de guerre.
 DICÉOPOLIS. – Tire aussi ma cuirasse à moi, gamin, mon conge.
 LAMACHOS. – (*Montrant sa cuirasse*) Là-dedans, je serai bien cuirassé face aux ennemis.
 DICÉOPOLIS. – (*Montrant son conge*) Là-dedans, il y aura de quoi bien me cuire⁷⁰ face aux buveurs.
 LAMACHOS. – Attache bien les couvertures au bouclier, gamin !
 DICÉOPOLIS. – Attache bien mon gobelet rond à la corbeille, gamin !
 LAMACHOS. – Je prends mon havresac : c'est moi qui le porterai.
 DICÉOPOLIS. – Je prends mon manteau : je m'en vais.
 LAMACHOS. – Prends mon bouclier, gamin, en avant ! Mais il neige ! Malheur ! ça sent le mauvais temps...
 DICÉOPOLIS. – Prends mon dîner. [] ça sent le bon festin ! (*Ils sortent.*)

L'armement du guerrier est dans l'épopée la scène topique par excellence⁷¹. Elle crée un effet d'attente en retardant le récit du combat. Le héros se prépare et ajuste une à une sur son corps

⁶⁹ Les préparatifs de Lamachos s'étendent sur les v. 1097-1135 : Lamachos prépare son havresac (v. 1097-1101), revêt son casque (v. 1103-1111), prend sa lance et astique son bouclier (v. 1118-1129) puis met son armure (v. 1132-1134).

⁷⁰ Le verbe θωρήξομαι peut signifier « s'enivrer ». Cf. *Paix*, v. 1286.

⁷¹ La scène typique ou scène topique est la description d'une action simple et structurée de manière régulière comme l'embarquement, la préparation et la consommation d'un repas, la réception d'un hôte, etc. Sur ce sujet, cf. M.W. Edwards, « Type-Scenes and Homeric Hospitality », *TAPHΑ*, vol. 105, 1975, p. 51-72. Pour des exemples de scènes d'armement, cf. par exemple *Iliade* II, v. 42-46 (Agamemnon) ; *Iliade* III, v. 330-338 (Pâris) ; *Iliade* V, v. 737-742 (Athéna) ; *Iliade* XI, v. 16-44 (Agamemnon) ; *Iliade* XV, v. 479-482 (Teucros) ; *Iliade* XVI, v. 17-46 (Patrocle). Sur la scène d'armement, cf. J.I. Armstrong, « The Arming Motif in the *Iliad* », *The American Journal of Philology*, vol. 79, n°4, 1958, p. 337-354 ; R.L. Fowler, *The Cambridge companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 135 ; M.W. Edwards, « Homer and Oral Tradition: The Type-Scene », *Oral Tradition*, vol. 7, n°2, 1992, p. 284-330.

les armes qui composent son équipement et dont la beauté souligne sa prestance. Aux vers 1118-1143 des *Acharniens*, le belliqueux Lamachos, que Dicéopolis avait ironiquement qualifié de ἥρωας (v. 578), revêt aussi une à une des armes dont certaines se trouvent être désignées par les mêmes termes que dans l'épopée homérique : δόρυ (v. 1119 et 1120) désigne déjà la lance dans l'*Iliade*⁷² de même que ἄσπις (v. 1122 et 1124), le bouclier⁷³. La tête de Gorgone qui orne le bouclier de Lamachos (v. 1124) rappelle celle du bouclier d'Agamemnon⁷⁴. Enfin, le bouclier de Lamachos, désigné en tant qu'objet de bronze, χαλκίον (v. 1028), n'est pas non plus étranger au monde de l'*Iliade* dans lequel les armes sont faites du même métal. Le terme χαλκός⁷⁵ est très fréquent dans le poème épique. Sans parodier un passage précis de l'*Iliade*, les préparatifs de Lamachos constituent ainsi une variation sur le *topos* épique de l'armement du guerrier.

L'armement de Lamachos dans les *Acharniens* est une adaptation systématique de la scène topique de l'épopée aux lois du genre comique qui l'accueille. Le motif qui est traité dans l'épopée sur un mode descriptif est adapté à la forme dramatique du genre comique par le recours aux verbes à l'impératif que Lamachos adresse à son serviteur. La scène est également rendue propre à susciter les rires du public par les jeux de mots et les jeux d'esprits qui, tout au long de l'échange, établissent de surprenantes coïncidences entre le monde épique et le monde comique. Enfin et surtout, le poète comique exploite le fait que la figure de l'énumération, qui est caractéristique de la scène d'armement, offre également un cadre particulièrement propice à l'expression de la profusion alimentaire. L'armement de Lamachos est redoublé par les préparatifs parallèles de Dicéopolis qui, au lieu d'entretenir l'attente du combat comme l'armement épique, invite le public à saliver dans un inventaire gourmand qui s'oppose point par point aux préparatifs guerriers de Lamachos.

La défense de la paix entreprise par Aristophane dans ses comédies repose sur une opposition récurrente entre les désagréments de la guerre⁷⁶ d'une part et les plaisirs gourmands de la paix d'autre part. La force l'argumentation du poète consiste à exprimer ce

⁷² *Iliade* XVI, v. 814 par exemple.

⁷³ *Iliade* III, v. 347 par exemple.

⁷⁴ *Iliade* XI, v. 36-37, à propos du bouclier de l'Atride : τῆ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἔστεφάνωτο / δεινὸν δερκομένη, « Gorgone au regard d'horreur s'y étale aussi, avec son regard terrifiant ».

⁷⁵ Pour un bouclier aux bordures de bronze, cf. *Iliade* VII, v. 266 (bouclier d'Ajax) ; XX, v. 274 (bouclier d'Énée).

⁷⁶ Si dans l'épopée la guerre est source de larmes (πόλεμον πολυδάκρυον, *Iliade* III, v. 165 ou XXII, v. 487 par exemple) dans la comédie, elle est cause de désagréments bien moins radicaux. Cf. par exemple le mauvais temps qui attend Lamachos pour son expédition militaire (*Acharniens*, v. 1141 : νεῖφει. βαβαιάξ· χειμέρια τὰ πράγματα, « Il neige ! Ouh làlà ! Quel sale temps ! »).

contraste à visée pacifiste à l'intérieur même du motif qui est le stéréotype épique par excellence, celui de l'armement du guerrier. Le poète produit une nouvelle version de ce motif déjà nombre de fois répété à l'intérieur du genre épique. L'emprunt n'est pas reconnaissable à cause de l'originalité de l'objet emprunté, comme dans le cas d'une citation ponctuelle, mais précisément parce qu'il prend sa place dans une longue série d'objets similaires. Et en redoublant le motif à l'intérieur même de sa version comique, le poète s'amuse encore du caractère stéréotypique de la scène. Aristophane exploite ainsi la nature spécifique du stéréotype, qui, à la fois a pris par sa répétition une certaine indépendance par rapport à son contexte d'origine, et en même temps, reste dans les représentations collectives tout à fait caractéristique de cette origine.

L'épopée ne permet pas seulement de dire combien la guerre est brutale et combien la paix est plaisante, elle fournit encore au poète comique de quoi souligner la lassitude qu'inspirent les combats.

3) Renversement comique d'un thème épique

Au vers 180 de la *Paix*, lorsqu'il arrive devant la « maison » de Zeus (τὴν οἰκίαν τὴν τοῦ Διός, v. 179), Trygée ne l'y trouve pas. Hermès lui explique l'absence du Père des dieux et des hommes :

[...] ἰηῦ ἰηῦ ἰηῦ,
ὄτ' οὐδὲ μέλλεις ἐγγύς εἶναι τῶν θεῶν·
αὐτοὶ δ' ἀνθικίσανθ' ὅπως ἀνωτάτω,
ἵνα μὴ βλέποιεν μαχομένους ὑμᾶς ἔτι
μηδ' ἀντιβολούντων μηδὲν αἰσθανοῖατο. (*Paix*, v. 205-209)

[...] Hé, hé, hé !
C'est que tu ne vas pas pouvoir t'approcher des dieux.
Eux, ils ont émigré le plus haut possible,
Pour ne plus vous voir batailler
Et ne plus rien entendre de vos supplications.

Les dieux ont quitté l'Olympe parce que la guerre que se font les hommes est un désagrément pour leurs yeux (βλέποιεν, v. 208) et leurs oreilles (αἰσθανοῖατο, v. 209).

Dans l'*Iliade*, les combats des hommes sont régulièrement présentés comme une distraction de choix pour les dieux, qui les observent avec un intérêt comparable à celui des hommes pour les athlètes qui s'affrontent lors des jeux sportifs :

κάδ δ' ἄρ' Ἀθηναίη τε καὶ ἀργυρότοξος Ἀπόλλων
ἔξέσθην ὄρμισιν ἐοικότες αἰγυπιοῖσι
φηγῶ ἐφ' ὑψηλῇ πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο (60)
ἀνδράσι τερπόμενοι· τῶν δὲ στίγες εἶατο πυκναὶ
ἀσπίσι καὶ κορύθεσσι καὶ ἔγχεσι πεφρικυῖαι. (*Iliade* VII, v. 58-62)

Athéna et Apollon à l'arc d'argent
S'assirent, semblables à des vautours
Sur le haut chêne de Zeus Père qui tient l'égide
Charmés par le spectacle des hommes, assis en des rangs serrés
Où frissonnent boucliers, casques, et javelines.

Le plaisir (τερπόμενοι, v. 61) que leur procure le spectacle de la guerre est si grand qu'Athéna et Apollon choisissent leur place de manière à pouvoir le savourer au mieux. Quelques chants plus loin, si Zeus avoue le regret que lui cause la disparition des mortels qui lui sont chers, cette amertume ne l'empêche pas de prendre au spectacle de la guerre un plaisir qu'il ne cache guère :

[...] μέλουσί μοι ὀλλόμενοι περ.
ἀλλ' ἤτοι μὲν ἐγὼ μενέω πτυχι Οὐλύμποιο
ἦμενος, ἔνθ' ὀρόων φρένα τέρψομαι. (*Iliade* XX, v. 21-23)

[...] J'ai du souci à les voir périr.
Mais cependant je vais demeurer assis dans un repli de l'Olympe.
Car de là, les observer charmera mon cœur.

Comme Apollon et Athéna, Zeus prend place et s'assied (ἦμενος, v. 22), comme les mortels face à leurs jeux sportifs, pour se repaître (τέρψομαι, v. 23) de ce spectacle cruel⁷⁷. Les dieux ne sont pourtant pas insensibles au malheur des hommes. Au contraire, ces combats les passionnent au point qu'il leur est difficile de se retenir de prendre parti et d'intervenir dans les combats – Zeus doit pour cela prononcer une interdiction assortie de sévères menaces. Comme dans l'*Iliade*, les combats des hommes ont dans la *Paix* le pouvoir de déterminer les déplacements des dieux. À cet égard, le déménagement des dieux constitue une reprise du motif stéréotypique du regard des dieux sur la guerre.

Si déjà dans l'*Iliade* le comportement des dieux n'est pas sans analogie avec celui des hommes face à leurs jeux, le poète comique conserve cet anthropomorphisme divin pour l'accentuer encore. L'introduction d'une temporalité humaine (« avant-hier », ἐχθές, v. 198) ou l'usage d'un verbe aussi précis qu'ἀνοικίζομαι, « émigrer » (v. 207) participent à l'évocation d'une communauté des dieux calquée sur le modèle des cités humaines. Les préoccupations qui ont conduit Hermès à rester sur l'Olympe frappent ainsi par leur caractère prosaïquement humain :

τὰ λοιπὰ τηρῶ σκευάρια τὰ τῶν θεῶν,
χυτρίδια καὶ σανίδια κάμφορείδια. (*Paix*, v. 201-202)

Je garde le reste des affaires des dieux :

⁷⁷ Cf. encore *Iliade* VIII, v. 51-52 ; XIII, v. 10-16 ; XIV, v. 157-158.

Petites marmites, petites planches, et petites amphores.

L'anthropomorphisme divin dont témoignent ces deux vers correspond, certes, à une adaptation du motif aux codes de la comédie⁷⁸, mais c'est aussi un prolongement donné au stéréotype de l'anthropomorphisme divin, stéréotype caractéristique de l'épopée. Les images familières de vaisselle et de déménagement jouent comme plus haut avec le processus de familiarisation en lequel consiste toute transformation d'un thème répété dans une œuvre en motif stéréotypique.

Une différence majeure sépare évidemment la comédie et l'épopée dans le traitement du thème du spectacle de la guerre. Dans la *Paix*, loin de chercher la meilleure place pour jouir de ce spectacle, les dieux s'efforcent de le fuir. Au lieu de représenter à leurs oreilles des sollicitations émouvantes, voire des tentations irrésistibles, les supplications humaines⁷⁹ ne sont plus que nuisances visuelles et sonores par lesquelles les dieux sont importunés.

Si dans les deux versions l'importance du conflit peut être mesurée grâce aux réactions qu'il entraîne chez les dieux, tandis que la guerre de Troie est un spectacle à la fois cruel et divertissant, la guerre du Péloponnèse ne provoque plus chez eux que de la lassitude.

Les « préconstruits » de l'épopée fournissent ainsi au poète comique un répertoire d'images et de situations qui demeurent pertinents dans la dénonciation des malheurs de la guerre. Certes, la guerre épique se pare dans la comédie de couleurs nouvelles, adaptées aux codes du genre qui l'intègre quand elle devient bouillie de cités, condamnation à des repas frugaux, ou série de bruits déplaisants, mais les motifs d'origine sont néanmoins reconnaissables, et reçoivent même des prolongements dans la comédie. Les motifs topiques de l'épopée ne sont donc pas seulement de prestigieux étalons à côté desquels il est aisé de présenter le monde contemporain sous un jour satirique, ils représentent aussi un réservoir de modèles pour le poète comique, des moyens jugés encore pertinents dans la plaidoirie du poète pour la paix.

Aristophane ne parvient pas seulement à donner des fonctions nouvelles, adaptées aux questions posées par son œuvre à un matériau déjà ancien, et qui répondait à d'autres enjeux :

⁷⁸ Cf. Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, p. 2-3 : « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, ce n'est pas le morceau de feutre ou de paille, c'est la forme que des hommes lui ont donnée, c'est le caprice humain dont il a pris le moule. »

⁷⁹ Les supplications de Trygée dans la *Paix* par exemple, v. 58-58 ; v. 62-63.

son habileté est telle qu'il est même capable de prêter à l'épopée des discours qu'elle n'a jamais tenus.

III. Adaptations du « préconstruit » épique

Loin d'établir entre l'aspiration de la comédie aux plaisirs de la paix et l'héritage poétique de l'épopée l'opposition frontale que l'on attendrait, Aristophane imagine dans ses comédies pacifistes des prolongements à l'esthétique épique des combats, au point de réconcilier le pacifisme comique et l'épopée.

1) Une soigneuse sélection

Parce que les emprunts d'Aristophane à l'épopée sont à la fois nombreux et variés, il est d'autant plus frappant de constater que certains grands motifs épiques ne trouvent absolument jamais leur place dans l'œuvre du poète comique. Ainsi, dans des comédies qui ont la guerre pour sujet, comme les *Acharniens*, la *Paix*, et *Lysistrata*, on ne trouve pas de représentation des combats eux-mêmes qui soit inspirée de l'épopée. La comédie emprunte à l'épopée des motifs aussi variés que les étapes de la scène d'armement, la brutalité indistincte du κδοιμός ou encore le thème du spectacle de la guerre, mais le premier de ces « préconstruits » ne concerne que les préparatifs en amont du combat⁸⁰, le deuxième est une notion abstraite, qui, pour être personnifiée, ne gagne aucun réalisme pour autant, et le troisième n'est que la conséquence de la guerre sur l'Olympe et ne nous instruit absolument pas sur les opérations, puisque les dieux refusent justement de les voir. Les seules conséquences concrètes de la guerre sont d'une part la destruction des vignes attiques par les Spartiates (*Acharniens*, v. 231-233) et d'autre part l'entorse que se fait Lamachos, blessure qui l'immobilise avant même qu'il ait combattu, et que les jeux paratragiques transforment en événement comique (*Acharniens*, v. 1174-1189). Les blessures de l'*Iliade* décrites avec force détails, la mort si pathétique des guerriers, les oiseaux et les chiens dévoreurs de cadavres n'ont aucune place dans la comédie.

⁸⁰ Aux v. 543-554 des *Acharniens*, on trouve une évocation du commencement de la guerre, mais seuls les préparatifs de la cité sont décrits.

Certes, les combats de l'*Illiade* sont ponctués de blessures terribles et de morts pathétiques, mais ils sont aussi et surtout l'occasion de démonstrations d'une bravoure qui suscite la plus grande admiration et donne un sens à la guerre. La seule évocation d'un combat dans une comédie conservée d'Aristophane se trouve dans des vers chantés par un enfant, à la fin de la *Paix*. Dans ce chant, les thèmes, le mètre et le vocabulaire sont parfaitement fidèles aux codes de l'épopée :

Πα. “ἐνθα δ’ ἄμ’ οἰμωγή τε καὶ εὐχολή πέλεν ἀνδρῶν (*Paix*, v. 1276)

LE PREMIER ENFANT. – « Alors les gémissements et les cris de triomphe des guerriers s'élevaient tout ensemble. »

Cet hexamètre dactylique se trouve deux fois dans l'*Illiade*⁸¹. La scène de mêlée qu'il décrit, dans laquelle les combats ne sont évoqués que par des notations sonores et mettent en scène une foule indistincte, représente dans l'épopée un autre motif topique. Pourtant, dans l'épopée, ces scènes n'ont fonction que de décor, et permettent de mettre d'autant plus en relief les affrontements singuliers par lesquels les guerriers se distinguent. Les scènes de mêlée ne se trouvent donc qu'en alternance avec des combats dans lesquels les guerriers sont tour à tour individualisés à la fois par la description de l'ardeur dont ils font chacun preuve, et par la mention de leur nom. Dans la *Paix* en revanche, si le fracas et les clameurs de l'épopée sont repris⁸², aucune mention n'est faite d'affrontements singuliers, et aucun combattant n'est nommé. C'est au contraire en dépouillant les combats de la singularité des guerriers que le poète ôte aussi la gloire qui leur donnait un sens dans l'épopée.

L'absence de certains « préconstruits » épiques dans la comédie est donc aussi significative que la présence de certains autres. S'il est vrai que la représentation comique de la guerre intègre un nombre non négligeable de « préconstruits » épiques, le poète prend soin de choisir ses matériaux de manière à élaborer l'image d'une guerre au moins aussi brutale qu'elle l'est dans l'épopée, mais dépourvue de toute gloire, à la différence de la guerre épique.

L'épopée ne fournit au poète qu'un vaste répertoire de motifs. Dans ce répertoire, il reste maître de choisir les objets qu'il emprunte en fonction des enjeux de son œuvre. Les objets qui l'intéressent peuvent alors être soumis à des adaptations, qui prennent parfois la forme de franches infidélités.

⁸¹ *Illiade* IV, v. 450 et *Illiade* VIII, v. 64.

⁸² Cf. aussi *Paix*, v. 1287 : πύργων δ' ἐξεχέοντο, βοῆ δ' ἄσβεστος ὀρώρει. Ce vers est une citation de l'*Illiade* (*Illiade* XVI, v. 267) dans laquelle πύργων, « les tours » a été substitué à ἐκ νηῶν, « hors des vaisseaux ».

2) Quelques adaptations infidèles

L'appropriation par Aristophane de ce « préconstruit » ne consiste pas seulement dans le choix du matériau. Il confère aux motifs épiques qu'il juge digne de resservir dans son œuvre comique une nouvelle fonction, parfois tout à fait différente de leur fonction première.

Dans les onze comédies conservées d'Aristophane, le nom d'Homère est mentionné six fois. Deux mentions du nom du poète apparaissent dans des répliques du héros comique. Elles accompagnent les deux seules citations exactes d'Homère que l'on puisse rencontrer dans l'œuvre conservée du poète comique. Quelques vers avant la première, le devin Hiéroclès tente d'empêcher le héros de célébrer la paix, en brandissant des oracles qui indiquent que les dieux s'opposent à cette paix. Le héros proteste, et le devin lui demande alors de quel oracle il s'autorise pour faire son sacrifice à la Paix :

Τρ. ὄνπερ κάλλιστον δήπου πεποίηκεν Ὅμηρος·
“ὡς οἱ μὲν νέφος ἐχθρὸν ἀπωσάμενοι πολέμοιο (1090)
Εἰρήνην εἴλοντο καὶ ἰδρύσανθ' ἱερεῖω.
αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ μῆρ' ἐκάη καὶ σπλάγγν' ἐπάσαντο,
ἔσπενδον δεπέεσσιν. (Paix, v. 1089-1093)

Celui si beau, assurément, que composa Homère :
« Après avoir repoussé l'odieux nuage de la guerre,
Ils choisirent Paix, et ils l'établirent par un sacrifice.
Puis, lorsque les cuisses furent consumées, et qu'ils se furent repus des viscères,
Ils firent des libations dans leurs coupes. »

Hiéroclès rétorque alors que sa Sibylle n'est pas du même avis, mais en digne héros comique Trygée n'est pas sans ressources : il dispose d'une seconde citation :

Τρ. ἀλλ' ὁ σοφός τοι νῆ Δί' Ὅμηρος δεξιὸν εἶπεν·
“ἀφρήτωρ, ἀθέμιστος, ἀνέστιός ἐστιν ἐκεῖνος,
ὃς πολέμου ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυδέντος.” (Paix, v. 1096-1098)

TRYGÉE. – Mais le sage Homère, a dit, par Zeus, ces beaux vers :
« Il est sans parenté, sans loi, sans foyer
Celui qui se plaît à l'effroyable guerre intestine ».

À deux reprises, Trygée donne le nom de celui qui est le poète par excellence en guise d'argument d'autorité. Pour donner plus de force à ses citations, le héros multiplie également les adjectifs mélioratifs, pourtant rares chez Aristophane : le poète est σοφός, « sage » (v. 1096) ; son oracle est κάλλιστον, « très beau » (v. 1089) et δεξιόν, « habile, adroit » (v. 1096). En apparence, le héros relève le défi lancé au vers 1088 par le devin avec de fidèles citations d'Homère prouvant que pour le poète, il est sage de mettre fin à la guerre et d'établir la paix par un sacrifice.

Ces vers ne sont pourtant pas ce qu'ils prétendent être. Alors que Hiéroclès réclame, pour être convaincu, un oracle (ποῖον γὰρ κατὰ χρησμὸν, v. 1088), les vers 1090-1093 sont purement narratifs et ne prescrivent rien. Ils décrivent les étapes d'un banquet, moment qui constitue dans l'épopée une scène typique, au même titre que l'armement du guerrier⁸³. S'il est vrai que ces festins ont lieu au moment où les hommes mettent fin au combat, ils n'impliquent en rien l'arrêt définitif de la guerre. L'alternance des combats et du repos, aussi régulière que l'alternance des jours et des nuits, donne au contraire son rythme à l'*Iliade*⁸⁴. Enfin, bien qu'ils ressemblent à s'y méprendre à une citation, ces vers ne sont qu'un assemblage d'emprunts, et composent donc un simple centon. Le vers évoquant l'arrêt des combats (ὥς οἱ μὲν νέφος ἐχθρὸν ἀπώσάμενοι πολέμοιο, v. 1090) est composé de citations de l'*Iliade*. On compte dans l'*Iliade* de nombreuses occurrences de l'expression ὥς οἱ μὲν (*Iliade* I, v. 318 ; V, v. 84, v. 274 par exemple⁸⁵). L'expression ἀπώσάμενοι πολέμοιο peut également trouver son modèle dans l'*Iliade* :

νηῶν μὲν οἱ ἀπόσασθαι πόλεμόν τε μάχην τε / δῶκε

Il lui accorde que / [Patrocle] repousse la lutte et le combat loin des nefes. (*Iliade* XVI, v. 251-252)

Et l'expression νέφος πολέμοιο⁸⁶ s'y rencontre aussi :

ἐπει πολέμοιο νέφος περι πάντα καλύπτει / Ἴκτωρ

Puisque cette nuée guerrière, Hector, enveloppe tout. (*Iliade* XVII, v. 243-244)

Pourtant, dans leur contexte, ces quelques vers n'ont pas du tout le sens que Trygée prétend leur donner. Aux vers 251-252 du chant XVI, si la « guerre » (πόλεμόν) est « écartée » (ἀπόσασθαι), ce n'est que parce que les combattants mis en fuite sont contraints de s'éloigner des vaisseaux achéens. Personne ne met fin à la guerre pour autant. Aux vers 243-244 du chant XVII ce n'est pas la guerre qui est assimilée à un nuage comme dans le vers de Trygée : Hector est désigné comme une nuée guerrière à cause de la terreur qu'il inspire aux Achéens.

Quant aux expressions homériques utilisées dans les vers 1091-1093, elles sont tirées non plus de l'*Iliade* mais de l'*Odyssée*, où les repas sont plus nombreux et où la guerre appartient au passé des héros⁸⁷. Le ventre, γαστήρ, l'organe de la faim, tient dans l'*Odyssée*

⁸³ Sur ce sujet, cf. M.W. Edwards, « Type-Scenes and Homeric Hospitality », *TAPhA*, vol. 105, 1975, p. 51-72.

⁸⁴ Cf. par exemple *Iliade* IX, v. 65-66 : ἀλλ' ἦτοι νῦν μὲν πειθώμεθα νυκτὶ μελαίνῃ / δόρπ' ἄ τ' ἐφοπλισόμεσθα, « Obéissons à la nuit noire et apprêtons le repas du soir. »

⁸⁵ L'expression se retrouve également dans l'*Odyssée* : *Odyssée* IV, v. 15 ; v. 624.

⁸⁶ La forme de génitif singulier πολέμοιο est très courante dans l'épopée, et se trouve souvent en fin de vers. Cf. *Iliade* IV, v. 335 ; XI, v. 799 ; XIV, v. 78.

⁸⁷

une place centrale, qui n'est pas la sienne dans l'*Illiade*. Alors que l'*Illiade* est le poème de la consommation de la vie, prix du κλέος, l'*Odyssée* peut au contraire être décrite comme le poème de la conservation de la vie, de la survie du héros industriel. Aristophane joue de l'écart qui sépare l'*Illiade* et l'*Odyssée* et récupère les motifs rendus célèbres par le poète de l'*Odyssée* pour en faire des arguments contre la poésie guerrière de l'*Illiade*. Grâce à cet habile tour de force, il transforme l'autorité d'Homère en argument contre la guerre.

La deuxième citation de Trygée est quant à elle fidèle au texte homérique. Nestor condamne effectivement la guerre intestine, πολέμου ἐπιδημίου⁸⁸, au chant IX de l'*Illiade*. Par ces mots pourtant, c'est l'esprit de discorde que condamne Nestor parce qu'il s'efforce de mettre fin à la dispute qui oppose Diomède à Agamemnon. Il ne s'agit nullement pour lui de mettre fin aux combats des Grecs sous les remparts de Troie.

La plus grande imprécision règne donc dans l'usage que fait le héros comique des vers homériques. Le terme de « citation », qui implique que l'emprunt est fidèle et littéral, n'a plus de pertinence dans ces vers. L'idée d'une réutilisation de « préconstruits » épiques rend mieux compte de la présence de ce matériau hétérogène préexistant et de l'impossibilité qui demeure d'identifier pour cet emprunt une source unique et précise. Le héros comique fait des « préconstruits » épiques un usage très libre qui lui permet de prêter une apparence épique à ses idées pacifiques tout à fait étrangères à l'épopée.

L'épopée fournit donc au poète comique, comme à son héros, une collection de motifs que le spectateur reconnaîtra comme épiques même s'ils sont dépouillés de tout héroïsme et adaptés à des idées pacifistes. Un passage pourtant montre que le poète sait aussi emprunter à l'épopée l'expression d'un héroïsme qui demeure tout à fait admirable.

3) Différents usages de l'épique

Dans la comédie ancienne, le titre des pièces correspond le plus souvent à l'identité qui est celle dans la pièce des membres du chœur. C'est le cas dans les *Guêpes*, comédie

⁸⁸ *Illiade* IX, v. 63-64.

représentée en 422 av. J.-C. Au cours de cette comédie, les choreutes apparaissent pourtant le plus souvent comme des hommes⁸⁹ : le chœur est un groupe de vieillards athéniens qui ne sont assimilés à des guêpes par métaphore⁹⁰, à cause du caractère irascible dont ils font preuve dans les tribunaux⁹¹. Dans la parabase pourtant, la métaphore est temporairement concrétisée : le chœur ne devient pas strictement un essaim de guêpes, mais il en présente plusieurs caractéristiques physiques.

ὦ πάλοι ποτ' ὄντες ἡμεῖς ἄλκιμοι μὲν ἐν χοροῖς, (1060)
 ἄλκιμοι δ' ἐν μάχαις,
 καὶ κατ' αὐτὸ τοῦτο μόνον⁹²
 ἄνδρες ἄλκιμώτατοι.
 [...]
 εἶ τις ὑμῶν, ὦ θεαταί, τὴν ἐμὴν ἰδὼν φύσιν
 εἶτα θαυμάζει μ' ὄρων μέσον διεσφηκωμένον,
 ἥ τις ἡμῶν ἐστὶν ἢ πίνουια τῆς ἐγκεντρίδος,
 ῥαδίως ἐγὼ διδάξω, “κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρῖν”.
 ἐσμὲν ἡμεῖς, οἷς πρόσσεσι τοῦτο τούρροπύγιον, (1075)
 Ἀττικοὶ μόνοι δικαίως ἐγγενεῖς αὐτόχθονες,
 ἀνδρικότατον γένος καὶ πλεῖστα τήνδε τὴν πόλιν
 ὠφελῆσαν ἐν μάχαισιν, ἥνικ' ἦλθ' ὁ βάρβαρος,
 τῷ καπνῷ τύφων ἄπασαν τὴν πόλιν καὶ πυρπολῶν,
 ἐξελεῖν ἡμῶν μενοιῶν πρὸς βίαν τάνθηρνια. (1080)
 εὐθέως γὰρ ἐκδραμόντες “ξὺν δορὶ ξὺν ἀσπίδι”
 ἐμαχόμεσθ' αὐτοῖσι, θυμὸν ὀξίνην πεπωκότες,
 στάς ἀνὴρ παρ' ἄνδρ', ὑπ' ὀργῆς τὴν χελύνην ἐσθίαν·
 ὑπὸ δὲ τῶν τοξευμάτων οὐκ ἦν ἰδεῖν τὸν οὐρανόν⁹³.
 ἀλλ' ὅμως ἐωσάμεσθα ξὺν θεοῖς πρὸς ἐσπέραν. (1085)
 γλαυῆς γὰρ ἡμῶν πρὶν μάχεσθαι τὸν στρατὸν διέπτατο.
 εἶτα δ' εἰπόμεσθα θυννάζοντες εἰς τοὺς θυλάκους,
 οἱ δ' ἔφευγον τὰς γνάθους καὶ τὰς ὀφρῦς κεντούμενοι·
 ὥστε παρὰ τοῖς βαρβάροισι πανταχοῦ καὶ νῦν ἐτι
 μηδὲν Ἀττικοῦ καλεῖσθαι σφηκὸς ἀνδρικότερον. (*Guêpes*, v. 1060-1062 ; 1071-1090)

Ô, nous qui autrefois étions vaillants dans les chœurs,
 Et vaillants dans les combats.
 Et en cela même, en cela précisément
 Des hommes très valeureux.
 [...]
 Si l'un d'entre vous, spectateurs, en regardant mon aspect,
 S'étonne à la vue de ma taille de guêpe
 Et se demande quelle est la signification de mon aiguillon,
 Je le lui expliquerai facilement, « même s'il était jusque là sans instruction⁹⁴ ».
 Nous sommes, nous qui portons cet appendice au croupion,
 Les seuls vrais Attiques de pure souche et autochtones⁹⁵,
 Race d'une bravoure extrême et qui a rendu à cette cité tant
 De services dans les combats, lorsque vint le barbare⁹⁶
 Qui voulait répandre sur toute la ville la fumée⁹⁷ et l'incendie⁹⁸,
 Dans le dessein de détruire de force nos nids.
 Aussitôt, courant dehors, « avec la pique et le bouclier⁹⁹ »,

⁸⁹ Dans les *Oiseaux*, les choreutes sont 24 oiseaux d'espèces différentes, et non des humains assimilés métaphoriquement à des oiseaux. Il en est de même pour les *Grenouilles* et les *Nuées*, où les choreutes sont respectivement grenouilles et nuées.

⁹⁰ *Guêpes*, v. 223-229.

⁹¹ Sur la guêpe utilisées comme symbole de la colère, cf. J. Taillardat, *Les Images d'Aristophane*, § 380.

⁹² Pour D.M. MacDowell, les membres du chœur désignent à ce moment leur phallus postiche (*Wasps*, ad loc.).

⁹³ Cf. Hérodote, *Enquête* VII, 226 : avant la bataille des Thermopyles (480 av. J.-C.), un homme de Trachis avait dit aux Spartiates que les flèches des Perses étaient si nombreuses que le soleil en était caché, ce à quoi un certain Diénékès aurait répondu que c'était là une bonne nouvelle s'ils devaient combattre qu'à l'abri du soleil.

⁹⁴ Citation de la *Sthénébée* d'Euripide (fr. 663 Kn.).

⁹⁵ Les Athéniens prétendaient être les seuls Grecs à être indigènes, tandis que les autres n'étaient que des peuples arrivés d'ailleurs. Cf. *Lysistrata*, v. 1082 ; Euripide, *Ion*, v. 589-590 ; Thucydide, *Guerre du Péloponnèse*, I, 2, 5 ; Platon, *Ménexène*, 237b, etc. Sur le mythe de l'autochtonie, cf. N. Loraux, « L'autochtonie : Une topique athénienne, le mythe dans l'espace civique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 34, n°1, 1979, p. 3-26. Pour les membres du chœur cependant, seule leur génération mérite ce titre d'autochtones, par le courage de guêpes dont ils ont fait preuve.

⁹⁶ Les barbares sont ici les Perses qui ont attaqué la Grèce lors des guerres médiques.

⁹⁷ Les Perses ont mis le feu à Athènes en 480. Sur l'usage de la fumée contre un nid de guêpes, cf. v. 457.

⁹⁸ Cf. Hérodote, *Enquête* VIII, 50, 1.

Nous leur avons livré combat, gorgés d'une âpre colère,
 Debout homme contre homme, nous mangeant la lèvre de colère.
 Sous les flèches, il n'était pas possible de voir le ciel.
 Et pourtant nous les repoussons avec l'aide des dieux, vers le soir.
 Car une chouette, avant le combat, avait survolé notre armée¹⁰⁰.
 Puis nous les avons poursuivis en les harponnant comme des thons à travers leurs braies.
 Et ils fuyaient criblés de piqûres aux joues et aux sourcils,
 Si bien que chez les barbares, partout, aujourd'hui encore
 Rien n'est réputé plus brave qu'une guêpe attique.

Le chœur s'adresse directement aux spectateurs pour expliquer l'apparence des choreutes ainsi que le rôle de leurs dards. S'il est vrai que le thème de la guêpe avait, plus tôt dans la pièce, une autre signification métaphorique (la colère), elle est dans la parabase associée aux exploits guerriers accomplis par les choreutes dans leur jeunesse¹⁰¹. Or, la comparaison entre la bravoure de la guêpe et celle du guerrier est développée dans un célèbre passage de l'*Iliade* :

αὐτίκα δὲ σφήκεσσιν εὐικότες ἐξεχέοντο
 εἰνοδοίῳ, οὗς παῖδες ἐριδμαίνωσιν ἔθοντες (260)
 αἰεὶ κερτομέοντες ὀδῶ ἔπι οἰκί' ἔχοντας
 νηπίαχοι· ξυνὸν δὲ κακὸν πολέεσσι τιθεῖσι.
 τοὺς δ' εἴ περ παρά τις τε κίων ἄνθρωπος ὀδίτης
 κινήσῃ ἀέκων, οἳ δ' ἄλκιμον ἦτορ ἔχοντες
 πρόσσω πᾶς πέτεται καὶ ἀμύνει οἷσι τέκεσσι. (265)
 τῶν τότε Μυρμιδόνες κραδίην καὶ θυμὸν ἔχοντες
 ἐκ νηῶν ἐχέοντο. (*Iliade* XVI, v. 259-267)

Aussitôt ils se répandent, semblables à des guêpes
 Des chemins, que des enfants, par habitude, irritent
 Et taquinent sans cesse, elles qui se sont établies au bord du chemin.
 Les insensés ! Ils préparent un malheur commun qui fera beaucoup d'autres victimes !
 Si un voyageur, passant près d'elles,
 Les met en mouvement sans le vouloir, elles, d'un cœur vaillant,
 S'élancent toutes et volent défendre leurs petits.
 Les Myrmidons ont alors le même cœur, le même esprit,
 Lorsqu'ils se répandent hors des nefs.

Le poète compare les Myrmidons d'Achille, qui bondissent sur les Troyens à la suite de Patrocle à des guêpes qui mènent leur attaque d'un cœur vaillant. L'adjectif désignant la qualité commune aux combattants et aux guêpes est dans les deux textes ἄλκιμος, « vaillant » (*Iliade* XVI, v. 264 ; *Guêpes*, v. 1060 et 1063).

Comme ailleurs, le matériau épique subit quelques inflexions qui marquent son adaptation au genre de la comédie. La comparaison homérique se trouve réalisée matériellement dans le costume porté dans l'*orchestra* par les vingt-quatre choreutes. La violence épique trouve une expression douloureuse mais sans gravité lorsque les écoulements

⁹⁹ D'après le scholiaste (V), citation du Mōmos d'Achaëos d'Érétrie, poète tragique du Ve s. av. J.-C. (fr. 29 Snell). Cette citation apparaît également dans la *Paix*, v. 356.

¹⁰⁰ Selon Plutarque, une chouette, symbole d'Athéna, était apparue aux Athéniens avant la bataille de Salamine (*Vie de Thémistocle*, 12, 1 : Λέγεται δ' ὑπὸ τινῶν τὸν μὲν Θεμιστοκλέα περὶ τούτων ἀπὸ τοῦ καταστρώματος [ἄνωθεν] τῆς νεῶς διαλέγεσθαι, γλαῦκα δ' ὀφθῆναι διαπετομένην ἐπὶ δεξιᾷς τῶν νεῶν καὶ τοῖς καρρησίοις ἐπικαθίζουσιν, « Certains disent que pendant que Thémistocle parlait ainsi du haut du pont du bateau, on vit une chouette voler à droite des navires et se poser sur la hune. »

¹⁰¹ Ces vers mêlent des références à la bataille de Marathon (490 av. J.-C.) et des souvenirs datant de la seconde expédition des Perses, dix ans plus tard. Cf. J.H.S. Hammond, « The Campaign and the Battle of Marathon », *JHS*, n° 88, 1968, p. 13-57, et plus précisément p. 50-51. La bataille de Marathon ayant eu lieu 67 ans avant la représentation des *Guêpes*, le chœur ne représente pas une part réelle de la population d'Athènes.

d'un sang noir qui ponctuent l'*Illiade* laissent la place à des piqûres d'insectes sur le menton et dans les sourcils des ennemis. La comparaison épique est également prolongée, puisque le guerrier n'est plus seulement comparé à la guêpe pour des qualités morales de courage et de détermination mais également pour les caractéristiques physiques que sont sa taille et le dard qu'il porte « au croupion ».

Bien qu'il adapte l'image épique aux codes de la comédie, Aristophane n'en fait pas pour autant un passage qui lui permettrait de provoquer le rire de son public. Le discours de ces combattants conserve malgré les fantaisies qu'il contient un ton grave et aussi sérieux que l'est la fierté des Athéniens, dont la chouette, animal d'Athéna, annonce la victoire. C'est que contrairement à la guerre du Péloponnèse qui était évoquée dans les passages précédents, la guerre dont il est ici question est une guerre du passé, qui vit combattre ensemble les cités de la Grèce unies contre les Perses, et qui donna surtout à Athènes l'occasion de sauver tous les Grecs.

L'épopée ne fournit donc pas seulement au poète un répertoire de motifs topiques permettant de dire les violences de la guerre. Lorsque le héros est aussi habile et aussi peu scrupuleux que Trygée, des vers d'apparence épique peuvent également servir un discours appelant à la paix. Les motifs par lesquels l'épopée chante la gloire de ses héros peuvent trouver leur place dans les comédies d'Aristophane à condition qu'il soit question d'une guerre ancienne, qui fit la gloire de la cité, et non de la guerre en cours.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il apparaît qu'en plus des fragments de texte singuliers qu'il prélève dans l'épopée, Aristophane joue également avec des représentations qui sont dérivées de l'épopée mais dont l'origine précise n'est pas identifiable dans le texte des poèmes. Il tire profit du caractère formulaire du genre épique en lui empruntant des scènes topiques (scène d'armement, scène de banquet) et des morceaux de vers formulaires, mais il convoque aussi des notions stéréotypiques (le tumulte) ou des types de personnage (le ἥρωζ) qui sont perçus comme épiques sans être liés à un contexte déterminé. Le poète comique donne à ce matériau différentes fonctions : il est tantôt un modèle auquel le présent est comparé, tantôt le canevas sur lequel brode le poète, et tantôt une autorité, à laquelle le poète et ses personnages peuvent attribuer, parfois avec mauvaise foi, le discours qu'ils désirent voir appuyé. C'est dire

combien ce matériau fait l'objet d'une appropriation totale par le poète. En prêtant une fonction nouvelle, et qui correspond à ses projets propres, à un matériau qui lui préexistait, le poète s'apparente ainsi au bricoleur, tel que le décrit C. Lévi-Strauss dans son ouvrage *La Pensée sauvage*¹⁰² : dans une démarche rétrospective, il s'adresse à un ensemble déjà constitué, ici le répertoire des modèles stéréotypiques de l'épopée, et il y trouve des réponses au problème qu'il se pose actuellement, ici les malheurs occasionnés par le conflit avec Sparte. La difficulté de l'exercice réside en ce qu'en tant que « préconstruits », les éléments collectés sont « précontraints », mais nos exemples témoignent de l'aisance avec laquelle Aristophane plie tout matériau emprunté à son projet comique . Ce travail de récupération permet au poète d'entretenir la connivence qui le lie à son public. Il s'appuie sur le constat d'une grande familiarité des Grecs avec l'épopée, et pousse plus loin encore cette proximité en travaillant à la domestication du matériau épique, rendu tantôt plus humain, tantôt plus trivial, mais toujours plus proche des spectateurs auxquels il s'adresse.

¹⁰² C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008, p. 576.