

La trygédie des Nuées

Christine Mauduit

▶ **To cite this version:**

Christine Mauduit. La trygédie des Nuées. 2013. halshs-00780644

HAL Id: halshs-00780644
https://shs.hal.science/halshs-00780644

Preprint submitted on 24 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La « trygédie » des *Nuées*

Un héros qui échoue dans son entreprise, des divinités qui révèlent le sens des événements, une pièce qui s'achève sur une tonalité grinçante, dans la fumée d'un incendie : sommes-nous bien en train d'assister à une comédie ? C'est cette question que j'ai souhaité poser en intitulant mon exposé la « trygédie » des *Nuées*. Entendons-nous. Il ne s'agit pas de nier dans l'absolu – ce serait absurde – l'appartenance des *Nuées* au genre comique : c'est au concours de comédies que la pièce a été représentée, aux Grandes Dionysies de 423, et le rire suscité par la confrontation du paysan Strepsiade et des nouveaux intellectuels incarnés en la personne de Socrate est bien l'arme utilisée par Aristophane pour emporter l'adhésion de son public. Néanmoins, les moyens de ce rire et le dessin général des *Nuées* font apparaître l'originalité de cette pièce dans le paysage de la comédie ancienne[1]. En quoi le mot de « trygédie » peut-il rendre compte de cette singularité ? Τρυγῳδία, je le rappelle, est un mot que, selon toute vraisemblance, Aristophane a inventé pour désigner la comédie[2]. Formé sur le substantif τρύξ, qui signifie le vin nouveau, il est évidemment fait pour évoquer le mot de tragédie et intervient le plus souvent dans un contexte polémique, où s'exprime une intention de rivalité avec le genre sérieux.

Or, comme le remarque B. Zimmermann[3] dans un article récent, la proximité avec le genre tragique n'est nulle part aussi évidente que dans les *Nuées*. L'identité et le rôle du chœur, l'agencement de l'intrigue avec ses péripéties et son renversement final, la leçon de piété prodiguée à Strepsiade sont autant d'éléments qui traduisent l'influence de la tragédie sur l'écriture de cette comédie. Cet usage des modèles tragiques ne se confond pas exactement avec la paratragédie, ingrédient habituel du comique d'Aristophane qui consiste à parodier le style tragique ou à introduire dans la fiction comique des imitations burlesques de scènes de tragédies[4]. Non que la paratragédie soit absente des *Nuées*. Depuis le fameux ἰοὺ ἰού liminaire de Strepsiade, les exclamations empruntées au registre tragique ne manquent pas dans le texte de la comédie, et l'on peut y repérer aussi un certain nombre de citations, provenant de tragédies conservées ou perdues[5]. Mais ces emprunts dépassent ici l'intention de parodie, en ce qu'ils contribuent à éclairer d'un jour particulier le héros comique et son action. Ils participent ainsi d'une entreprise de renouvellement du genre, que traduit également la mise à distance d'un certain nombre de conventions de la comédie ancienne. C'est ce que je voudrais montrer dans la suite de cette communication, en m'attachant

---

[1] Cf. sur ce point les remarques de SILK M. S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, 2000, p. 351-369, pour qui cette originalité tient essentiellement à la prédominace de la satire dans les *Nuées*.

[2] Sur les emplois de ce mot dans la comédie ancienne, voir TAPLIN O., « Tragedy and Trygedy », *CQ*, n. s., 33, 1983, p. 331-333.

[3] ZIMMERMANN B., « *Pathei mathos* : strutture tragiche nelle *Nuvole* di Aristofane », *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, a cura di E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni, Pise, 2006, p. 327-335.

[4] Sur ce phénomène, je renvoie à l'étude classique de RAU P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, 1967.

[5] Voir le relevé de RAU, *op. cit.*, p. 189-191.

d'abord à souligner l'éclipse des thématiques dionysiaques dans le *muthos* comique des *Nuées*. J'étudierai ensuite les vicissitudes de l'idée comique, pour faire apparaître la singularité de Strepsiade dans la galerie des héros d'Aristophane. Le dernier temps de l'exposé mettra en lumière la manière dont le poète mobilise les codes de la tragédie et de la comédie dans l'élaboration d'une fin qui déjoue les attentes du spectateur. Je voudrais suggérer qu'avec les *Nuées*, Aristophane explore les limites du genre comique pour proposer une comi-tragédie qui est comme le pendant des expérimentations auxquelles se livre Euripide à la même époque avec le genre tragique.

I. Dionysos congédié

Dans la parabase des *Nuées*, dont la rédaction appartient, on le sait, à la seconde version de la comédie, Aristophane vante en ces termes à son public les mérites de sa nouvelle pièce :

Νῦν οὖν ᾽Ηλέκτραν κατ᾽ ἐκείνην ἥδ᾽ ἡ κωμῳδία
ζητοῦσ᾽ ἦλθ᾽, ἢν που ᾽πιτύχῃ θεαταῖς οὕτω σοφοῖς·
γνώσεται γάρ, ἥνπερ ἴδῃ, τἀδελφοῦ τὸν βόστρυχον.
῾Ως δὲ σώφρων ἐστὶ φύσει σκέψασθ᾽· ἥτις πρῶτα μὲν
οὐδὲν ἦλθε ῥαψαμένη σκυτίον καθειμένον
ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου, παχύ, τοῖς παιδίοις ἵν᾽ ᾖ γέλως·
οὐδ᾽ ἔσκωψε τοὺς φαλακρούς, οὐδὲ κόρδαχ᾽ εἵλκυσεν,
οὐδὲ πρεσβύτης ὁ λέγων τἄπη τῇ βακτηρίᾳ
τύπτει τὸν παρόντ᾽ ἀφανίζων πονηρὰ σκώμματα,
οὐδ᾽ εἰσῆξε δᾷδας ἔχουσ᾽, οὐδ᾽ ἰοὺ ἰοὺ βοᾷ,
ἀλλ᾽ αὑτῇ καὶ τοῖς ἔπεσιν πιστεύουσ᾽ ἐλήλυθεν.

Aujourd'hui, donc, telle l'antique Électre, cette comédie
est venue voir si elle a des chances de rencontrer des spectateurs aussi avisés.
Nul doute qu'elle reconnaîtra, si elle la voit, la boucle de cheveux de son frère.
Voyez comme elle est d'un naturel réservé : pour commencer,
elle est venue sans avoir cousu sur elle un morceau de cuir qui pendouille,
avec un gros bout tout rouge, pour faire rire les gamins ;
Elle n'a pas raillé les chauves, ni traîné sur la scène les pas d'un cordax ;
on n'y voit pas de vieillard qui, tout en disant ses vers, donne
des coups de bâton à son voisin, pour couvrir ses mauvaises plaisanteries ;
elle n'a pas fait irruption en portant des torches, elle ne crie pas «iou iou ! »,
mais elle est venue confiante en elle-même et en ses vers.[6]

Dans ce passage fameux et maintes fois commenté, le poète souligne avec insistance, par une série de négations, que sa pièce est exempte des procédés vulgaires et des ficelles qui

[6] *Nuées*, v. 534-544.

constituent les ingrédients du comique ordinaire. Ce comique ordinaire, dit-il, c'est celui de ses rivaux, poètes grossiers et sans inspiration, incapables de tisser, sur le métier de la comédie, autre chose que de vieux gags éculés tout juste bons à faire rire les spectateurs les plus rustres[7]. De vulgaires bateleurs de la scène, en somme, des rhapsodes du rire que n'anime aucune vision supérieure de leur art. Les hasards de la transmission des textes nous ont privés de l'essentiel de l'œuvre de ces rivaux fustigés par l'auteur des *Nuées* et les maigres fragments qui nous en sont parvenus ne permettent guère de juger de la nature du comique qui s'y déployait. Nous sommes en revanche en mesure de confronter les déclarations d'Aristophane au texte de ses comédies. L'exercice est aisé et le poète comique semble nous y inviter lui-même. Un constat s'impose immédiatement : la comédie des *Nuées* présente, ou peu s'en faut, tous les procédés comiques auxquels le poète se vante de ne pas recourir. Le fait a été depuis longtemps souligné par les commentateurs et il ne paraît pas utile d'y insister. La cause paraît donc entendue : il faut faire la part de l'ironie dans l'interprétation de ce passage : Aristophane s'amuse à dire qu'il ne fait pas ce qu'en réalité il fait. Le spectateur n'est pas dupe et le poète ne cherche d'ailleurs pas à le tromper. Désireux, après l'échec des premières *Nuées*, de rétablir un pacte confiant avec son public, il joue au contraire de la connivence créée par ces déclarations qui dessinent, en creux, la figure d'un poète conscient des règles de son art, s'adressant à un public capable de les reconnaître et de les apprécier.

Je pense cependant que l'ironie n'est pas tout dans ce passage et qu'il faut également créditer Aristophane d'un certain sérieux dans la formulation de cette apologie des *Nuées*. Quiconque a lu la comédie ne peut nier que la part faite au comique grossier y soit moindre que dans d'autres pièces conservées. Prenons d'abord, puisque c'est par là qu'Aristophane ouvre la liste des procédés refusés, la question du phallus. Il s'agit là, on le sait, de l'un des accessoires essentiels du costume de l'acteur comique, un élément constitutif du genre de la comédie ancienne, dans lequel le corps et ses fonctions sont exhibés sans retenue, verbalement et visuellement[8]. Aristophane n'a pas pour habitude de se priver du rire un peu gras que ne peuvent manquer de susciter, sur les gradins du théâtre, les manipulations de cet accessoire et les plaisanteries obscènes qui l'accompagnent[9]. Or, sans être totalement absent des *Nuées*, le phallus y est tout de même pour le moins discret. La principale allusion se trouve au vers 734, dans la réponse que Strepsiade fait à Socrate, qui s'inquiète de savoir si, à force de se concentrer sur son grabat, il tient enfin une pensée :

ΣΩ. Ἔχεις τι ;
ΣΤ. Μὰ Δί' οὐ δῆτ' ἔγωγ'.
ΣΩ. Οὐδὲν πάνυ ;

[7] *Ibid*., v. 551-560 ; voir aussi *Cavaliers*, v. 520-540 ; *Paix*, v. 734-764.
[8] Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article, « Le nu vêtu et dévêtu sur la scène d'Aristophane », à paraître dans les actes du colloque international *Corps en jeu* (Toulouse, 9-11 octobre 2008).
[9] Sur cette caractéristique de l'ancienne comédie, voir HENDERSON J., *The Maculate Muse*. *Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford, 2e éd., 1991, en particulier p. 108-130.

ΣΤ. Οὐδέν γε πλὴν ἢ τὸ πέος ἐν τῇ δεξιᾷ.
ΣΩ. Οὐκ ἐγκαλυψάμενος ταχέως τι φροντιεῖς ;

Socrate – *Tu tiens quelque chose ?*
Strepsiade – *Moi ? Non par Zeus.*
So. – *Vraiment rien ?*
St. – *Non, rien… à part mon sexe dans la main droite.*
So. – *Ne veux-tu pas te couvrir illico et produire une pensée ?*[10]

Cet échange suggère, avec la réplique finale de Socrate, que Strepsiade repousse les couvertures du lit et exhibe aux regards le geste qu'il vient d'énoncer : sans doute est-il, comme le suggère le scholiaste[11], en train de se masturber.

Un autre passage de la comédie, il est vrai, accorde une certaine place au sexe. Il s'agit de la tirade du Raisonnement Juste, qui, dans son apologie de l'éducation ancienne, trahit une véritable obsession à l'égard des organes sexuels des adolescents[12]. Mais, si imagé que soit le langage employé pour les évoquer, nous sommes là dans l'ordre du discours et très éloignés des plaisanteries sexuelles qui, d'ordinaire, envahissent la scène comique, spectacle et paroles confondus.

Faut-il imaginer pour autant, comme l'ont fait certains commentateurs[13] trop appliqués, sans doute, à défendre une interprétation littérale de la parabase, que le costume des acteurs n'était pas équipé du phallus-postiche pour la représentation des *Nuées* ? Je ne le crois pas et il me semble que la réplique précédemment citée de Strepsiade interdit de le conclure, au moins pour le personnage du paysan. Au reste, quel poète soucieux de mobiliser au bénéfice de sa création tous les moyens du rire commencerait par renoncer au premier d'entre eux, l'effet comique immédiatement produit par la vision du corps grotesque, déformé et obscène des acteurs ? Aristophane, dans les *Nuées*, ne fait sans doute pas exception, mais il laisse dans l'ombre ce phallus sur lequel le projecteur de la comédie est ailleurs si souvent braqué[14]. On pourrait même aller un peu plus loin en faisant remarquer que le passage ci-dessus rappelé diffère de l'esprit des plaisanteries auxquelles cet accessoire comique donne habituellement lieu. Le plus souvent en effet, le personnage qui attire l'attention sur son sexe, en joignant le

[10] *Nuées*, v. 733-735.
[11] Cf. scholie à 734.
[12] Voir *Nuées*, v. 966, 973-978, 988-989, 1009-1021 ; sur ce point, voir DOVER K. J., *Aristophanes, Clouds*, Oxford, 1968, lxiv-lxvi.
[13] Cf. PICKARD-CAMBRIDGE A., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2e éd. révisée par GOULD J. et LEWIS D. M., Oxford, 1988, p. 221. W. Beare a tiré argument de ce passage des *Nuées* pour nier que le port du phallus ait été de règle dans la comédie ancienne. Voir le débat qui l'a opposé sur ce point à Webster : BEARE W., « The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy », *CQ*, n. s., 4, 1954, p. 64-75 ; WEBSTER T. B. L., « The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy », *CQ*, n. s., 5, 1955, p. 94-95 ; BEARE W., « Aristophanic Costume Again », *CQ*, n. s., 7, 1957, p. 184-185 ; cf. également KILLEEN J. F., « The Comic Costume Controversy », *CQ*, n. s., 21, 1971, p. 51-54.
[14] Comme le remarque DEARDEN C. W. (*The Stage of Aristophanes*, Londres, 1976, p. 112-113), il n'y a aucune référence au phallus dans la première partie de la comédie, ce qui donne un certain poids aux affirmations d'Aristophane dans la parabase.

geste à la parole – et réciproquement – le fait pour évoquer le plus concrètement qui soit l'acte de la consommation sexuelle qu'il se promet (ou qu'il fantasme) avec un partenaire, féminin ou parfois masculin, la question n'est pas là. Notre Strepsiade, lui, est seul sur son grabat et se console comme il peut[15]. L'allusion au phallus pointe donc plutôt vers sa solitude et vers les plaisirs qui lui sont refusés, en rappelant la mésentente qui règne au sein de son ménage (nous y reviendrons). D'autre part, autant sans doute que par l'exhibition de sa verge, le rire est provoqué dans ce passage par un trait de langage caractéristique du personnage : son sens du concret. La plaisanterie contre l'attente est en effet amenée par un jeu sur le verbe ἔχω. À la différence de ce qui se passe pour Socrate, cet agitateur d'idées formé à l'expression des théories les plus abstraites, le paysan, comme il le montre à maintes reprises, ne conçoit pas l'emploi figuré des mots. Dans son esprit, si l'on tient quelque chose, ce ne peut être qu'un objet concret, palpable. Puisque Socrate insiste et veut obtenir une réponse, sa réponse, la voilà. De ce simple passage, Aristophane tire donc le bénéfice d'un double rire : au rire immédiat que provoque la vision du phallus manipulé par son propriétaire, s'ajoute l'appréciation plus subtile de la caractérisation langagière de son héros. Où l'on voit que le poète garde le souci constant de plaire à toutes les composantes de son public[16].

Si les plaisanteries sexuelles occupent si peu de place dans les *Nuées*, c'est bien sûr parce que le sujet de la comédie s'y prête moins qu'un autre. Tout absorbés qu'ils sont dans la contemplation des *météôra*, Socrate et ses disciples ne se préoccupent guère de la vie physique et de ses contingences, et l'on ne peut pas s'attendre à ce que ces médito-cogitateurs se fassent les véhicules d'un humour aussi terre à terre, dont le support concret ne fait pas à l'évidence partie de leur quotidien. Quant à Strepsiade, le paysan, son union mal assortie avec une femme de la ville, lascive autant que dépensière[17], a installé la discorde au cœur de son foyer et la naissance de leur fils, Phidippide, a fait éclater au grand jour les germes de cette mésalliance[18]. Pour lui, la vie d'insouciance et de bombance appartient au passé[19], tandis que le présent n'est plus, au quotidien, que dettes et soucis. Quelle différence, à cet égard, avec le brave Dicéopolis des *Acharniens* ou avec le Trygée de la *Paix* ! Sans doute ces deux-là déplorent-ils aussi à l'ouverture des comédies dont ils sont les héros, la perte de cette douce vie de paysan, si chère à leur cœur[20]. Ce sont là les effets de la guerre, que le poète comique

[15] Il est significatif que le lit, lieu habituellement dévolu aux plaisirs du sommeil et de l'amour, soit pour Strepsiade, dans ses matérialisations successives, un lieu de douleur. C'est le cas dès l'ouverture de la pièce, où l'image du vieux paysan qui s'agite sur son lit, en proie à l'insomnie, rongé qu'il est par la pensée de ses dettes, contraste avec la vision de son fils et de ses serviteurs qui dorment, ronflent et rêvent en toute insouciance. L'inversion de la symbolique du lit est plus évidente encore avec le piteux grabat du philosophe, assigné à Strepsiade comme lieu de son initiation, où il est condamné à subir les attaques des punaises.

[16] Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Culture théâtrale et goût du public d'après les comédies d'Aristophane », *BAGB*, 2004, 1, p. 82-108 (en particulier p. 86-100).

[17] Cf. v. 51-52.

[18] Cf. v. 60-72.

[19] Cf. v. 41-45.

[20] Cf. *Acharniens*, v. 32-39 ; *Paix*, v. 56-63 (déploration des maux de la guerre), v. 566-600 (éloge de la paix et de la vie aux champs).

dénonce par leur bouche. Mais toute leur action vise précisément au rétablissement de la paix, du bonheur et de l'abondance, et ils réussissent l'un et l'autre dans leur entreprise. Dicéopolis ouvre son marché privé sur l'agora et, pour lui au moins, les denrées affluent à nouveau, permettant au ventre de reprendre ses droits. Son triomphe est consacré lors des préparatifs du banquet de la fête des Conges, lorsque le héros fait défiler sur la scène tous les plats dont il va se régaler, tandis que le stratège Lamachos, appelé à la guerre, se fait apporter dans le même temps toutes les pièces de son armement[21]. Trygée, quant à lui, parvient à délivrer la Paix qui était retenue prisonnière chez les dieux, et il ramène avec elle sur terre ses compagnes, Théôria, la « Fête », et Opôra, la « Belle Saison »[22], deux accortes créatures qui symbolisent le retour des biens et des plaisirs de la paix. La comédie s'achève sur la célébration des noces du héros avec Opôra, promesse de vendanges nouvelles qui consacrent la restauration des joies de la vie physique[23].

Cette rapide comparaison, qu'il serait aisé d'étoffer à l'aide d'autres exemples, n'en fait que mieux ressortir la rareté des thématiques et de l'atmosphère dionysiaques dans les *Nuées*. Sans doute Aristophane, incité en cela par l'origine paysannne de son héros, y fait-il quelques concessions au comique trivial[24], mais force est de reconnaître que, dans l'ensemble, Dionysos n'a que peu de place dans cette comédie[25]. Point de sexe, point de nourriture dans ce monde du pensoir où l'on jeûne plus souvent qu'on ne dîne[26] et où l'on se nourrit plus souvent de pensées fumeuses que de plats fumants. En une inversion significative, le mariage, qui est la conclusion joyeuse de bien des comédies, apparaît ici comme l'ἀρχὴ κακῶν, l'origine des maux qui frappent le héros. Le déplacement de cette thématique du mariage à l'ouverture de la pièce, et sa réinterprétation sur le mode de l'union fatale évoquent immanquablement le prologue de certaines tragédies. Que l'on songe, par exemple, aux lamentations de Déjanire qui, au début des *Trachiniennes*, évoque son mariage avec Héraclès comme la source première de ses angoisses et de ses peines[27]. Le rapprochement s'impose aussi avec la tragédie de *Médée*, qui fait de l'expédition des Argonautes et de la rencontre avec Jason l'origine des malheurs de l'héroïne. La locution paratragique Εἴθ' ὤφελ', « Plût au ciel que » par laquelle Strepsiade appelle rétrospectivement le malheur sur la tête de l'entremetteuse qui lui a fait rencontrer sa femme[28] renvoie expressément aux premiers mots de la pièce d'Euripide. Selon un procédé constant chez Aristophane, un effet de comique est

[21] *Acharniens*, v. 1085-1148.
[22] *Paix*, v. 523.
[23] *Ibid*., v. 1316-1358.
[24] Cf. v. 293-294, 390-391, 1083-1084, 1385-1390.
[25] Il est notable que Strepsiade ne nomme jamais Dionysos. Le dieu est invoqué une fois par Phidippide (v. 108), une fois par le chœur comme voix du poète, au début de la parabase (v. 519), une fois dans l'antode de la parabase (v. 603-606), à la fin de la prière que les Nuées adressent à tous les dieux olympiens. Cette dernière invocation, qui associe Dionysos à Delphes, est proche de celles que l'on trouve dans certains chœurs de tragédies (cf. par exemple Sophocle, *Antigone*, v. 1115-1152 ; Euripide, *Ion*, v. 713-718).
[26] Cf. v. 175.
[27] Sophocle, *Trachiniennes*, v. 27-30.
[28] *Nuées*, v. 41.

produit par le décalage entre ce début solennel et l'introduction du personnage populaire de l'entremetteuse, qui reflète l'adaptation du thème tragique de l'union fatale à l'univers des personnages de comédie. Cependant, l'annexion d'expressions et de motifs tragiques dépasse ici le simple jeu de citations détournées auquel Aristophane a coutume de se livrer avec le genre rival. Elle introduit dès le début de la comédie une tonalité singulière, qui procède d'une mise à distance maîtrisée des « canons » de la comédie ancienne. L'absence précédemment relevée des thématiques dionysiaques doit donc être relue dans la perspective de ce jeu aux marges du genre, qui caractérise, dans l'ensemble, l'écriture des *Nuées* et dont l'aspect le plus remarquable réside dans l'intrusion de modèles tragiques à l'arrière-plan de la comédie. C'est ce travail de renouvellement structurel que je voudrais à présent mettre en lumière en m'attachant plus particulièrement à la conception du héros comique et de son rapport à l'action.

II. Les vicissitudes de l'idée comique ou la marginalisation du héros

Strepsiade est un héros comique remarquable à plus d'un titre. Un premier trait le distingue des autres héros d'Aristophane : il a un passé, une histoire, dont résulte sa situation à l'ouverture de la comédie. C'est un paysan qui a coulé des jours heureux jusqu'au jour où il s'est marié à une femme de la ville, union qui a été, nous l'avons rappelé, le point de départ de tous ses malheurs. Non seulement l'entente s'est révélée impossible avec cette épouse d'un milieu si éloigné du sien, mais comme point d'orgue à cette mésalliance, il a eu avec elle un enfant, Phidippide, dont la passion pour les chevaux l'a ruiné. Nous apprenons incidemment le nom de son grand-père, Phidonide[29], mentionné par le paysan dans l'évocation des discussions qui l'ont opposé à son épouse à propos du nom à donner à leur fils. Cette incidence du passé dans le présent du drame le rapproche, *mutatis mutandis*, des héros tragiques, et influe, nous l'avons vu, sur la forme et le contenu du prologue, dont la première scène, d'inspiration euripidéenne, est presque entièrement occupée par une longue tirade du paysan qui se lamente sur ses malheurs, avant d'en exposer l'origine. À l'exception des *Acharniens*[30], aucune autre des comédies conservées d'Aristophane ne débute de cette façon. La plupart commencent *in medias res* et certaines opèrent une première suspension de la fiction comique pour exposer directement aux spectateurs, par la bouche de l'un des personnages présents en scène, le sujet de la comédie. Ainsi en va-t-il dans les *Cavaliers*[31], les *Guêpes*[32], la *Paix*[33] et les *Oiseaux*[34]. Même le monologue de Dicéopolis dans les *Acharniens* n'est pas véritablement comparable à la tirade de Strepsiade. Il débute par une sorte de

[29] *Ibid*., v. 65.
[30] *Acharniens*, v. 1-42 ; le monologue par lequel débute l'*Assemblée des Femmes* (v. 1-29) est une pure parodie de style tragique et n'a pas de fonction d'exposition.
[31] *Cavaliers*, v. 36-70.
[32] *Guêpes*, v. 54-135.
[33] *Paix*, v. 50-77.
[34] *Oiseaux*, v. 30-48.

digression sur le théâtre, qui est sans rapport avec l'intrigue comique et qui, surtout, n'ancre pas le malheur du héros dans son histoire personnelle. Car comme la plupart des héros comiques, Dicéopolis est préoccupé par un problème politique contemporain : le retour de la paix dans la cité. La coloration paratragique du prologue des *Nuées*, marquée dès le premier vers par l'interjection de douleur qu'arrache au paysan la pensée de ses dettes, va donc au-delà de l'imitation parodique des modes d'expression tragiques. Elle sert la présentation d'un personnage singulier, à l'ouverture d'une intrigue qui ne l'est pas moins.

La mise en œuvre de l'action comique et la part qu'y prend le héros creusent encore l'écart avec les conventions du genre. À force de cogitations nocturnes, Strepsiade finit par découvrir la solution à ses malheurs : il enverra son fils Phidippide apprendre à l'école de Socrate l'art du raisonnement injuste pour pouvoir, grâce à lui, se soustraire aux poursuites de ses créanciers[35]. Cette formulation de l'idée salvatrice est l'acte fondateur de toute action comique et les *Nuées* paraissent, en cela, se conformer au schéma traditionnel de la comédie ancienne. Mais à peine formulée, la solution imaginée par Strepsiade est mise en échec par le refus de son fils, qui le décide à aller se faire instruire lui-même auprès des savants du pensoir[36]. L'idée comique initiale s'en trouve modifiée dans un sens plus absurde et plus improbable, tant il est vrai que le retour du vieillard sur les bancs de l'école laisse mal augurer du succès de son entreprise. La perspective de son échec est d'ailleurs immédiatement envisagée par le paysan qui n'est pas assez sot pour ignorer qu'il est dénué de toutes les qualités nécessaires à l'apprentissage[37].

Une reformulation comparable de l'idée comique caractérise la mise en œuvre de l'action dans les *Thesmophories*. Soucieux d'échapper à la condamnation que les femmes veulent prononcer contre lui à l'occasion de la fête des Thesmophories, Euripide a l'idée d'envoyer le poète tragique Agathon se glisser *incognito* dans leur assemblée pour prendre sa défense[38]. Le succès de l'entreprise paraît garanti par le physique efféminé d'Agathon, qui le désigne comme l'instrument idéal de cette opération de travestissement. Mais quand, après son refus, le Parent d'Euripide s'offre à le remplacer[39], l'action comique se trouve, au contraire, prise en charge par le personnage le moins susceptible de la mener à bien. Anti-portrait d'Agathon, le Parent est doté du physique le plus viril qui soit et la durée de la scène de travestissement[40] souligne d'emblée les difficultés que comporte sa transformation en femme. Dans les deux cas, la modification de l'idée comique initiale se solde bien, en effet, par l'échec de celui que l'on pourrait appeler l'« agent de remplacement ». Démasqué par les femmes, le Parent échoue ensuite à assurer son salut par le recours à l'imitation parodique de l'*Hélène* et de l'*Andromède* d'Euripide. Strepsiade, de son côté, confirme dès les premières

[35] *Nuées*, v. 106-107, 116-118.
[36] *Ibid*., v. 126-128.
[37] *Ibid*., v. 129-130.
[38] *Thesmophories*, v. 72-93.
[39] *Ibid*., v. 209-212.
[40] *Ibid*., v. 213-269.

leçons de Socrate son inaptitude totale à l'exercice de la pensée et se fait renvoyer sans avoir pu franchir, pour ainsi dire, le stade des tests préliminaires de compétence[41].

L'échec du vieux paysan aboutit, on le sait, à la réactivation de l'idée comique initiale et ramène peu ou prou la comédie à son point de départ : c'est Phidippide qui ira se faire instruire au pensoir. Mais derrière l'apparente analogie des situations, il y a une différence notable dans ce nouveau départ de l'action. Elle tient au fait que ce sont cette fois les Nuées qui suggèrent à Strepsiade d'envoyer son fils auprès de Socrate[42]. La seconde partie de la comédie consacre ainsi l'éviction du vieux paysan, qui perd au bénéfice des Nuées l'initiative de l'action, point essentiel pour l'interprétation du dessin d'ensemble de la comédie.

Cette mise hors jeu du héros comique se traduit par des anomalies remarquables dans la structure des *Nuées*. La grande scène d'agôn, qui consacre habituellement la victoire du héros comique sur ses adversaires, dans la première partie de la comédie, est déplacée dans la seconde partie et se joue, de façon très significative, sans le héros. Elle oppose, on le sait, le Raisonnement Juste et le Raisonnement Injuste, qui s'affrontent en présence de Phidippide pour déterminer lequel des deux se verra confier l'éducation du jeune homme. Strepsiade assiste-t-il ou non à la scène ? La question est discutée, et le texte tel qu'il nous a été transmis ne permet pas véritablement de trancher[43]. Le débat est d'ailleurs sans doute en partie vain, car les difficultés qu'il présente d'un point de vue dramaturgique attestent plutôt, comme le souligne C. F. Russo[44], l'état d'inachèvement de la version qui nous est parvenue. On se rappelle, en effet, que l'agôn des deux raisonnements a subi des remaniements lors de l'élaboration des secondes *Nuées*[45]. Or, il y a tout lieu de penser qu'Aristophane n'a pas apporté à cette seconde version de la comédie les finitions nécessaires pour la rendre jouable

[41] *Nuées*, v. 783-790.
[42] *Ibid.*, v. 794-796.
[43] Certains commentateurs, prenant acte du fait que le vieux paysan n'intervient pas pendant plus de deux cents vers, supposent qu'il est sorti en même temps que Socrate avant le début de l'agôn. L'acteur qui joue son rôle reparaîtrait ensuite sous les traits du Raisonnement Juste, tandis que celui qui interprétait le philosophe tiendrait la partie du Raisonnement Injuste. Cette distribution, rendue possible par la présence d'un chant du chœur signalé par les manuscrits – mais non conservé, ou plutôt, sans doute, jamais écrit par le poète –, permettrait de faire jouer la comédie par seulement trois acteurs, à condition toutefois de conjecturer, avec Bergk, l'existence d'un autre chant du chœur à la fin de l'agôn, pour permettre aux acteurs ayant joué les deux Raisonnements de réintégrer leurs premiers rôles. L'autre interprétation, défendue notamment par Dover, consiste à supposer que Strepsiade reste présent dans l'espace scénique pendant l'affrontement des deux Raisonnements et que la scène d'agôn mobilise un quatrième acteur, ce qui n'est pas sans exemple dans la comédie ancienne. Le texte que nous possédons plaide plutôt en faveur de cette seconde hypothèse dramaturgique. Dans la dernière réplique qu'il adresse à Strepsiade, avant l'entrée en scène des deux Raisonnements, Socrate annonce sa sortie en termes explicites (v. 887 : Ἐγὼ δ' ἀπέσομαι). Rien n'indique, en revanche, que le vieux paysan se retire en même temps que lui, et les ultimes recommandations qu'il adresse au philosophe pour l'éducation de son fils (v. 887-888 : Τοῦτό νυν μέμνησ', ὅπως / πρὸς πάντα τὰ δίκαι' ἀντιλέγειν δυνήσεται) laissent plutôt penser que les deux hommes se séparent ; la présence de l'antilabè au vers 887 va également dans ce sens : elle traduit une certaine précipitation dans la réponse de Strepsiade, qu'éclaire la perspective de l'éloignement imminent de Socrate. Cette solution permet de faire l'économie d'un chant du chœur dont il n'existe aucune trace dans le texte conservé, mais oblige à confier à un quatrième acteur un rôle d'une certaine importance (celui du Raisonnement Juste).
[44] RUSSO C. F., *Aristophanes, An Author for the Stage* (trad. angl. de *Aristofane autore di teatro*, 1re éd. Florence, 1962), Londres-New York, 1994, p. 92-109.
[45] Cf. argument I Dover.

dans les conditions habituelles de représentation. Mais quelque hypothèse que l'on retienne, l'éviction du vieux paysan est patente. Soit, en effet, il entre en même temps que Socrate dans le pensoir et n'est pas présent dans l'espace scénique pendant que s'y déroule la joute oratoire dont son fils est l'enjeu. Soit il assiste à l'agôn dans le rôle d'un témoin muet, impuissant et même transparent[46], dispositif qui rend mieux compte encore, sans doute, de la mise hors jeu du héros comique, qui voit lui échapper totalement le scénario qu'il avait imaginé au début de la comédie.

Sans doute Strepsiade retrouve-t-il un rôle dans l'agôn secondaire de la comédie, qui l'oppose à Phidippide. Mais il y est défait par ce fils qui, devenu à l'école du Raisonnement Injuste un trop habile parleur, parvient à lui démontrer qu'il est juste de battre ses parents. Ainsi, non seulement le vieux paysan a perdu l'initiative et le contrôle de l'action, mais il voit se retourner contre lui l'idée comique de départ, ce qui est sans équivalent dans le reste du corpus d'Aristophane[47]. Ce retournement est cependant précédé par un bref moment de victoire, qui illustre, à l'intérieur de la fiction comique, la manière dont les Nuées se jouent de leur victime et montre, d'un point de vue métapoétique, comment le poète éprouve la compétence théâtrale de son public en jouant avec les conventions de la tragédie et de la comédie.

III. Les mots de la fin

1. Une fausse fin de comédie

Cette scène très savamment orchestrée par le poète s'ouvre avec la première monodie de Strepsiade, qui après avoir entendu Socrate l'assurer de la réussite de l'éducation de Phidippide, se réjouit à la perspective d'être bientôt débarrassé de ses créanciers :

Βοάσομαι τἄρα τὰν ὑπέρτονον
βοάν. ᾽Ιὼ κλάετ᾽, ὠβολοστάται,
αὐτοί τε καὶ τἀρχαῖα καὶ τόκοι τόκων·
οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ᾽ ἔτι,
οἷος ἐμοὶ τρέφεται
τοῖσδ᾽ ἐνὶ δώμασι παῖς,
ἀμφήκει γλώττῃ λάμπων,
πρόβολος ἐμός, σωτὴρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη,
λυσανίας πατρῴων μεγάλων κακῶν.

Ah ! je vais alors clamer ma tant tendue
Clameur ! Yoh ! pleurez, usuriers,

[46] Les deux Raisonnements s'adressent exclusivement à Phidippide et ne s'avisent à aucun moment de sa présence.

[47] Dans les *Thesmophories*, l'échec de l'idée comique ne compromet pas le salut final des personnages, puisque la comédie s'achève par la réconciliation d'Euripide avec les femmes (v. 1160-1170) et par une mystification farcesque qui permet au poète tragique et à son Parent d'échapper à la garde de l'archer scythe (v. 1172-1226).

Vous, vos capitaux et les intérêts de vos intérêts !
Nul mal désormais ne me pourrez faire,
Maintenant qu'on forme pour moi
En ces demeures un tel fils,
Resplendissant avec sa langue à double tranchant,
Rempart pour mon corps, sauveur de mes demeures, fléau de mes ennemis,
Baume des grands tourments paternels.[48]

Comme on l'a remarqué depuis longtemps[49], tout dans ce chant – la diction, le lexique, le style, la métrique – dénote la parodie tragique. La monodie de Strepsiade est en effet composée d'un ensemble de citations empruntées à des tragédies conservées ou perdues, que les commentateurs se sont attachés à identifier à la suite des scholiastes. Mais le repérage précis des œuvres auxquelles emprunte ici Aristophane importe moins que l'effet produit par l'insertion de ce chant de victoire à ce moment de la comédie. Or, cette explosion de joie, qui se prolonge lors des retrouvailles avec Phidippide[50], est un pur moment d'ironie tragique mis au service de la représentation du drame de Strepsiade, et l'on y a vu, à juste titre, la réminiscence d'un procédé sophocléen[51]. Il n'est pas rare, en effet, que Sophocle ménage dans la construction de ses drames, pour en accroître la charge pathétique, des moments de joie qui sont en décalage avec la marche sinistre des événements. C'est ainsi, par exemple, que les marins d'Ajax, dans la pièce du même nom, se réjouissent après avoir entendu le héros déclarer qu'il renonçait à l'idée du suicide, incapables qu'ils sont de percevoir l'ambiguïté de son discours[52]. On voit, là encore, comment Aristophane use de procédés tragiques pour souligner l'originalité du statut de Strepsiade dans l'univers des héros de comédie. Mais il les adapte en un sens qui contribue aussi à la caractérisation de son personnage. Car comme le montre l'exemple d'*Ajax*, c'est surtout le chœur qui, dans la tragédie, se fait le véhicule de cette joie tragique. Par le décalage qu'il induit avec son modèle, Aristophane suggère ainsi un rapprochement entre son héros et ces représentants de l'humanité ordinaire qui composent, le plus souvent, le chœur des tragédies. L'emprunt n'a donc rien d'un décalque servile et le poète semble signifier lui-même, par l'usage qu'il fait du modèle sophocléen, que le recours à des procédés tragiques ne suffit pas à transformer Strepsiade en un véritable héros de tragédie.

---

[48] *Nuées*, v. 1154-1163 (traduction P. Thiercy).
[49] Cf. COUCH H. N., « On Aristoph., *Nub*. 1161-1162 », *AJPh*, 54, 1933, p. 59-62 (qui signale également, à juste titre, certaines réminiscences épiques dans ces vers) ; RAU P., *Paratragodia* (cit. n. 4), p. 148-150 ; ZIMMERMANN B., *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 2, *Die anderen lyrischen Partien*, Meisenheim, 1985, p. 36-38 ; *Id*., « *Pathei mathos…* » (cit. n. 3), p. 331-332 ; PARKER L. P. E., *The Songs of Aristophanes*, Oxford, 1997, p. 202-208.
[50] *Nuées*, v. 1170-1177 : Strepsiade exulte au moment où son fils ressort du pensoir et se réjouit à lire sur son visage les signes de sa métamorphose.
[51] Le rapprochement a d'abord été fait par RAU, *op. cit*. n. 4, p. 149 et, après lui, par ZIMMERMANN, *Untersuchungen…*, p. 36. PARKER, *op. cit*. (n. 49), p. 205-207, émet l'hypothèse qu'Aristophane parodie plutôt, dans ce chant qui fait usage de dochmiaques, une nouvelle mode tragique et suggère que son modèle pourrait être un chant de lamentation.
[52] *Ajax*, v. 693-718 ; voir aussi *Trachiniennes*, v. 205-224, 633-662 ; *Œdipe Roi*, v. 1086-1109.

On notera que la citation détournée de l'*Hécube* d'Euripide, par laquelle le vieux paysan invite son fils à sortir de la maison, contribue elle aussi à la représentation de son aveuglement. Voici la forme de son appel :

ὦ τέκνον, ὦ παῖ, ἔξελθ' οἴκων
ἄιε σοῦ πατρός.

Ô *mon enfant, mon fils, sors de la maison,*
entends ton père.[53]

Et voici la formulation originelle des vers d'Euripide, prononcés par Hécube à l'adresse de sa fille Polyxène, dont elle vient d'apprendre que les Grecs avaient décidé de la sacrifier sur le tombeau d'Achille :

ὦ τέκνον, ὦ παῖ,
δυστανοτάτας [ματέρος], ἔξελθ' ἔξελθ'
οἴκων, ἄιε ματέρος αὐδάν.

Ô mon enfant, fille
de l'être le plus malheureux qui soit, sors, sors
de la maison, entends la voix de ta mère.[54]

Il apparaît immédiatement qu'en dehors de la nécessaire adaptation de la citation à l'identité du nouveau locuteur, qui amène le remplacement de ματέρος par πατρός, la modification la plus notable dans le texte second est la disparition de l'adjectif δυστανοτάτας, inapproprié à l'expression de la joie de Strepsiade. Mais c'est en fait le sous-texte tragique qui correspond à la situation réelle du vieux paysan, et l'adaptation des mots d'Hécube à un moment de bonheur est un signe supplémentaire du caractère illusoire de sa joie. Aristophane, par ce subtil jeu de réécriture, en appelle ainsi à la mémoire théâtrale de son public[55] pour lui faire percevoir la dimension tragique de la scène et suggérer l'imminence du retournement annoncé par les Nuées.

En attendant, le poète comique laisse son personnage s'installer quelque temps dans l'illusion de son succès. Après avoir testé, au cours d'un bref dialogue, l'habileté acquise par son fils dans l'art des raisonnements spécieux, Strepsiade entonne un chant de triomphe où il se glorifie de sa réussite :

« Μάκαρ ὦ Στρεψίαδες,
αὐτός τ' ἔφυς ὡς σοφὸς
χοἷον τὸν υἱὸν τρέφεις »,
φήσουσι δή μ' οἱ φίλοι

[53] *Nuées*, v. 1165-1166.
[54] *Hécube*, v. 171-174.
[55] Rappelons que la tragédie d'*Hécube* avait été représentée peu de temps avant les *Nuées*.

χοὶ δημόται
ζηλοῦντες ἡνίκ᾽ ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.

« Bienheureux es-tu ô Strepsiade,
toi-même tu es né savant, ô combien,
et quel fils tu nourris en ton sein ! »
Voilà ce que diront de moi mes amis
et les gens de mon dème,
jaloux de voir ton éloquence triompher dans les procès.[56]

Empruntée à la forme traditionnelle du *macarismos*, cette seconde monodie de Strepsiade, qui fait écho à la première en un effet de composition annulaire, joue cette fois avec les codes de la comédie ancienne. Elle a en effet pour modèle l'éloge habituellement prononcé par le chœur pour célébrer la victoire finale du héros[57]. L'annonce immédiatement faite par le vieux paysan du banquet destiné à fêter le succès de son fils[58] confirme que le poète s'amuse ici à mobiliser, pour prolonger le jeu de l'ironie, les signaux de fin de comédie. Le spectateur peut-il se laisser berner et croire un moment au triomphe de Strepsiade ? Non, sans doute, car non seulement, il a entendu les premières admonestations des Nuées[59], qui laissent présager une issue malheureuse à l'aventure du pensoir, mais un certain nombre de signaux l'avertissent de ne pas adhérer au chant d'auto-célébration du héros. En ce qui concerne, d'abord, le contenu de l'éloge, la mention par le vieux paysan de sa σοφία ne peut manquer d'éveiller le soupçon, après l'épisode de son initiation manquée, qui a révélé, au contraire, à quel point il en était dépourvu. D'autre part, les modalités d'énonciation ne sont pas conformes à ce qu'elles devraient être pour ce type de chant. Comme nous l'avons rappelé, c'est au chœur qu'il revient de prononcer le *macarismos* du héros, et cet éloge intervient normalement après la série des scènes iambiques destinées à démontrer, en actes, le succès de l'idée comique[60]. En le plaçant ici dans la bouche de Strepsiade, en lui donnant la forme d'une anticipation sur les éloges d'autrui, et en l'introduisant avant les deux scènes avec les créditeurs, Aristophane opère autant d'écarts qui interdisent de penser que la comédie des *Nuées* va s'achever sur cette note triomphale. C'est donc encore une fois dans un moment de connivence avec son public que le poète prépare la déroute finale de son personnage.

2. Une vraie fin de tragédie ?

---

[56] *Nuées*, v. 1206-1211.
[57] Cf. MACLEOD C. W., « The Comic Encomium and Aristophanes' *Clouds* 1201-1211 », *Phoenix*, 35, 1981, p. 142-144 ; ZIMMERMANN B., *Untersuchungen…,* p. 38-40.
[58] *Nuées*, v. 1212. Il est caractéristique du renversement des motifs dionysiaques opéré dans les *Nuées* que ce banquet, loin de sceller la réconciliation finale de Strepsiade et de Phidippide, soit au contraire l'occasion de la dispute qui aboutit à l'agôn entre le père et le fils.
[59] *Nuées*, v. 804-813, v. 1113.
[60] L'annonce du retournement final est explicite dans le chant (v. 1303-1311) qui suit les scènes iambiques. Au lieu de l'éloge attendu, les Nuées prédisent le coup qui va frapper Strepsiade en la personne de son fils.

Après cette fausse fin de comédie, assiste-t-on à une vraie fin de tragédie ? La question, nous allons le voir, appelle une réponse nuancée. Comme cela a été depuis longtemps reconnu[61], Aristophane emprunte aux schémas tragiques, lorsqu'il présente le retournement final de l'idée comique contre son auteur comme un châtiment divin infligé au vieux paysan pour le punir de son immoralité. Les agents de ce châtiment sont les Nuées, qui révèlent *a posteriori* à Strepsiade le sens des événements, quand, après avoir été battu par son fils, il les accuse d'être à l'origine de ses malheurs. Rappelons les termes de ce bref échange :

ΣΤ. Ταυτὶ δι' ὑμᾶς, ὦ Νεφέλαι, πέπονθ' ἐγώ,
ὑμῖν ἀναθεὶς ἅπαντα τἀμὰ πράγματα.
ΧΟ. Αὐτὸς μὲν οὖν σαυτῷ σὺ τούτων αἴτιος,
στρέψας σεαυτὸν εἰς πονηρὰ πράγματα.
ΣΤ. Τί δῆτα ταῦτ' οὔ μοι τότ' ἠγορεύετε,
ἀλλ' ἄνδρ' ἄγροικον καὶ γέροντ' ἐπήρετε ;
ΧΟ. Ἡμεῖς ποιοῦμεν ταῦθ' ἑκάστοθ', ὅταν τινὰ
γνῶμεν πονηρῶν ὄντ' ἐραστὴν πραγμάτων,
ἕως ἂν αὐτὸν ἐμβάλωμεν εἰς κακόν,
ὅπως ἂν εἰδῇ τοὺς θεοὺς δεδοικέναι.
ΣΤ. Ὤμοι, πονηρά γ', ὦ Νεφέλαι, δίκαια δέ.
οὐ γάρ μ' ἐχρῆν τὰ χρήμαθ' ἁδανεισάμην
ἀποστερεῖν.

Strepsiade – *Tout cela, c'est à cause de vous, Nuées, que je l'ai subi,*
pour m'être reposé sur vous de toutes mes affaires.
Le chœur – *Dis plutôt que tu es l'unique responsable de ce qui t'arrive,*
pour t'être tourné vers des pratiques mauvaises.
St. – *Pourquoi donc ne me le disiez-vous pas à ce moment-là,*
au lieu de monter la tête à un pauvre vieux paysan ?
Ch. – *C'est ainsi que nous agissons, chaque fois*
que nous reconnaissons en quelqu'un un amoureux des pratiques mauvaises,
jusqu'à ce que nous le jetions dans le malheur,
pour lui apprendre à craindre les dieux.
St. – *Hélas, c'est bien méchant, Nuées, mais c'est juste.*
Car je n'aurais pas dû refuser de rendre
l'argent que j'avais emprunté.[62]

Cette leçon finale, qui a été préparée, dans la seconde partie de la comédie, par les avertissements successifs des Nuées[63] et par la révélation progressive de leur véritable

[61] Cf. RAU P., *Paratragodia*, p. 173-175 et récemment ZIMMERMANN B., « *Pathei mathos*… », p. 328-329.
[62] *Nuées*, v. 1452-1464.
[63] *Ibid.*, v. 804-813, v. 1113, v. 1303-1311.

nature[64] a des accents de théodicée eschyléenne[65] et l'on peut aisément en désigner les modèles dans le corpus conservé d'Eschyle. L'idée selon laquelle les dieux s'emploient à précipiter la ruine d'un mortel lorsqu'il travaille à sa propre perte rappelle la morale exprimée dans un passage des *Perses*[66], tandis que l'énoncé de la finalité didactique du châtiment est, à l'évidence, comme cela a été souligné, une réminiscence du πάθει μάθος de l'*Agamemnon*[67]. L'ultime jeu sur le nom de Strepsiade emprunte lui aussi aux usages tragiques, en suggérant qu'à l'instar d'Ajax, de Polynice ou de Penthée, le malheur du héros est inscrit dans son nom.

Éclairé par ces multiples emprunts à la tragédie, le châtiment de Strepsiade me semble devoir s'interpréter aussi à la lumière de cette déclaration formulée par Dicéopolis dans les *Acharniens* :

Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία.

La justice, elle connaît ça aussi, la trygédie.[68]

S'exprimant à travers la bouche de son personnage, Aristophane revendique ici pour la comédie le droit de délivrer des leçons aux spectateurs, avec une pointe de polémique dirigée contre le genre rival[69]. La légitimité de ce rapprochement est confortée par une réminiscence textuelle qui n'a pas, à ma connaissance, été relevée par les commentateurs. La réaction de Strepsiade aux révélations des Nuées – Ὤμοι, πονηρά γ', ὦ Νεφέλαι, δίκαια δέ –, fait en effet écho à l'avertissement lancé par Dicéopolis, lorsqu'il annonce à ses concitoyens avant de les tancer :

Ἐγὼ δὲ λέξω δεινὰ μέν, δίκαια δέ.

Je vais dire, pour ma part, des choses terribles, mais justes.[70]

Ainsi, il ne paraît pas douteux que la représentation des effets destructeurs de l'éducation sophistique et l'invitation à respecter les règles de la morale et les dieux traditionnels soient à entendre comme une leçon sérieuse délivrée à l'adresse du spectateur. Mais à la différence de ce qui passe dans les tragédies d'Eschyle, cette leçon n'est pas, dans les *Nuées*, le mot de la fin et sa portée se trouve immédiatement minimisée par une *exodos* qui, en une ultime péripétie, réintroduit l'ambiguïté dans le dénouement de la comédie. Sans

---

[64] Sur la caractérisation ambivalente des Nuées, voir SEGAL Ch., « Aristophanes' Cloud-Chorus », *Arethusa*, 2, 1967, p. 143-161, repris dans SEGAL E. éd., *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford-New York, 1996, p. 162-181 ; cf. aussi HUBBARD Th. K., *The Mask of Comedy, Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-Londres, 1991, p. 106-111.

[65] C'est le titre du paragraphe que Rau consacre à l'analyse de ce passage. L'idée que l'action des dieux s'exerce dans le sens de la justice est au fondement de la morale d'Eschyle et se trouve illustrée par la plupart de ses drames.

[66] *Perses*, v. 742 (l'ombre de Darios à propos de la ruine de son fils Xerxès).

[67] *Agamemnon*, v. 177.

[68] *Acharniens*, v. 500.

[69] Cf. l'emploi de l'hapax τρυγῳδία, paronyme de τραγῳδία, pour désigner la comédie, et le καί destiné à souligner que la tragédie n'a pas l'exclusivité du langage sérieux.

[70] *Acharniens*, v. 501. Cf. aussi *Cavaliers*, v. 510.

doute Strepsiade restaure-t-il dans leur dignité les dieux qu'il avait un moment bafoués[71], mais la vengeance qu'il réalise, en incendiant le pensoir, amène à s'interroger sur sa compréhension de la leçon des Nuées[72]. Car le déchaînement de violence destructrice auquel il laisse libre cours dans la scène finale[73] est en contradiction avec l'impératif de justice et de mesure qui sous-tend le message du chœur. Le vieux paysan est donc puni, comme il le méritait, mais il n'est pas pour autant réhabilité à la fin de la comédie, et l'incendie du pensoir ne saurait aucunement être interprété comme la victoire du héros comique – et encore moins de l'éducation ancienne – sur Socrate et ses disciples.

Mais sans même parler de ses modalités, c'est l'acte même de la vengeance qui est implicitement dénoncé par le poète. Tout d'abord, l'issue des événements en démontre l'inutilité : le pensoir est détruit, mais les effets pervers de l'éducation socratique menacent en retour de détruire l'*oikos* de Strepsiade en la personne de son fils. Le vieux paysan est donc tombé d'un malheur dans un malheur plus grand, et l'incendie est comme une ultime démonstration de son inaptitude à conduire l'action à la manière d'un vrai héros de comédie. D'autre part, sa vengeance est illégitime car comme le lui ont révélé les Nuées, il est le seul responsable des malheurs qu'il a subis, pour avoir osé s'adonner à des « pratiques mauvaises ». C'est donc dans son *éthos* que se trouve l'origine du mal, et c'est cet *éthos* qu'il lui faut amender pour y remédier. Le rapport qui s'établit entre Socrate et les Nuées dans la deuxième partie de la comédie fait bien apparaître que le Philosophe n'a été lui-même qu'un instrument au service du châtiment divin[74]. C'est donc en définitive l'incapacité de Strepsiade à apprendre et à comprendre qui est mise en évidence une dernière fois dans l'*exodos* de la comédie. En même temps, le recours à la violence et à la destruction comme seule arme contre les maîtres du *logos* apparaît rétrospectivement comme un scénario prémonitoire de l'attitude des Athéniens lors du procès de Socrate.

Si l'on songe que cet épilogue appartient à la version remaniée des *Nuées*, on ne peut pas ne pas s'interroger sur le sens qu'il prend du point de vue de la relation du poète à son public[75]. Considérer, par rapprochement avec les déclarations de la parabase, que la scène de l'incendie serait une simple concession du poète aux procédés bouffons qu'il avait cherché à éviter dans la première version de sa pièce, ne me semble pas rendre pleinement justice à ce

---

[71] *Nuées*, v. 1476-1482, 1506.

[72] Sur ce point, voir les remarques de ZIMMERMANN B., « *Pathei mathos*… », p. 330. Sur l'ambiguïté de cette fin voir aussi NUSSBAUM M., « Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom », *YClS*, 26, 1980, p. 77-79 (ensemble de l'article p. 43-97).

[73] Il y a un débat parmi les commentateurs de cette scène finale pour savoir si l'on doit considérer que les occupants du pensoir meurent dans l'incendie ou, au contraire, qu'ils réchappent des flammes. La première thèse a été soutenue par KOPFF E. C., « *Nubes* 1493ff : Was Socrates Murdered ? », *GRBS*, 18, 1977, p. 113-122 et elle est admise par GUIDORIZZI G. dans son commentaire (*Aristofane, Le Nuvole*, Fondazione Lorenzo Valla, 1996, *ad loc.*) ; la seconde est défendue par HARVEY F. D., dans une réponse à KOPFF, « *Nubes* 1493ff : Was Socrates Murdered ? », *GRBS*, 22, 1981, p. 339-343 ; voir aussi DAVIES M., « 'Popular Justice' and the End of Aristophanes' *Clouds* », *Hermes*, 118, 2, 1990, p. 237-242.

[74] Voir en particulier v. 804-813.

[75] Voir sur ce point les remarques de O'REGAN D., *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes'* Clouds, New York-Oxford, 1992, p. 122-126.

travail de réécriture. Il n'est pas exclu, bien sûr, qu'il ait voulu répondre, avec cette fin quelque peu grand-guignolesque, aux attentes d'une partie de son public, mais là n'est sans doute pas l'essentiel. Le rapprochement suggéré par le lexique entre les intellectuels du pensoir et le poète comique[76] donne à penser qu'Aristophane a projeté à travers la scène finale une image de son échec. Le paysan qui incendie le pensoir représente, à certains égards, le public qui a rejeté sa pièce faute d'en avoir compris le caractère novateur et d'en avoir goûté les subtilités. L'éclairage donné par le poète à cette scène finale apparaît donc comme une critique de l'ἀμαθία appliquée à l'aventure des *Nuées* et comme une invitation à ne pas reproduire le comportement de Strepsiade à l'occasion de la représentation des secondes *Nuées*. Dans la perspective de cette réception, le vieux paysan peut apparaître comme l'anti-portrait du public subtil qu'Aristophane appelle de ses vœux et auquel il confie le destin de sa nouvelle pièce.

Un peu à l'image de cette fin ambiguë, la tragédie et la comédie entretiennent dans l'écriture des *Nuées* des liens complexes et subtils. La mise à distance de l'arsenal des procédés comiques traditionnels est patente dans cette comédie brillante, qui, à travers la confrontation de Strepsiade et de Socrate, met en scène la crise suscitée dans la société athénienne par l'irruption des sophistes dans le champ de la *paideia*. Ce refus déclaré se traduit par la relative rareté des plaisanteries liées au bas corporel : le sexe et le ventre ne sont pas à l'évidence les vedettes de cette comédie, dans laquelle il n'y a rien, ou presque, pour Dionysos. Il se reflète aussi, plus subtilement, dans une utilisation renouvelée des gags dénoncés, sur laquelle le poète attire l'attention de son public en affirmant ne pas y recourir. D'un point de vue structurel, les écarts relevés par rapport aux schémas conventionnels de la comédie ancienne et les emprunts faits aux modèles tragiques contribuent conjointement au renouvellement du genre, et servent l'affirmation d'un certain sérieux de la comédie. L'adoption d'une matrice tragique, avec structure de renversement et fin moralisante, peut ainsi être considérée comme l'un des moyens mis en œuvre par Aristophane pour conférer une nouvelle forme d'autorité au genre comique[77]. Sans doute, avec la scène de l'incendie, le dernier mot est-il laissé à la comédie. Le πάθει μάθος est finalement congédié au profit du rire, mais ce rire un peu grinçant ne remplit pas la fonction restauratrice habituellement assignée au triomphe du héros comique. Aristophane refuse au spectateur le confort d'un message univoque, suscite sa réflexion sans lui délivrer une leçon claire, et renvoie dos à dos l'ἀμαθία du paysan et les vaines spéculations des nouveaux intellectuels, également incapables de concilier la morale et la maîtrise du *logos*. Cette fin destructive est aussi un miroir tendu au public, et une invitation à réfléchir à son attitude de spectateur et à sa propre capacité de compréhension. Cette leçon-là aura-t-elle été entendue ? Rien ne permet de le

[76] Sur ce point, voir NOËL M.-P., « Aristophane et les intellectuels : le portrait de Socrate et des "sophistes " dans les *Nuées* », dans *Le théâtre grec antique : la comédie*, Cahiers de la Villa Kérylos, 10, Paris, 2000, p. 111-128.
[77] Voir les remarques de SILK M. S., *op. cit*. (n. 1), p. 350-357.

savoir, car la scène de reconnaissance entre le poète et son public n'a, quant à elle, jamais été jouée…

Christine Mauduit
Université de Lyon
Université Jean Moulin – Lyon 3

Bibliographie :

BEARE W., « The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy », *CQ*, n. s., 4, 1954, p. 64-75.

—, « Aristophanic Costume Again », *CQ*, n. s., 7, 1957, p. 184-185.

COUCH H. N., « On Aristoph., *Nub*. 1161-1162 », *AJPh*, 54, 1933, p. 59-62.

DAVIES M., « 'Popular Justice' and the End of Aristophanes' *Clouds* », *Hermes*, 118, 2, 1990, p. 237-242.

DEARDEN C. W., *The Stage of Aristophanes*, Londres, 1976.

DEL CORNO D., GUIDORIZZI G., *Aristofane, Le Nuvole*, Fondazione Lorenzo Valla, 1996.

DOVER K. J., *Aristophanes, Clouds*, Oxford, 1968.

HARVEY F. D., « *Nubes* 1493ff : Was Socrates Murdered ? », *GRBS*, 22, 1981, p. 339-343.

HENDERSON J., *The Maculate Muse*. *Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford, 2e éd., 1991.

HUBBARD Th. K., *The Mask of Comedy, Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca-Londres, 1991.

KILLEEN J. F., « The Comic Costume Controversy », *CQ*, n. s., 21, 1971, p. 51-54.

KOPFF E. C., « *Nubes* 1493ff : Was Socrates Murdered ? », *GRBS*, 18, 1977, p. 113-122.

MACLEOD C. W., « The Comic Encomium and Aristophanes' *Clouds* 1201-1211 », *Phoenix*, 35, 1981, p. 142-144.

MAUDUIT Ch., « Culture théâtrale et goût du public d'après les comédies d'Aristophane », *BAGB*, 2004, 1, p. 82-108.

—, « Le nu vêtu et dévêtu sur la scène d'Aristophane », à paraître dans les actes du colloque international *Corps en jeu* (Toulouse, 9-11 octobre 2008).

NOËL M.-P., « Aristophane et les intellectuels : le portrait de Socrate et des "sophistes " dans les *Nuées* », dans *Le théâtre grec antique : la comédie*, Cahiers de la Villa Kérylos, 10, Paris, 2000, p. 111-128.

NUSSBAUM M., « Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom », *YClS*, 26, 1980, p. 43-97.

O'REGAN D., *Rhetoric, Comedy, and the Violence of Language in Aristophanes'* Clouds, New York-Oxford, 1992.

PARKER L. P. E., *The Songs of Aristophanes*, Oxford, 1997.

PICKARD-CAMBRIDGE A., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2e éd. révisée par GOULD J. et LEWIS D. M., Oxford, 1988.

RAU P., *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich, 1967.

RUSSO C. F., *Aristophanes, An Author for the Stage* (trad. angl. de *Aristofane autore di teatro*, 1re éd. Florence, 1962), Londres-New York, 1994.

SEGAL Ch., « Aristophanes' Cloud-Chorus », *Arethusa*, 2, 1967, p. 143-161, repris dans SEGAL E. éd., *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford-New York, 1996, p. 162-181.

SILK M. S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, 2000.

TAPLIN O., « Tragedy and Trygedy », *CQ*, n. s., 33, 1983, p. 331-333.

WEBSTER T. B. L., « The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy », *CQ*, n. s., 5, 1955, p. 94-95.

ZIMMERMANN B., *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*, Band 2, *Die anderen lyrischen Partien*, Meisenheim, 1985.

—, « *Pathei mathos* : strutture tragiche nelle *Nuvole* di Aristofane », *ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a. C.*, a cura di E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni, Pise, 2006, p. 327-335.