

ANIMAUX ACTEURS CHEZ ARISTOPHANE

Ghislaine JAY-ROBERT*

Résumé. – Les auteurs de comédies anciennes sont les seuls à mettre en scène des animaux ; il est donc intéressant d’essayer de réfléchir sur leur rôle dans le cours de la pièce. Chez Aristophane, ils constituent l’un des éléments permettant au poète de remettre en question l’ordre civique, soit pour faire basculer l’utopie comique dans une autre représentation du *cosmos*, soit pour ruiner de l’intérieur la logique sur laquelle s’est bâtie la cité.

Abstract. – The authors of ancient comedy plays are the only ones to stage animals and it is therefore interesting to endeavour to consider their own part in the play. With Aristophanes, they constitute one of the components enabling the poet to question civic order, so that comic utopia either presents another representation of *cosmos* or to ruin the internal logic of the city from its core.

Mots-clés. – Animaux, chœurs, héros, passeur, adjuvant, opposant, condition humaine, ordre, confusion, métamorphose.

* Université de Perpignan, jayrober@univ-perp.fr

Dans les tragédies, les animaux ne sont pas mis en scène¹. Évoqués pour leurs valeurs mythiques et symboliques, ils gardent une signification morale ou incarnent une notion métaphysique. Utilisés dans des comparaisons pour dépeindre un trait de caractère, une impulsion ou un comportement propre à l'un des personnages de la pièce, ils n'intéressent pas pour eux-mêmes, mais pour ce qu'ils peuvent révéler de la nature ou du destin des hommes². Ainsi, par exemple, chez Eschyle, le serpent, « qui provoque la peur et la mort », « symbolise souvent un être dont on ne peut attendre que du mal »³. « Autre bête évoquée pour sa malfaisance : l'araignée. Les Danaïdes comparent le héraut égyptien, qui veut les entraîner, à une araignée : « Hélas père, le secours des autels est ma perte. Oui, il m'entraîne comme une araignée, pas à pas, le spectre, le spectre noir ! (*Les Suppliantes*, 884-888) »⁴. Chez Sophocle, la mention des oiseaux, par exemple, est liée soit à l'art augural⁵, soit à la représentation donnée du sort réservé aux morts ; souvent le poète évoque la présence des rapaces qui risquent de dévorer les cadavres, qu'il s'agisse de celui de Polynice — dont Antigone craint qu'il devienne la proie des vautours⁶ —, d'Égisthe — auquel Électre souhaite ce sort⁷ — ou d'Ajax — que Ménélas voudrait livrer en pâture aux oiseaux du rivage⁸. C'est la raison pour laquelle ils ont, la plupart du temps, un caractère inquiétant et sinistre, incarnant les forces obscures de la nature humaine ou du *cosmos*⁹. Même chez Euripide, qui, pourtant, observe les bêtes « avec une curiosité nouvelle »¹⁰ et sait souvent les peindre « avec une précision d'animalier »¹¹, ces êtres sont rejetés du côté de la nature et de l'étrange par opposition à tout ce qui est culture et civilisation, de telle sorte que, par exemple, notre notion « d'animal domestique » ne peut leur être appliquée¹². Et si certains animaux, comme les grues, « suscitent l'attention et la sympathie du poète », c'est parce qu'elles volent en groupe selon un ordre déterminé et qu'elles obéissent

1. Sur ce sujet, voir A. BERNAND, « Les animaux dans la tragédie grecque », *DHA* 12, 1986, p. 241-269 ; M.H. GIRAUD, « Les oiseaux dans l'*Ion* d'Euripide », *RPh* 61, 1987, p. 83-94 ; R.F. STAMPELI, *The dramatic function of animals and imagery in the tragedies of Euripides*, Nashville 1971.

2. A. BERNAND, *art. cit.*, p. 246, 247. En cela, les auteurs tragiques reprennent la tradition épique, puisque, selon A. SCHNAPP-GOURBEILLON, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris 1981, p. 11, « l'animal homérique, si finement observé qu'il puisse être, ne relève en aucun cas de l'élaboration systématique d'un bestiaire (...). Dans la démarche analogique, l'animal donne à voir les vertus du héros auquel il se réfère : il suggère, il met en valeur, il renvoie une image amplifiée et sélective, comme un miroir subtilement déformant ».

3. A. BERNAND, *art. cit.*, p. 243.

4. *Ibid.*, p. 244.

5. *Œdipe-Roi*, 310. Sur ce sujet, voir J. POLLARD, *Birds in Greek Life and Myth*, Plymouth 1977, p.125, 126.

6. *Antigone*, 26-30, 1016-1018, 1040-1043, 1080-1083.

7. *Électre*, 1487-1489.

8. *Ajax*, 1060-1065.

9. A. BERNAND, *art. cit.*, p. 249 ss.

10. *Ibid.*, p. 253.

11. *Ibid.*, p. 256.

12. *Ibid.*, p. 262.

à un chef, à la façon des hommes dans une cité¹³. La plupart, cependant, sont assimilés par le poète tragique à des êtres anarchiques et dangereux. « Autrement dit, l'animal, même chez Euripide, ne vient pas à l'homme et l'homme, s'il rejoint les animaux, se déshumanise »¹⁴.

Face au portrait qu'en dressent les poètes tragiques, il est instructif d'essayer de comprendre le statut que l'animal acquiert chez les poètes comiques et la place qui lui est alors réservée sur la scène.

I. – PRÉSENCE DES ANIMAUX SUR LA SCÈNE COMIQUE

Quand Aristophane utilise les animaux dans des images, sa démarche est analogue à celle des auteurs tragiques, dans la mesure où il met lui aussi l'accent sur la signification morale que peut avoir l'évocation de certains animaux dans la description de tel ou tel trait de caractère appartenant à l'un des personnages mis en scène : dans son théâtre par exemple, le renard et la perdrix, qui passait pour un oiseau plein d'astuce, « désignent couramment une personne rusée », le singe, lui, « est communément le symbole de la fourberie »¹⁵. L'animal est également rejeté du côté de l'étrange, de la non-cité. A. M. Bowie a prouvé en effet que la multiplication des comparaisons effectuées dans les *Nuées* et dans les *Cavaliers* entre Philocléon et le Paphlagonien d'un côté et les animaux de l'autre traduisait en fait la marginalisation de ces deux personnages qui n'ont pas leur place au cœur de la cité¹⁶.

L'originalité des auteurs comiques se lit, en revanche, dans la volonté qu'ils manifestent de mettre en scène des animaux et de les intégrer à l'action dramatique, soit parce qu'ils constituent le chœur de la pièce, soit parce qu'ils tiennent le rôle d'un personnage.

D'après les conclusions de K.S. Rothwell¹⁷, 19 comédies, si l'on en juge par leurs titres, ont un chœur formé d'animaux¹⁸. Il s'agit, par ordre chronologique¹⁹, de trois pièces de Magnès (Ὀρνιθες, Ψῆνες, Βάτραχοι, datées de 470-440 av. J.-C.), des Μυρμηκάνθρωποι de Phérécrate (datée de 430-420 av. J.-C.), des Βάτραχοι de Callias (mêmes dates), des Θηρία de Cratès (avant 420 av. J.-C.), des Αἰγες d'Eupolis (429-423 av. J.-C.), des Μύρμηκες de Platon le Comique (425-422 av. J.-C.), des Ἀηδόνες et des Μύρμηκες de Cantharos (420-410 av. J.-C.), de quatre pièces d'Aristophane (Ἴππῆς, 424 av. J.-C. ; Σφηκός, 422 av. J.-C. ; Ὀρνιθες, 414 av. J.-C. ; Βάτραχοι, 405 av. J.-C.), des Μέλιτται de Dioclès (410-380 av. J.-C.), des

13. *Ibid.*, p. 262.

14. *Ibid.*, p. 262.

15. J. TAILLARDAT, *Les images chez Aristophane*, Paris 1962, p. 227, 228.

16. A.M. BOWIE, *Aristophanes. Myth, ritual and comedy*, Cambridge 1993, p. 81-86 ; voir aussi C. ORFANOS, *Les sauvages d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris 2006, p. 39-54.

17. K.S. ROTHWELL, *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge 2007, p. 104.

18. Voir aussi G. SIFAKIS, *Parabasis and Animal Choruses*, Londres 1971, p. 76.

19. Nous reprenons ici les indications données par K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 104.

Ἰχθύες d'Archippos²⁰ (401-400 av. J.-C.), d'une pièce d'Aristophane dont on n'a plus que des fragments (les Πελαργοί, 390 av. J.-C.²¹), des Ἴππεῖς d'Antiphane (370 av. J.-C. ou plus tard) et enfin des Ὀρνιθεῖς de Cratès II (peut-être IV^e siècle av. J.-C.).

Pour ce qui est des rôles de personnages tenus par des animaux, on ne peut se référer qu'aux comédies suffisamment bien conservées et on relève alors, chez Aristophane, la présence d'Épops dans les *Oiseaux*, du chien dans les *Guêpes* et aussi, même s'il ne parle pas, du bousier dans la *Paix*²².

Longtemps, on a expliqué ce phénomène en évoquant les origines rituelles de la comédie ancienne et le rôle joué dans ce processus par certains cultes zoomorphiques²³. K.S. Rothwell remet en cause cette association en insistant, quant à lui, sur le fait que la plupart des animaux choisis par les poètes comiques n'ont en réalité aucun lien avec un culte particulier²⁴ et il affirme qu'on ne peut donc pas établir de rapport direct entre les chœurs comiques formés d'animaux et des cérémonies rituelles précises²⁵. Selon lui, ces chœurs, dont on trouve la trace essentiellement à la fin du V^e siècle, seraient l'expression d'une volonté visant à renouer avec la tradition aristocratique du *symposium*, qui pouvait donner lieu à de semblables mascarades et dont certaines représentations figurées sur des vases ont gardé le souvenir²⁶.

Il est vraisemblable également de penser que l'importance octroyée aux animaux sur la scène comique doive être mise en relation avec le rôle qu'y joue la fable et ce n'est certainement pas une coïncidence si dans les trois mêmes comédies d'Aristophane (la *Paix*, les *Guêpes* et les *Oiseaux*), on trouve à la fois des animaux-acteurs et plusieurs allusions à différentes fables d'Ésope²⁷.

Tous ces éléments convergent pour suggérer le fait que les animaux mis en scène par les poètes comiques ont plus de choses à nous dire sur les hommes que sur la religion. D'ailleurs, comme le note très justement K.S. Rothwell, la plupart des espèces choisies (tous les insectes

20. On rattache peut-être à cette pièce les fragments connus sous le nom de *Comoedia Dukiana* : sur ce sujet, voir K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 128-130.

21. Sur cette comédie, voir J.-C. CARRIÈRE, « L'Aristophane perdu. Une introduction aux trente-trois comédies disparues avec un choix de fragments traduits et commentés » dans J. JOUANA et J. LECLANT édés., *Le théâtre grec antique : la comédie*. Actes du 10^e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1^{er} et 2 oct. 1999, Paris 2000, p. 224, 225.

22. On peut difficilement considérer l'âne, au début des *Grenouilles*, comme un personnage ; sur ce sujet, voir G. MASTROMARCO, *Introduzione a Aristofane*, Rome-Bari 1994, p. 120.

23. Sur ce sujet, voir P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.

24. K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 149 : « In fact most of the animals chosen seem not to have had any cultic association whatsoever ».

25. K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 149 : « Hence, no coherent pattern emerges to support assumptions of a direct ritual basis for animal choruses ».

26. K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 149-150.

27. Dans la *Paix*, le lien s'impose, puisque le rôle donné au bousier est directement inspiré de celui qu'il tient dans la fable 4 d'Ésope : *L'aigle et l'escarbot*. Dans les *Oiseaux*, Pisthétairé raconte deux fables à ses interlocuteurs en citant le nom d'Ésope : v. 471-475 et v. 651-653. Enfin, Philocléon, dans les *Guêpes*, mentionne à 6 reprises les fables ou le nom d'Ésope : voir K.S. ROTHWELL, « Aristophanes' Wasps and the sociopolitics of Aesop's Fables », *CJ* 90, 1995, p. 233-254 et plus spécialement p. 244-253 ; voir aussi J. POLLARD, *Birds in Greek Life and Myth*, Plymouth 1977, p. 178-187.

notamment) recourent ce qu'Aristote appellera des animaux « sociaux »²⁸ et doivent leur présence moins à leur caractère sauvage ou à leur pouvoir « démonique » qu'à leur capacité à être humanisés²⁹.

II. – MISE EN SCÈNE DES ANIMAUX CHEZ ARISTOPHANE

Mais que disent les animaux, lorsqu'ils sont sur une scène de comédie ? Peut-on définir un discours qui leur serait propre ? En quoi consiste leur rôle ? Derrière les différences évidentes qui singularisent chacun de ces animaux-acteurs en fonction du sujet de la pièce dans laquelle il intervient, peut-on déterminer l'existence d'un schéma commun ? Une telle enquête implique que l'on se focalise uniquement sur les pièces bien conservées d'Aristophane, car elle impose un point de vue structural qui, seul, peut mettre en lumière une éventuelle fonction attribuée à l'animal, acteur de comédie³⁰. Le *corpus* se limitera donc à quatre pièces : les *Guêpes*, la *Paix*, les *Grenouilles* et les *Oiseaux*³¹ ; les *Cavaliers* ne seront pas pris en compte, étant donné que les chevaux censés accompagner leurs maîtres ne jouent aucun rôle dans le cours de l'intrigue.

1. – LEUR STATUT :

Le statut des animaux chez Aristophane est complexe. Ce n'est pas, en effet, parce qu'ils sont, comme le dit K.S. Rothwell, socialisés et humanisés³² que le poète les intègre pour autant à la société humaine et leur donne une place dans le monde de la cité. Fondamentalement, en effet, les animaux, chez Aristophane, restent des êtres étranges, différents, ils représentent l'autre qui, de prime abord, inquiète et apporte le trouble. Leur corps singulier, flanqué d'appendices proéminents, inspire la crainte, qu'il s'agisse des oiseaux, effrayants avec leur bec et leurs ailes déployées³³ ou des guêpes dont les dards impressionnent ceux qui doivent les combattre³⁴. Si ce n'est pas la peur qu'ils suscitent, c'est la répulsion et le dégoût, à l'image de ce que ressentent les deux serviteurs chargés de nourrir le bousier³⁵. L'homme et l'animal se côtoient, mais ne se comprennent pas, tant le comportement qu'Aristophane prête aux animaux semble être contraire à celui des hommes : l'escarbot se nourrit d'ordure, les guêpes s'activent quand tout le monde dort³⁶, les grenouilles chantent et vivent dans un lac qui mène à la mort. À ce stade correspond naturellement une mise en opposition de l'homme avec l'animal. C'est

28. K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 106.

29. K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 107 : « In the late fifth century, then, playwrights chose animals less for their « wildness » or « daemonic » powers than for potential social qualities and their ability to be humanized ».

30. Dans cette optique, nous n'établirons pas de distinctions, *a priori*, entre les animaux qui forment le chœur et ceux qui tiennent le rôle d'un personnage.

31. L'édition utilisée est celle de N.G. WILSON, *Aristophanis Fabulae et Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford 2007.

32. K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 125 : « animals (...) were often socialized and humanized ».

33. *Oiseaux*, 61 ; 296 ; 308.

34. *Guêpes*, 225-227 ; 427.

35. *Paix*, 1-41.

36. *Paix*, 216-221.

le moment, par exemple, où Pisthétairé et Évelpide sont en butte aux attaques des oiseaux et où Dionysos est confronté aux grenouilles. Cette opposition traduit le caractère anormal d'une rencontre qui n'aurait jamais dû avoir lieu, elle insiste sur la transgression opérée par le héros qui ose entrer en contact avec un monde qui n'est pas le sien.

Petit à petit, cependant, l'animal change d'attitude et de statut : d'opposant, il devient adjuvant et finit par aider le héros à transformer l'ancien ordre et à réaliser son idée. Ce changement s'opère pour tous les chœurs formés d'animaux³⁷ et il touche aussi un personnage comme le bousier qui, de créature « immonde, puante et goulue »³⁸, devient un Pégase à la « bride d'or » et aux « oreilles brillantes »³⁹, seul capable de mener le héros jusqu'à l'Olympe. Une telle mise en scène présuppose l'existence d'une parenté entre les êtres vivants et conduit à l'idée qu'il existe, entre eux, une unité et une solidarité fondamentales.

Ce lien ainsi créé entre l'homme et l'animal, cette communauté établie entre eux s'élaborent dans une large mesure en opposition avec la définition que la cité, après Hésiode, donne de l'homme, définitivement distingué des dieux et des bêtes après le sacrifice accompli par Prométhée et l'attribution des préférences alimentaires qu'il implique⁴⁰. Étranger au cannibalisme⁴¹, bénéficiaire du feu propre à cuire ce qui est consommé, mais incapable de se nourrir seulement de parfums ou d'aromates, l'homme, dans l'ordre civique, a un statut qui ne se confond pas avec celui des autres êtres vivants⁴². Une telle classification « substantialise trois genres d'animés selon une ontologie ternaire et discontinuiste » et présuppose « la constitution d'une pensée de l'homme comme tel »⁴³. C'est cette perspective qu'adopte Aristophane au début de ses pièces. Mais ensuite, en effaçant plus ou moins nettement la frontière soigneusement établie entre ces « trois faunes »⁴⁴, le poète s'écarte du point de vue imposé par la cité et met en scène une autre conception du vivant qui passe par une autre représentation du *cosmos*. Les animaux ne sont pas « humanisés » ; par leur intermédiaire, le poète propose un autre genre d'humanité⁴⁵.

37. Certes, un tel changement caractérise souvent l'attitude du chœur, mais ce qui est intéressant, c'est que les chœurs formés d'animaux systématisent ce processus.

38. *Paix*, 38. La traduction utilisée pour Aristophane dans cet article est celle de P. THIERY, *Aristophane. Théâtre complet*, Paris 1997.

39. *Paix*, 155, 156.

40. Hésiode, *Théogonie*, 535-560.

41. Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, 276-278.

42. Sur ce sujet, voir M. DETIENNE, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris 1972, nouvelle édition avec postface 1989 ; M. DETIENNE, J.-P. VERNANT, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979 ; E. de FONTENAY, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris 1998, p. 135.

43. F. WOLFF, « L'animal et le dieu : deux modèles pour l'homme » dans B. CASSIN, J.L. LABARRIÈRE éd. sous la dir. de G. ROMÉYER DHERBEY, *L'animal dans l'Antiquité*, Paris 1997, p. 167.

44. F. WOLFF, *op. cit.*, p. 167.

45. C'est aussi — pour autant que l'on puisse interpréter les seuls fragments qui subsistent — ce que proposait Cratès dans sa comédie : Θηρία. D'après les quatre fragments qui nous restent (R. KASSEL, C. AUSTIN, *Poetae Comici Graeci*, vol. IV, Berolini-Novae Eboraci 1983, fr. 91-96), le poète évoquait la possibilité de vivre dans le bonheur sans avoir d'esclaves et sans manger de viande, ce qui remet directement en cause l'ordre établi

2. – LEUR ACTION :

2. 1. – *Les oiseaux et les grenouilles*

Les chœurs formés par les oiseaux et les grenouilles dans les pièces du même nom font ici l'objet d'une étude comparée, parce qu'Aristophane leur attribue à tous deux, selon nous, un statut et un rôle très proches.

2. 1. 1. – Espèces choisies :

Soit en raison de leurs spécificités naturelles, soit en raison du symbolisme qui leur est attaché, ces deux espèces ont comme caractéristique d'entretenir une sorte d'ambiguïté ontologique fondamentale.

Les Anciens connaissaient l'existence des différentes métamorphoses qui ponctuent la vie d'une grenouille et savaient que l'œuf donne naissance à un têtard apode et phytophage, adapté au milieu aquatique, tandis que la grenouille, qu'il est destiné à devenir, est, quant à elle, un animal zoophage, pourvu d'une respiration aérienne et de pattes qui lui permettent de sortir de l'eau. C'est sans doute cet extraordinaire pouvoir de mutation qui est à l'origine de la place que la grenouille occupe dans l'imaginaire des Anciens. En Égypte, par exemple, elle compte parmi les divinités primordiales qui participent à la création du monde ; « intégrée dans la mythologie sous la forme de Héqet, Déesse-grenouille des naissances »⁴⁶, elle est la « parèdre de Khnoum, le dieu créateur qui est en rapports étroits avec l'inondation, puisqu'il forme le monde sur un tour de potier avec le limon apporté par le fleuve »⁴⁷. « Bête de fertilité/fécondité, liée au *phallus* »⁴⁸ et à la vie après la mort, invoquée lors des rites de la nouvelle année⁴⁹, elle est « donc située à toutes les étapes du temps, du temps initial où les dieux batrachocéphales font sortir l'univers des eaux qui couvraient quasiment tout, du temps cyclique de l'année, de la crue qui renouvelle l'Égypte, des mois de la reproduction humaine, et d'un autre temps, celui de l'éternité où les défunts qui se confient en elle accèdent par sa médiation »⁵⁰. Chez les Grecs, la grenouille paraît davantage liée à « la vie bondissante et créatrice du milieu aquatique et des animaux qui le peuplent »⁵¹. Mais par ce biais, elle incarne, là encore, la fécondité et la fertilité, de telle sorte qu'elle est considérée comme proche des Déeses Mères et qu'elle est associée à la vie sexuelle de la femme, « directement en prise sur le renouveau de l'univers »⁵². Tant aux niveaux physique que symbolique, la grenouille semble donc se distinguer par le pouvoir qu'elle a de se transformer elle-même et de transformer aussi le monde qui l'environne.

dans la cité. Voir K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 123-125.

46. P. LÉVÊQUE, *Les Grenouilles dans l'Antiquité*, Paris 1999, p. 53.

47. *Ibid.*, p. 53-54.

48. *Ibid.*, p. 56.

49. *Ibid.*, p. 56.

50. *Ibid.*, p. 57, 58.

51. P. LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 49.

52. P. LÉVÊQUE, *op. cit.*, p. 49.

Les oiseaux, quant à eux, tirent leur ambivalence non de cette capacité à la métamorphose, mais du caractère intermédiaire de leur statut. Comme l'a prouvé en effet M.H. Giraud⁵³, les oiseaux, chez les Grecs, sont des êtres ambigus qui tiennent de leur nature animale une parenté avec le sauvage, mais qui nourrissent également des rapports privilégiés avec les dieux grâce à leur fonction divinatoire. Aristophane a parfaitement compris cette spécificité et c'est sur ce thème qu'il construit sa comédie des *Oiseaux*, où de simples volatiles réussissent à remplacer les anciennes divinités et à devenir les maîtres du monde. À cette première oscillation qui les fait balancer entre l'animal et le dieu, le poète en ajoute une autre qui les rapproche de l'homme, à l'exemple d'Épops, la Huppe, que les deux Athéniens viennent consulter justement parce qu'ils reconnaissent en lui un ancien être humain, Térée, le roi de Thrace métamorphosé en oiseau pour échapper à ses malheurs⁵⁴. Porte-parole de ses nouveaux congénères, ce personnage illustre leur nature en étant défini comme l'« être intermédiaire par excellence »⁵⁵. Sophocle est le premier à le mettre en scène⁵⁶ et à insister sur le caractère double et ambigu de ce volatile qui, après sa transformation, tient à la fois de la huppe et de l'épervier⁵⁷ et qui aurait acquis, selon le poète tragique, « la capacité de se muer successivement en père et en fils »⁵⁸. L'image que Sophocle donne de cette figure est importante, parce que c'est elle qui constitue la toile de fond utilisée par Aristophane dans sa comédie⁵⁹. Elle contribue donc à définir le statut que le poète comique confère aux oiseaux dans sa pièce et rapproche ainsi ces animaux des grenouilles en mettant en valeur cette ambivalence fondamentale qui caractérise ces deux espèces.

2. 1. 2. – Topographie de leur habitat :

Les oiseaux habitent dans le ciel et les grenouilles dans un lac : il n'y a là rien d'étonnant. Notons quand même cependant qu'il ne s'agit pas de n'importe quel lac, mais de celui que franchit régulièrement Charon pour mener aux Enfers les âmes des morts. Autrement dit, dans les deux cas, Aristophane fait vivre ces animaux dans un lieu situé à la limite du monde des hommes, qu'il s'agisse de sa limite supérieure, qui donne accès à l'univers divin, ou de sa limite inférieure, celle qui mène au Royaume des Ombres. Ces deux endroits marquent donc une frontière entre deux mondes, ils déterminent le lieu de passage vers l'Autre, l'inconnu, l'étrange. Les héros y accèdent au terme d'un voyage parfois long et difficile, comme celui de Pisthétairé et d'Évelpide, ces deux Athéniens qui, en arrivant au Royaume des Oiseaux,

53. M.H. GIRAUD, *art. cit.*, p. 83-94 ; voir aussi C. ORFANOS, *op. cit.*, p. 197.

54. Sur cette légende, voir P. THIERCY, *op. cit.*, p. 1174.

55. C. ORFANOS, *op. cit.*, p. 189 ; *Oiseaux*, 113-119 : Pisthétairé et Évelpide définissent ainsi les raisons qui les ont poussés à venir demander conseil à la Huppe : « Tout d'abord, parce que tu as été un homme autrefois, comme nous deux et que tu as eu des dettes autrefois, comme nous deux (...) ; ensuite, parce que tu as échangé cela contre une nature d'oiseau, que tu as fait, au cours de tes vols, le tour de la terre et de la mer, et que tu possèdes toutes les connaissances de l'homme et toutes celles de l'oiseau ».

56. Dans son *Térée*, dont il reste quelques fragments.

57. Voir *Térée*, fr. 581 Radt et l'explication qu'en donne C. ORFANOS, *op. cit.*, p. 188.

58. C. ORFANOS, *op. cit.*, p. 188.

59. *Oiseaux*, 100, 101 : « C'est pourtant ainsi que Sophocle me maltraite dans ses tragédies, moi, Térée ».

ont l'impression de toucher le bout du monde, là où tous leurs anciens repères s'effacent et se confondent⁶⁰. Car ce déplacement dans l'espace est également un voyage symbolique qui confronte les héros à la mort ou à l'éternité⁶¹ et qui les mène ainsi jusqu'à la limite de la condition humaine⁶².

2. 1. 3. – Leur rôle :

Placés là où ils le sont, ces animaux vont permettre aux héros de franchir la frontière qu'ils incarnent et d'accéder à l'autre monde.

– *Les grenouilles*

Parce qu'elles peuplent le lac qui mène chez Hadès, les grenouilles tiennent naturellement le rôle de gardiennes des Enfers, capables à ce titre, comme Charon qui semble bien les connaître, de faire passer du monde des vivants à celui des morts. C'est d'ailleurs Charon lui-même qui, le premier, parle de ces animaux, lorsqu'à Dionysos qui demande comment il va s'y prendre pour ramer et faire avancer le bateau, il répond : « Pas de problème : tu entendras des chants merveilleux dès que tu t'y mettras (...). Ceux, féériques des grenouilles-cygnes » (ῥῶστ' ἀκούσει γὰρ μέλη / κάλλιστ', ἐπειδὰν ἐμβάλης ἅπαξ (...). βατράχων κύκνων θαυμαστά.)⁶³. L'action de Dionysos est manifestement subordonnée à celle des grenouilles qui non seulement vont accompagner le dieu dans sa route, mais vont apparemment l'aider à passer d'un bord à l'autre.

La question qui demeure en suspens consiste cependant à savoir quelle aide les grenouilles apportent à Dionysos pendant sa traversée, car, à entendre les réflexions du dieu, on aurait plutôt l'impression que ces êtres bondissant et coassant entravent la bonne marche des opérations⁶⁴. Sur ce point, Charon est formel : si les grenouilles agissent, c'est par leurs chants. Le premier reprend celui que les fidèles entonnent en l'honneur de Dionysos pendant cette fête du renouveau que sont les Anthestéries (v. 211-219) ; les deux suivants (v. 228-234 / 241-249) évoquent de façon enthousiaste le statut et la vie de ces batraciens favorisés des dieux qui fournissent à Apollon le roseau nécessaire à la confection de sa lyre⁶⁵ et qui passent leur temps à danser, à sauter, à chanter et à faire des bulles dans l'eau⁶⁶. Il est donc significatif de constater

60. Voir le début des *Oiseaux* : amenés là par un choucas et une corneille, les deux héros sont perdus et tournent en rond jusqu'à ce qu'Évelpide s'écrie : « D'ailleurs, je ne sais même plus en quel point de la terre nous sommes ! » (v. 9). Dans les *Grenouilles*, le caractère étrange du lieu atteint par Dionysos et Xanthias est retranscrit dans cet épisode burlesque où les deux personnages font la rencontre d'un mort avec lequel il dialogue (v. 170 ss.).

61. C'est le cas de Pisthétairé dont l'arrivée chez les oiseaux va entraîner une confrontation avec les dieux.

62. Au début des *Grenouilles*, Dionysos tient le rôle d'un homme : interpellé comme tel (*Grenouilles*, 486, 616), déguisé en esclave, il n'arrive même plus à prouver, le moment venu, qu'il est dieu (*Grenouilles*, 628-639).

63. *Grenouilles*, 205, 206, 207. Sur les « grenouilles-cygnes », voir le commentaire de K. DOVER, *Aristophanes* Frogs, Oxford 1993 au vers 207 (p. 218).

64. Voir, par exemple, *Grenouilles*, 226, 227 ; 250-267.

65. *Grenouilles*, 231-233. Le verbe utilisé par Aristophane est τρέφειν (v. 234) : les grenouilles parlent des roseaux comme s'il s'agissait de plantes qu'elles cultivaient (voir K. DOVER, *op. cit.*, sv. 234, p. 225).

66. *Grenouilles*, 243-249.

qu'au gré de leurs mélodies, le lac des Enfers devient un lieu où s'épanouissent la vie, le mouvement et la joie et que, même si les grenouilles habitent aux portes de la mort, leur action est toute entière tournée vers la célébration du vivant.

Ce paradoxe apparent trouve son explication dans la nature même des grenouilles qui, dans l'imaginaire des Anciens, se révèlent être médiatrices de vie jusqu'après la mort⁶⁷ et qui, dans la pièce d'Aristophane, établissent un mouvement circulatoire entre le monde des vivants et les Enfers. Les chants qu'elles entonnent leur permettent donc d'affirmer la particularité de leur statut.

Or, l'altercation opposant Dionysos aux grenouilles a justement pour objet les modulations émises par ces animaux qui assourdissent le héros et déclenchent chez lui le désir d'émettre des sons plus bruyants encore, quels qu'ils soient⁶⁸, pour les faire taire. Son but consiste, au plein sens du terme, à leur « prendre »⁶⁹ la parole en s'appropriant leurs coassements, de manière à les réduire au silence. C'est bien ce qu'il arrive à faire, lorsqu'il parvient à crier : « Brékékékex coax coax » si vite et si fort que ses adversaires ne trouvent plus rien à ajouter⁷⁰. En leur subtilisant leur voix et leurs mots, Dionysos s'empare en même temps, symboliquement, du pouvoir transmis par ces mots, de telle sorte qu'il se donne, lui aussi, la possibilité de faire triompher la vie sur la mort. Ce succès lui permet de se dégager peu à peu de son statut d'être humain, qui est le sien au début de la pièce, et de commencer à réintégrer son personnage divin. Le passage que lui ouvrent les grenouilles ne le mène donc pas seulement sur l'autre rive du lac, il le met en situation de pouvoir réussir sa quête, afin qu'il soit capable à la fois d'affirmer son identité divine et de ramener à la lumière le poète de son choix⁷¹.

– Les oiseaux

L'aide que les oiseaux apportent aux héros, dans la pièce du même nom, est manifeste et elle se développe en deux phases. La première met en scène un choucas et une corneille, achetés au marché d'Athènes par Pisthétaire et Évelpide : les deux hommes veulent quitter leur cité et ils pensent que ces volatiles pourront les guider jusqu'à la demeure de Térée, la Huppe, qui doit les renseigner sur un endroit tranquille où ils puissent se « fixer et couler des jours paisibles »⁷². La pièce commence au moment où les deux Athéniens arrivent au terme de leur voyage et où, sans le savoir encore, ils ont réussi à atteindre l'espace réservé aux oiseaux. Le choucas et la corneille les ont donc fait passer d'Athènes, qui, aux dires mêmes

67. Voir P. LÉVÈQUE, *op. cit.*, p. 57.

68. Pour arriver à ses fins, Dionysos hurle et pète à souhait : *Grenouilles*, 264-267.

69. Dionysos utilise le verbe λαμβάνω : *Grenouilles*, 251.

70. *Grenouilles*, 250, 251 et surtout 266, 267.

71. Pour une analyse de la quête de Dionysos et du rôle qu'y jouent les grenouilles, voir C.P. SEGAL, « The Character and Cults of Dionysus and the Unity of the Frogs », *HSPH* 65, 1961, p. 207-242 et G. JAY-ROBERT, « Le voyage initiatique de Dionysos aux Enfers ou le temps du renouveau », *Euphrosyne* 28, 2000, p. 23-40.

72. *Oiseaux*, 45.

des héros, représente le centre du monde civilisé⁷³, à la périphérie qui marque la frontière avec le non-humain. De là, ils peuvent basculer dans l'autre monde, aidés en cela par la Huppe, cette fois, qui leur fait ingurgiter une « certaine petite racine » capable de les transformer en oiseaux⁷⁴. La spécificité de ce voyage est bien réelle. Dans les *Grenouilles*, en effet, la zone habitée par les batraciens forme seulement une étape que Dionysos franchit pour aller au-delà et se rendre finalement jusqu'au palais de Hadès. Pisthétairé et Évelpide, au contraire, lorsqu'ils arrivent chez les oiseaux, décident d'y rester sans aller plus loin, utilisant ainsi le passage auquel ils ont accès comme un moyen de fermer l'espace au lieu de l'ouvrir.

Grâce aux oiseaux, les héros peuvent arriver jusqu'à la limite du monde humain, mais ils ne la franchissent que pour rester dans cette zone frontière encore accessible directement depuis la terre⁷⁵. Avec eux, c'est donc la périphérie qui devient le nouveau centre. À cela s'attachent deux conséquences. La première touche à l'organisation de l'espace qui en découle et à sa nécessaire inscription dans un lieu clos sur lui-même, à l'image de la cité que Pisthétairé décide de construire, hérissée de remparts destinés à bloquer tous les échanges⁷⁶. La deuxième met en jeu les caractéristiques propres à ce nouveau monde qui fait se côtoyer à la fois des hommes à figure d'oiseaux⁷⁷, des hommes-oiseaux devenus dieux⁷⁸ et des oiseaux bénéficiant de traits proprement humains⁷⁹. Situé dans l'entre-deux, cet univers ne peut pas en effet se démarquer suffisamment des espaces environnants et ne parvient qu'à recréer en son sein les modèles de ce qui l'entoure. C'est sans doute la raison pour laquelle Coucouville-sur-Nuages ressemble finalement si étrangement à Athènes⁸⁰ et Pisthétairé à Zeus.

Mais ce nouveau monde se caractérise par son ambivalence et sa complexité. Si, en effet, cet amalgame est un signe d'imperfection, il permet également de donner accès à un autre ordre en réunissant dans un même espace et jusque dans un même personnage les trois types d'êtres vivants qui sont normalement strictement différenciés : l'homme, la bête et le

73. Évelpide reconnaît, même s'il veut la quitter, que sa cité est « grande » (μεγάλην : *Oiseaux*, 37) et qu'elle est « commune à tous » (πᾶσι κοινήν : *Oiseaux*, 38). Ces termes parodient ceux communément employés par les orateurs vantant les mérites de la cité : cf. Thucydide II, 39, 1 ; voir N. DUNBAR, *Aristophanes Birds*, Oxford 1995, p. 148.

74. *Oiseaux*, 654, 655. En fait, cette racine va leur donner des ailes (ἐπτερωμένω : v. 655), mais, comme le dit N. DUNBAR, *op. cit.*, p. 418 : Ar. « was also probably not distinguishing between « becoming winged » and « becoming birds » — a distinction unlikely to be clearly observed in com. ».

75. Preuve en est l'afflux de curieux et d'importuns qui veulent profiter de la création de Coucouville-sur-Nuages à partir des vers 904.

76. Sur cet aspect de Coucouville-sur-Nuages, voir C. ORFANOS, *op. cit.*, p. 197.

77. Tels Pisthétairé et Évelpide après leur transformation.

78. C'est le cas de Pisthétairé à la fin des *Oiseaux*, lorsqu'il est devenu un nouveau Zeus.

79. C. MORANA-CORBEL (« Le sauvage et la cité dans les *Oiseaux* d'Aristophane », *CGITA* 15, 2002-2003, p. 173-195 et plus spécialement p. 182, 183) parle avec raison de l'humanisation des oiseaux qui acquièrent des caractéristiques différenciant les hommes des bêtes, notamment le langage articulé, la maîtrise de la technique, l'art de la guerre, la faculté de vivre dans une cité. Sur ce sujet, voir aussi K.S. ROTHWELL, *op. cit.*, p. 179.

80. C. MORANA-CORBEL, *art. cit.*, p. 184.

dieu. Parce qu'elle est, de ce point de vue, en opposition avec les principes fondamentaux qui structurent la cité athénienne⁸¹, cette représentation de l'unité du vivant semble donc à la fois idyllique et monstrueuse.

Même si leurs méthodes et le contexte sont différents, c'est bien un rôle analogue que jouent donc les oiseaux et les grenouilles dans les pièces qui portent leur nom. Placés à la limite de l'espace civilisé, ce sont eux en effet qui font passer le héros dans un autre monde en l'intégrant dans un mouvement qui le conduit de l'intérieur vers l'extérieur. Amené ainsi aux frontières de l'humanité, au contact de ce qui normalement la nie, le héros bascule dans un ordre nouveau, où se confondent morts et vivants, esclaves et maîtres, hommes, bêtes et dieux dans une représentation grotesque de l'unité du vivant.

2. 2 – *Les guêpes et les chiens*

Dans la comédie des *Guêpes*, les animaux sont à l'honneur et ils sont mis en scène avec tant d'éclat qu'ils méritent de retenir toute notre attention.

2. 2. 1. – Espèces choisies :

Les guêpes et les chiens⁸² ont en commun de faire partie tous deux d'espèces sociables assez proches de l'homme : le chien est domestiqué et Aristote range les guêpes parmi les animaux « politiques »⁸³. Ils possèdent en outre cette particularité d'avoir des « cousins » à la fois très semblables et très différents d'eux, le loup dans un cas et les abeilles dans l'autre.

Or, le procès ménagé chez lui par Bdélycléon pour son père s'organise entièrement autour d'un jeu sur le doublet chien-loup. Dans un premier temps, en effet, il s'agit de juger le méfait commis par un chien nommé Labescroc, coupable « d'avoir bouloté tout seul le fromage de Sicile »⁸⁴. Son accusateur est un autre chien, Clébard de Cydathénée. L'examen des circonstances qui sont à l'origine de cette malversation conduit à considérer le genre de vie propre à chacun des deux individus, fort différent selon les cas, puisque l'accusé passe la plupart de son temps dehors pour faire « la chasse aux loups »⁸⁵ et surveiller les moutons, tandis que l'autre « reste sur place »⁸⁶ à « garder la maison »⁸⁷.

La mise en scène de ces deux animaux est une attaque à peine voilée contre deux hommes politiques athéniens : Lachès, accusé de s'être laissé corrompre lors de son expédition en Sicile en 427-425⁸⁸ et Cléon qui, apparemment, se présentait lui-même comme « le chien de

81. Voir *Oiseaux*, 755-767 : le Coryphée définit Coucouville-sur-Nuages par opposition à ce qui se fait à Athènes.

82. Nous ne parlerons pas du coq qui ne bénéficie que d'une mention dans toute la pièce : *Guêpes*, 815.

83. Aristote, *H.A.*, I, 1, 488 a 7-10. Voir aussi M. DETIENNE et J.-P. VERNANT, *op. cit.*, p. 229.

84. *Guêpes*, 896, 897.

85. *Guêpes*, 952.

86. *Guêpes*, 971.

87. *Guêpes*, 970.

88. Voir A.H. SOMMERSTEIN, *Aristophanes* : Wasps, Warminster 1983, p. 171 et 208 (commentaires aux vers 240 et 836) ; voir aussi D.M. MACDOWELL, *Aristophanes*. Wasps, Oxford 1971, p. 164.

garde du peuple »⁸⁹ dont, en fidèle démagogue, il prétendait défendre les intérêts contre les loups. Or, dans ce procès imaginé par Aristophane, celui qui défend le troupeau contre le loup, c'est précisément, au contraire, l'autre chien, l'accusé, Labescroc qui, malgré son avidité, « remplit correctement ses fonctions de surveillance »⁹⁰, pendant que l'accusateur, Cléon, le soi-disant « chien du peuple », ne bouge pas de la maison et ne fait que « réclamer sa part » de « tout ce qu'on y fait rentrer »⁹¹. Si, d'ailleurs, il intente un procès contre Labescroc, c'est qu'il lui reproche non pas tant d'avoir volé un fromage que de ne pas avoir partagé avec lui son butin⁹². La ruse et le mensonge dirigent donc ses actes. À cela s'ajoute un caractère sournois et violent qui l'incite à mordre quiconque n'entre pas dans son jeu⁹³.

Un tel portrait correspond en fait à l'image que les Grecs du V^e siècle avant J.-C. donnent du loup lui-même. Carla Mainoldi démontre en effet que si, dans les poèmes homériques, le loup est le modèle de l'animal fort, bien intégré dans une société de guerriers, où le courage reste la première des qualités, au temps de la cité, en revanche, cet animal est mis en marge du groupe social et de ses lois et il est rejeté du côté du sauvage, associé désormais à la ruse⁹⁴. Comme le disent Marcel Detienne et Jesper Svenbro, le loup est celui qui désire toujours avoir plus que sa part, tout en semblant proposer une répartition strictement égalitaire⁹⁵. C'est bien le rôle qu'Aristophane fait jouer ici à Cléon qui est présenté sous les traits d'un chien, mais que le poète assimile finalement à un loup. La haine qui oppose Labescroc à Clébard de Cydathénée rejoint donc celle qui sépare le chien combattant le loup du loup lui-même.

Cette attaque politique vise, certes, l'hypocrisie de Cléon, mais elle dénonce surtout l'action de cet homme qui détourne la cité de sa nature en en faisant le lieu du sauvage, de la non-loi et du mauvais partage⁹⁶. L'influence néfaste qu'il exerce se lit jusque dans l'image qu'Aristophane donne des citoyens eux-mêmes, représentés, dans cette pièce, par Philocléon et ses amis dicastes. Ces derniers forment en effet le chœur auquel le poète prête la forme et le caractère des guêpes. La question pour nous est de comprendre la raison d'un tel choix. On l'explique généralement en insistant sur la présence du dard, propre à ces insectes, que l'on rapproche du stylet utilisé par les héliastes pour tracer sur leur tablette de cire la ligne longue marquant leur volonté de condamner l'accusé à la peine la plus forte. Ce faisant, on oublie de dire que les abeilles aussi possèdent le même type d'aiguillon et que, lorsqu'au début de

89. C'est ainsi qu'il se présente lui-même dans les *Cavaliers*, 1017, 1023 (« Moi, je suis le chien, puisque je donne de la voix pour toi »), 1025, 1030 ; voir aussi P. THIERCY, *op. cit.*, n. 1 de la p. 323 ; C. MAINOLDI, *L'image du loup et du chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Paris 1984, p. 156-159.

90. C. MAINOLDI, *op. cit.*, p. 159 ; *Guêpes*, 957, 958.

91. *Guêpes*, 971, 972.

92. *Guêpes*, 914.

93. *Guêpes*, 972. Voir C. MAINOLDI, *op. cit.*, p. 158.

94. C. MAINOLDI, *op. cit.*, p. 127.

95. M. DETIENNE, J.-P. VERNANT, *op. cit.*, p. 230.

96. Le contraire donc de l'*isonomie*. Voir aussi l'action similaire du Paphlagonien dans les *Cavaliers* et l'analyse qui en est faite par C. ORFANOS, *op. cit.*, p. 38-53.

la pièce, le serviteur de Bdélycléon présente le sujet de la comédie, c'est précisément aux abeilles qu'il compare les citoyens-juges⁹⁷. C'est également sous cette dénomination qu'ils s'interpellent entre eux⁹⁸.

La métaphore se lit pour la première fois chez Hésiode qui, aussi bien dans la *Théogonie* que dans *Les Travaux et les Jours*, explique sa vision de la société en opposant le pénible et fructueux travail effectué par les abeilles à la paresse et à la voracité des bourdons qui se font nourrir sans rien produire⁹⁹. En ce cas, comme l'a démontré D.S. Allen¹⁰⁰, le caractère irritable et énergique des abeilles est considéré comme l'un des principes fondamentaux, nécessaires à la constitution de la cité. Ce que les Grecs nomment ὄργή va même devenir à Athènes l'un des éléments constitutifs de la démocratie : lié à la puissance sexuelle, il désigne l'attitude de l'homme qui sait être suffisamment exigeant, sévère et irascible pour défendre l'indépendance de sa cité et veiller à la stricte application des principes égalitaires¹⁰¹. Cette assimilation entre l'abeille et le bon citoyen prend, chez Aristophane, l'aspect d'une comparaison entre la guêpe et l'héliaste. Le jeu d'écho instauré par le poète comique avec Hésiode se lit d'autant plus facilement qu'on retrouve dans la pièce l'opposition entre le travailleur et le parasite traduite maintenant par une mise en parallèle des guêpes avec le bourdon¹⁰².

Du statut d'abeille à celui de guêpe, c'est le chemin que Cléon a fait parcourir à ses concitoyens. D'hommes passionnés, parfois violents, mais utiles et féconds, il a fait des êtres colériques et improductifs, juste capables de piquer tout le monde, dans le seul désir d'assouvir leur propre appétit¹⁰³. Comment pourrait-il d'ailleurs en être autrement pour des hommes chargés de faire respecter la loi dans une cité qui est devenue désormais un espace réservé à la ruse, à l'égoïsme individuel et au mépris du droit ?

2. 2. 2. – Topographie de leur habitat et de leurs déplacements :

Il est singulier de constater que dans cette comédie, contrairement à ce qu'on trouve dans *Les Grenouilles* et dans *Les Oiseaux*, ce sont les animaux qui vont vers les hommes et non les hommes qui se déplacent jusqu'à eux. C'est précisément ce qui constitue la faute de Labescroc, coupable d'avoir pénétré dans la cuisine, au cœur de l'habitation humaine, pour y voler un fromage¹⁰⁴. C'est un mouvement identique qu'Aristophane fait suivre aux guêpes, lorsqu'il les met en scène faisant le tour des quartiers périphériques d'Athènes pour

97. *Guêpes*, 107, 108 : Philocléon « a l'air d'une abeille ou d'un bourdon quand il revient, vu la cire qu'il s'est enfoncée sous les ongles ! ».

98. *Guêpes*, 367 : le chœur appelle Philocléon « petite abeille ».

99. *Théogonie*, 594-599 ; *Les Travaux et les Jours*, 304-306.

100. D.S. ALLEN, « Angry bees, wasps and jurors : the symbolic politics of ὄργή in Athens » dans S.M. BRAUND, G.W. MOST édts., *Ancient Anger : Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge 2003, p. 76-98.

101. D.S. ALLEN, « Angry bees... », p. 84, 89.

102. *Guêpes*, 1102-1121 : pour désigner le bourdon, Aristophane utilise le même mot qu'Hésiode : κηφήν (1114).

103. *Guêpes*, 1113 : le Coryphée affirme : « nous piquons tout le monde et nous procurons ainsi notre subsistance ».

104. *Guêpes*, 837, 838.

rassembler leur essaim¹⁰⁵ avant de se rendre à l'*Héliée*, au cœur de la cité. Dans les deux cas, le déplacement se fait dans le même sens et conduit les animaux de l'extérieur vers l'intérieur et des marges au centre. Le chemin ainsi dessiné représente, là encore, un mouvement inverse de celui qu'impulsent les grenouilles et les oiseaux, chargés, quant à eux, de mener le héros au-delà de sa condition, dans un autre monde.

2. 2. 3. – Leur rôle :

Une telle inversion enlève tout son sens à la fonction de passeur telle qu'elle a été définie précédemment au sujet des grenouilles et des oiseaux. En investissant en effet le cœur de l'espace familial et civique, en jetant ainsi la confusion entre le centre et la périphérie¹⁰⁶, les animaux, dans les *Guêpes*, — qui, selon la conception du monde prônée par la cité, doivent normalement rester à la marge — bouleversent l'ordre donné, mais se montrent incapables de faire basculer l'univers comique dans une autre dynamique. Dans cette pièce, l'homme ne peut pas devenir dieu, il ne peut même pas devenir un animal, parce qu'il ne peut pas aller au-delà de sa condition et la transcender pour accéder à une autre conception du vivant. C'est la raison pour laquelle les guêpes et les chiens, dans cette comédie, ne sont pas de « vrais » animaux, comme le sont ailleurs les grenouilles ou les oiseaux, mais qu'ils sont seulement des métaphores aptes à révéler la nature de l'homme sans pouvoir la transformer.

La confusion est donc totale : les marges ont investi le centre, les animaux domestiques se conduisent comme des animaux sauvages, les hommes ressemblent à des bêtes, le sauvage prend possession de la cité, l'ordre ancien est bouleversé, mais rien ne le remplace. Le signe de ce dysfonctionnement apparaît dans la mise en scène de « l'animal en faux » : incapable d'aller au-delà de sa condition et de faire prévaloir l'unité du vivant, l'homme reste un homme, il ne peut pas se transformer en animal — ce qui lui donnerait ainsi accès au monde des dieux —, il peut juste agir comme un animal et révéler de cette façon la perversité de sa nature. Même s'il brouille les limites, il demeure donc attaché à cet ordre donné qui divise les êtres animés en trois catégories bien distinctes.

En investissant le monde des hommes et en faisant passer la périphérie au centre, les animaux, dans les *Guêpes*, ne sont donc pas en situation de donner accès à un autre univers, mais ils contribuent à instaurer cet état de folie et de confusion caractéristique de cette pièce¹⁰⁷.

105. C'est à ce moment-là qu'elles passent chez Philocléon.

106. D'où le choix opéré par Aristophane de différentes mises en scène ou de différentes images : la maison de Philocléon transformée en terrain de chasse (c'est le cas au début de la pièce, quand elle est recouverte par un filet : vers 131), ou en espace sablonneux situé près de la mer (au début et à la fin de la pièce : vers 105, 110, 1518-1522).

107. Voir sur ce sujet G. JAY-ROBERT, « L'espace chez Aristophane. Exemple des *Acharniens*, de la *Paix*, de *Lysistrata* et des *Guêpes* », *REG* 116, 2003, p. 418-444.

2. 3. – *Le scarabée*

Avec la *Paix*, nous abordons la dernière des comédies intactes d'Aristophane où interviennent des animaux. La mise en scène du scarabée est particulièrement intéressante dans la mesure où elle conjugue les deux mouvements opposés repérés jusqu'ici : celui qui mène de l'extérieur vers l'intérieur et celui qui va de l'intérieur vers l'extérieur.

2. 3. 1. – Espèce choisie :

Selon qu'on est sensible à la nature de son alimentation ou au symbolisme attaché à son mode d'existence, on peut considérer le scarabée de deux façons différentes.

Au début de la *Paix*, le bousier apparaît comme une « créature immonde, puante et goulue »¹⁰⁸ qui se nourrit d'excréments et que les deux serviteurs attachés à son service n'arrivent pas à rassasier : « le nez au-dessus du cloaque »¹⁰⁹, ceux-ci ne cessent pas, en effet, de pétrir des galettes de crottin que l'autre « tête baissée, comme un lutteur, balançant des mandibules »¹¹⁰ « engloutit d'un seul coup »¹¹¹. Selon l'analyse qu'en fait Marcel Detienne, l'escarbot rejoint le vautour par l'horreur qu'il manifeste des aromates et l'attrance qu'il a pour le putride¹¹².

Mais le scarabée, dans la mythologie égyptienne, est également lié au Soleil, à la vie et à la résurrection¹¹³. Et chez les Grecs, s'il fait « figure d'anti-aigle »¹¹⁴, c'est parce qu'il peut à la fois être son ennemi acharné, capable de détruire ses œufs en les faisant rouler du nid¹¹⁵, et son rival, employé dans la *Paix* par Trygée pour accéder jusqu'à l'Olympe et plus tard dans la pièce, utilisé par Zeus lui-même pour tirer son char¹¹⁶.

Double par sa nature, le scarabée l'est aussi en fonction des déplacements qu'il effectue.

2. 3. 2. – Topographie de son habitat et de ses déplacements :

Aristophane précise que le scarabée qu'il met en scène vient de l'Etna¹¹⁷. Cette montagne volcanique entourée d'eau, sous laquelle Zeus est censé avoir écrasé Typhon et qui recèle les forges d'Héphaïstos¹¹⁸ donne à ceux qui en sont issus un caractère à la fois sacré et étrange, comme s'ils venaient d'un autre monde, marginal, sauvage et divin.

108. *Paix*, 38. Voir aussi M. DETIENNE, *op. cit.*, p. 53 et Pline, *H.N.*, XI, 98.

109. *Paix*, 17.

110. *Paix*, 34, 35.

111. *Paix*, 7.

112. M. DETIENNE, *op. cit.*, p. 53.

113. Voir Y. CAMBEFORT, *Le scarabée et les dieux*, Paris 1994, p. 15 ss.

114. M. DETIENNE, *op. cit.*, p. 53.

115. Voir la fable 4 d'Ésope : *L'aigle et l'escarbot*.

116. *Paix*, 722.

117. *Paix*, 73. Le mont Etna, en Sicile, était censé abriter une variété de scarabées particulièrement gros : voir le commentaire de S.D. OLSON, *Aristophanes Peace*, Oxford 1998, au vers 73, p. 82.

118. Y. CAMBEFORT, *op. cit.*, p. 110.

En apportant ce scarabée chez lui, Trygée amorce donc un mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur et il se charge lui-même d'amener au cœur de la cité ce qui, normalement, relève des marges. Dans la *Paix* cependant, le processus ne s'arrête pas là, puisque c'est précisément cet insecte qui, par la suite, va permettre à Trygée de sortir de son univers pour aller sur l'Olympe rencontrer Hermès et ramener la déesse Paix à la lumière.

2. 3. 3. – Son rôle :

Le rôle joué par le scarabée dans la pièce se développe en deux temps et correspond aux deux phases du mouvement précédemment décrit.

La présence d'un animal à l'intérieur de la maison de Trygée et l'aversion qu'il provoque chez les serviteurs chargés de le nourrir dénoncent la confusion qui règne dans une société, où hommes et bêtes, pourtant bien distincts, partagent le même toit. Le bouleversement est tel que ce sont les animaux qui deviennent les maîtres des hommes¹¹⁹. Les excréments dont le bousier se repaît sont symboliques de l'état de pourriture et de décomposition dans lequel se trouve Athènes au moment où commence la pièce¹²⁰. En mangeant l'immangeable¹²¹, la bête « immonde »¹²² représente non seulement l'état de perversion physique et morale régnant alors dans la cité¹²³, elle traduit l'existence d'un monde dont les valeurs sont à ce point inversées que « l'anti-nourriture » devient elle-même objet de nourriture¹²⁴.

Mais Trygée sait exploiter la nature double propre à ce coléoptère et c'est la raison pour laquelle cet animal devient également le moyen utilisé pour sortir de cet univers perverti et accéder à un autre état, où les frontières entre les dieux, les hommes et les bêtes tombent, où un être humain peut ramener une déesse à la lumière, l'épouser et quasiment remplacer Zeus¹²⁵ et où un animal puant peut avoir part à la puissance divine¹²⁶. L'ironie qui sous-tend l'évocation du dieu suprême « lanceur de merde »¹²⁷, depuis que son char porte-éclair est tiré par le scarabée, ne doit pas nous faire négliger le résultat obtenu par Trygée ni le rôle joué par cet animal, seul capable d'amener le héros au-delà de sa condition, dans un monde surnaturel, à l'image de celui dont il est issu¹²⁸.

119. Les esclaves de la maison sont en effet au service du bousier : *Paix*, 1-49.

120. C'est aussi le cas dans les *Acharniens*, 30 et les *Cavaliers*, 70, 115, 295, 307, 364.

121. *Paix*, 14.

122. *Paix*, 38 : *μαρός* employé ici, désigne ce qui est souillé, physiquement ou moralement.

123. *Paix*, 47, 48 ; 164, 165.

124. Pour décrire la préparation des mets destinés au bousier, Aristophane utilise des termes culinaires : *μάζα* (1, 3, 4) désigne une masse de pâte non cuite, *γογγύλη μεμαγμένη* (28, voir aussi 14), une sorte de tourte pétrie en boule qui doit être ensuite mouillée et mangée sans être cuite, *τρίβω* (8, 12, 16) qualifie l'action de « broyer, piler », par exemple, le blé.

125. C'est ce que fait Trygée quand il réussit à sortir la déesse Paix de l'antre dans lequel l'avait enfermée Polémos (*Paix*, 223) et qu'il enfreint par cet acte l'ordre formel de Zeus (*Paix*, 371, 372).

126. Selon ce que dit Hermès, le scarabée va être attelé au char de Zeus pour porter ses éclairs (*Paix*, 722).

127. *Paix*, 42.

128. Si, quand Trygée veut redescendre sur terre, le scarabée a disparu (*Paix*, 720, 721), c'est que sa « mission », qui consistait à faire accéder le héros à un nouvel ordre des choses, est terminée.

CONCLUSION

Qu'ils soient grenouilles, oiseaux, guêpes, bousier ou chien, les animaux mis en scène par Aristophane jouent donc un rôle important dans le cours de la progression dramatique, puisqu'ils constituent l'un des éléments permettant à Aristophane de remettre en question l'ordre civique. On distingue deux schémas possibles.

Dans la *Paix*, les *Oiseaux* et les *Grenouilles*, l'animal joue le rôle de « personnage-passeur ». En se confrontant à lui, le héros trouve l'occasion d'évoluer, de se transformer, de sortir de l'univers existant, pauvre et insatisfaisant, de quitter sa condition d'homme pour accéder à un autre état. Ce processus est marqué par un changement de lieu et un changement de statut : le héros quitte la terre et bascule dans un autre monde, où il devient un être magique, à la fois homme et dieu, parfois aussi assimilé à un animal¹²⁹, étant donné qu'il n'existe plus de division stricte entre ces trois conditions.

La comédie des *Guêpes* offre de ce processus une image en négatif. Dans cette pièce, en effet, les animaux, mis en scène explicitement comme des métaphores, investissent le cœur de la cité, ils n'ont donc pas pour fonction de faire sortir le héros de sa condition, mais de confirmer, au contraire, sa nature en brouillant ses repères. Les hommes en viennent à ressembler aux bêtes sans pour autant changer de statut, la confusion est entière. L'ordre civique est bouleversé, il a perdu tout son sens, mais il est miné de l'intérieur : rien ne vient le transcender.

L'utilisation que fait Aristophane des animaux dans ses comédies est donc bien différente de celle qu'on trouve dans les fables, même si, dans les deux cas, le discours a une portée socio-politique¹³⁰. Comme, en effet, la fable est construite sur le principe d'une analogie établie entre l'homme et l'animal, le but poursuivi par le fabuliste est de mettre en lumière les ressemblances pouvant exister entre ces deux êtres vivants. Aristophane, au contraire, met en valeur l'écart qui les sépare ; malgré leur « humanisation » et au-delà de cet apparent rapprochement, les animaux, chez Aristophane, tirent leur spécificité de la différence de nature, essentielle, qui les distingue de l'homme-citoyen. Le poète se sert de cet écart ou bien pour faire basculer l'utopie comique dans une autre représentation du *cosmos*, ou bien pour ruiner de l'intérieur la logique sur laquelle s'est bâtie la cité.

129. Dans le cas de Pisthétaire.

130. Voir l'article de K.S. ROTHWELL, « Aristophanes' *Wasps*... ».