

**ILLUSION THÉÂTRALE ET ÉDUCATION POLITIQUE DANS LES
ACHARNIENS.
Public averti ou public de dupes ?**

Anne de Cremoux

Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand 2,
Centre de Recherches sur les Civilisations Antiques¹
anne.de_cremoux@libertysurf.fr

Objet

La question que je voudrais aborder ici est celle de la manière dont est représenté le public réel – les spectateurs assistant à la comédie – dans les *Acharniens* d'Aristophane. Cette représentation se construit à travers, et en contraste avec, celle d'un autre public : le public fictif, que j'appellerai « interne » (par opposition au public « externe », réel), qu'est le chœur de la pièce.

L'objet est double. D'une part, il s'agit de voir comment, dans cette pièce, est abordée par Aristophane la question de la réception de l'œuvre théâtrale – non seulement la comédie, mais aussi la tragédie, comme nous le verrons. Dans le cas des *Acharniens*, les allusions à la réception par le public sont problématiques, et cet exemple parmi tant d'autres explique sans doute l'embarras que montre la critique quand il s'agit d'élaborer des cadres théoriques sur ce sujet. D'autre part, je voudrais dans cette perspective reprendre la réflexion sur le rôle politique qu'entend effectivement tenir ici la comédie, au-delà de ses prétentions apparentes, immédiates, à l'éducation civique du public.

Je proposerai donc une thèse s'appliquant au cas précis des *Acharniens*, thèse qui ne prétend pas résoudre l'ensemble de la question de la réception de la comédie. Il s'agit de donner un exemple des difficultés que pose cette question, et une piste de lecture de cette pièce.

¹ Cet article a d'abord fait l'objet d'une présentation lors d'une journée d'études intitulée « La comédie d'Aristophane et son public », organisée par Rossella Saetta Cottone et moi-même en mars 2006 à Lille, dans le cadre de l'UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage ». J'en remercie les participants. Mes remerciements vont également à ceux qui ont bien voulu relire ce texte et y apporter leurs critiques, André Laks, Antoine Lemaire, Rossella Saetta Cottone, et tout particulièrement Fabienne Blaise.

Comme je chercherai à le démontrer, il me semble que l'impression, habituellement partagée par la critique, que la comédie joue à « rompre l'illusion » (je reviendrai sur ces termes) est à préciser : il y a effectivement des jeux qui paraissent refléter une réflexion du poète sur l'illusion, mais il ne s'agit pas pour autant d'inviter simplement le public à prendre du recul vis-à-vis de la fiction, à ne pas tenir pour vrai ce qui se passe sur scène. Il s'agit bien d'un jeu, et le public est au fond lui aussi présenté comme dupe au moment même où l'illusion semble rompue. Telle est la particularité de sa représentation dans les *Acharniens*. En ce cas, il faut revenir sur le message politique que prétend délivrer la pièce : que dire d'une comédie qui à la fois se réclame de la justice, montre et dénonce les ressorts de la politique, et en même temps s'amuse à tromper son public ? Les deux procédés sont-ils compatibles ?

Préalables

La question de l'illusion

L'une des questions que se pose la critique sur le théâtre en général est celle de la nature de la fiction qui est représentée sur scène, et de son rapport avec ce que l'on appelle couramment l'« illusion ». Cette question a été posée dans des termes que l'on doit prendre en compte mais aussi discuter lorsqu'on aborde les *Acharniens* : les idées modernes sont en effet alors trop univoques et demandent à être nuancées pour pouvoir être utilisées.

L'idée qui apparaît derrière les discussions modernes est que le théâtre antique et classique serait aristotélicien, au sens où il entendrait représenter une action de manière vraisemblable afin que le spectateur la tienne pour une réalité et puisse s'identifier aux personnages. Cette impression, que serait censé avoir le spectateur, serait ce que l'on appelle « illusion » (dramatique). Aristote emploie en fait, dans la *Poétique*, la notion de vraisemblance² : cette notion rassemble les

² *Poétique* 1451a sur la notion de vraisemblance en général : il faut raconter « les événements possibles selon la vraisemblance et la nécessité », τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ; 1451b pour l'application à la comédie : les poètes constituent « la fable au moyen d'actions vraisemblables », συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων ; 1454a pour la vraisemblance et la nécessité des caractères : « il faut aussi, dans les caractères... chercher toujours ou le nécessaire ou le vraisemblable », χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἥθεσιν... ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκὸς ;

conditions qui rendent crédible le sujet de la pièce, et Aristote s'intéresse notamment à l'organisation du *muthos*, de la « mise en intrigue » pour reprendre la traduction de P. Ricœur. Il évoque alors surtout le cas de la tragédie et s'il écrit que l'action doit être crédible, il ne semble pas induire que le spectateur la confonde pour autant avec la réalité « historique ». La notion d' « illusion de présence » paraît davantage une relecture classique des théories d'Aristote,³ notamment avec d'Aubignac, lorsqu'il écrit dans sa *Pratique du théâtre*, au chapitre 6 du premier livre, « Des spectateurs et comment le poète doit les considérer » : « nous supposons que la chose est véritable ou du moins qu'elle le doit ou le peut bien être ». Par la suite, on a repris Aristote pour le reformuler dans des termes qui ne sont pas forcément les siens - en assimilant ainsi couramment vraisemblance et illusion, illusion et identification - pour proposer de nouvelles théories ou de nouvelles œuvres.

C'est dans cette perspective que Corneille entend bouleverser la convention théâtrale : dans *l'Illusion comique*, Pridamant, victime de l'illusion dramatique, prend pour réalité ce qu'il voit – au point de faire intrusion dans le monde de la fiction, ce qui est interdit par la scène classique, si bien que les frontières sont brouillées entre réalité et illusion, théâtre et réalité. Plus tard, ces oppositions fondamentales mêmes sont contestées, en particulier lorsque Brecht, dans son *Petit organon pour le théâtre*, invente la notion de théâtre épique. Ce dernier, au contraire de ce que Brecht appelle le théâtre dramatique, repose sur la notion de distanciation : celle-ci consiste en un refus de l'assimilation entre ce qui a lieu sur scène et la réalité. Elle passe par l'attitude de l'acteur qui évite de s'identifier à son personnage, et par là du spectateur qui prend ses distances vis-à-vis de la scène, et garde ainsi son sens critique. Dans ces conditions, le théâtre peut avoir un effet politique et permet une réflexion sur l'Histoire. À l'identification, Brecht oppose donc l'étrangeté que doit avoir l'objet dramatique. Aristote sert de contrepoint à ce refus de l'assimilation et de l'illusion, mais on le voit, il s'agit davantage, peut-être, de l'Aristote reconstruit par Brecht, ou du moins par les classiques, que de celui qui se réclamait simplement de la notion de vraisemblable.

1460a : « il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable », *προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα* (éd. trad. de J. Hardy).

³ Sur ces questions, voir pour la mise au point la plus récente Hubert, 2005, en particulier p. 79-90.

Or, et c'est là me semble-t-il une autre limite des débats de la critique actuelle, non seulement Aristote ne parle pas d'illusion, mais en plus, la comédie ancienne au moins n'est pas forcément aristotélicienne. Il est fort douteux en effet qu'Aristote ait pensé à Aristophane dans ce passage de la *Poétique* : son analyse de la comédie ancienne est plus problématique que celle de la tragédie, dans la mesure même où sa définition de cette comédie l'est aussi. Sidwell pose le problème et montre qu'il faut finalement distinguer entre la comédie dont Aristote fait la théorie et les *iambopoioi* dont il parle par ailleurs, et dans lesquels il faudrait reconnaître les poètes de « notre » comédie ancienne, celle d'Aristophane.⁴

De fait, analyser le théâtre de ce dernier en de tels termes pose problème. L'occasion et les sujets mêmes de la comédie ancienne expliquent une telle difficulté : tous les citoyens peuvent assister et même participer, en tant que membres d'un chœur, aux concours dramatiques, et il semble que les représentations des comédies aient été émaillées d'incessantes interactions entre acteurs et chœurs, et spectateurs – en témoignent simplement les cas très abondants où des spectateurs réels semblent avoir été directement interpellés – ; par ailleurs, les sujets des comédies sont tirés de l'actualité politique et de la vie quotidienne. Les deux mondes, de la scène et des spectateurs, ne sont pas aussi clôturés et séparés que ne le présuppose une relation d'identification. Et pourtant, Aristophane ne cesse d'évoquer la question des costumes, de l'apparence, de la mise en scène, comme s'il avait conscience de cette notion d' « illusion » telle que nous-mêmes l'employons. Telles sont donc les difficultés dans lesquelles se retrouve la critique quand elle doit définir le type de fiction que l'on a dans la comédie ancienne. Le fait même qu'il y ait débat montre la nécessité d'affiner les notions que l'on doit alors utiliser.

De manière générale, à propos de la comédie d'Aristophane, deux tendances se rencontrent chez les critiques :

- la première consiste à rejeter totalement la notion même d'illusion quand il s'agit de l'appliquer au champ de la comédie, dans la mesure où cette dernière n'entend pas se construire comme monde fictionnel illusoire et coupé d'un public qui

⁴ Sidwell, 2002, p. 252s.

de toute façon réagit constamment, dans un dialogue perpétuel avec les personnages et le chœur.⁵

- la seconde, moins radicale, admet que la notion d'illusion est valide pour analyser la fiction du théâtre d'Aristophane, mais souligne qu'il y a très fréquemment des ruptures de cette illusion : la rupture serait la règle plutôt que l'exception. Elle voit alors dans ce procédé une réflexion sur la fiction au théâtre, voire sur la différence entre fiction tragique et fiction comique. Ainsi, Chapman considère que la notion d'illusion dramatique est bien de mise quand on étudie la comédie, car le comique souvent, *prétend* créer l'illusion pour la rompre et en informer explicitement le public, afin de parodier le « sérieux » de la tragédie. Les scènes paratragiques en particulier donc, rompraient l'illusion en réfléchissant sur la nature du théâtre lui-même.⁶ Dans le cas des *Acharniens*, la parodie est surtout celle d'une tragédie d'Euripide, *Télèphe*, qui avait été représentée treize ans avant la comédie, et dont je présenterai l'intrigue par la suite.

Sans fonder de nouveaux cadres, je vais m'intéresser ici à un cas particulier. Par illusion, j'appellerai le fait que la fiction *entend se faire passer pour* une réalité indépendante, coupée du contexte de la représentation – même si évidemment, elle est en prise avec la réalité extérieure, et qu'aucun spectateur ne s'y trompait lorsqu'il assistait à la pièce.

Les échanges avec le public, la manière dont la comédie l'informe de ce qui se passe sur scène, la relation de confiance que le poète semble instaurer avec lui, sont donc évidemment centraux pour trancher cette question.

⁵ Dans cette lignée, voir par exemple Sifakis, 1971, Mac Leish, 1980, p. 80, Arnott, 1989. Voir aussi dans une perspective un peu différente les remarques de Lanza, 2000, p. 135s. : « il est vraiment difficile de parler d'une véritable interruption de la fiction scénique, alors que le *protagonistês* et le chœur s'adressent directement aux spectateurs en ne prêtant aucune attention aux circonstances de l'histoire qui est en train de se dérouler sur scène ».

⁶ Chapman, 1983, suit une réflexion que l'on avait déjà chez Crahay-Delcourt, 1952, mais le débat avait été lancé surtout par Dover, 1972, notamment p. 56 ; dans cette perspective, voir aussi Muecke, 1977, Thiery, 1986, en particulier p. 140, Taplin, 1986, p. 164. Silk, 2000, propose de remplacer la notion de rupture d'illusion par celle de discontinuité de la fiction.

La question politique

Dans le cas des *Acharniens*, la relation qui est représentée entre le poète, cette comédie et son public, est liée au rôle politique que s'arrogue la comédie lorsqu'elle prétend éduquer les spectateurs en rompant parfois l'illusion. C'est cette double question que j'examinerai.

Quelques mots, d'abord, sur la pièce⁷. Les *Acharniens* sont la première comédie d'Aristophane dont on ait gardé l'intégralité, et sans doute la troisième qu'il ait composée. Elle fut représentée en 425 av. J.-C., au cœur d'une première décennie de la guerre du Péloponnèse marquée par des incertitudes permanentes, une situation de misère à Athènes aggravée par une épidémie, mais aussi l'espoir d'une paix possible. En 425 cependant, il semble que le pacifisme même ait été hors de question à Athènes et il n'est pas question de pardonner aux ennemis.

L'action qu'entreprend donc le protagoniste, Dicéopolis (nom qui signifie « dont la cité est juste »), est foncièrement subversive. Au début de la pièce (vers 1-174), Dicéopolis assiste à une assemblée dont il ne peut que constater l'inutilité. Un personnage qui se réclame du divin, Amphithéos (son nom signifie en effet « dieu des deux côtés », et il se dit descendant des dieux et commandité par eux), vient proposer de négocier la paix avec les Lacédémoniens, mais se fait éconduire au profit d'ambassadeurs qui se révèlent des imposteurs. Découragé par les institutions, Dicéopolis charge alors Amphithéos d'aller conclure une paix pour lui seul et sa famille. Amphithéos s'exécute et ramène la paix, sous forme de vin (le mot *spondè* signifie le vin, la libation faite avec ce vin et par là le traité, ce qui permet ce jeu) (vers 175-202). Dicéopolis s'en retourne à ses champs et fête les Dionysies rurales avec sa maisonnée.

Mais c'est compter sans les Acharniens, qui forment le chœur de la pièce : il s'agit des hommes d'Acharnes, un dème d'Athènes situé dans une campagne particulièrement ravagée et occupée par les Lacédémoniens, et un dème particulièrement nombreux puisqu'il fournissait le plus gros contingent d'hoplites lors de la guerre du Péloponnèse. Les Acharniens se présentent ici comme des vigneron (les vignes d'Acharnes sont mentionnées ailleurs dans les sources antiques) et des charbonniers (ce qui, en revanche, n'est pas corroboré, mais est

⁷ Voir pour plus de détails, de Cremoux, 2004, p. 29-34.

probable vu la situation du dème au pied du mont Parnès). Leurs conditions de vie, leur métier et le sort que connaissent alors leurs champs expliquent qu'ils soient particulièrement belliqueux et voient en Dicéopolis un ennemi mortel. Ils menacent donc le héros (vers 203-324).

Dans un premier temps (vers 325-357), ce dernier, pour se défendre, menace de « mettre à mort » un panier à charbon qu'il a pris pour otage. Cette scène est manifestement une première parodie du *Télèphe* d'Euripide (cf. *infra*). Puis, avant de justifier sa trêve privée, il décide d'aller emprunter à ce dernier un costume particulièrement apte à émouvoir son public – le chœur des Acharniens donc, avant le public externe des Athéniens – : c'est précisément le costume de Télèphe qu'il choisit. Il ne repart de chez le poète tragique excédé qu'après avoir obtenu non seulement les haillons, mais aussi tous les accessoires qui sont censés caractériser le personnage (vers 366-489).

Fort de cette apparence pathétique, Dicéopolis se lance dans une longue tirade (vers 497-556), la *rhexis*, dans laquelle, afin de justifier sa paix, il plaide en partie, et avec les précautions requises, la cause des Lacédémoniens : ceux-ci ont naturellement défendu leurs alliés de Mégare, spoliés par le décret lancé contre eux par Athènes. Les Athéniens en auraient fait autant dans un cas similaire. Ce discours convainc une partie du chœur, mais les autres, furieux, font appel à Lamachos. Lamachos était un personnage réel, un stratège qui représente ici le parti belliciste, d'autant plus que son nom comporte l'idée de combat. Mais Dicéopolis en fait un exemple de profiteur de guerre : il convainc ainsi le reste du chœur (vers 557-625). Vient alors la parabase (vers 626-718) : le chœur célèbre la victoire du héros et les mérites du poète qui, dans sa comédie, enseigne la justice sans flatter ses spectateurs. Puis les vieillards d'Acharnes se lamentent des mauvais traitements que leur infligent les jeunes et regrettent le temps passé.

Je résumerai plus rapidement la seconde partie de la pièce, qui entre moins dans l'argumentation qui suit. Dicéopolis, selon la paix qu'il a conclue, fonde un petit marché privé sur lequel il invite les anciens ennemis d'Athènes (vers 719-728). C'est d'abord un Mégarien, puis un Béotien qui viennent faire du négoce (vers 729-958) : dans les deux cas, le héros et ses interlocuteurs se déclarent satisfaits, mais il semble objectivement que le héros fasse le meilleur profit voire exploite la misère et la crédulité des marchands. Ces scènes ont donc servi d'arguments à ceux qui considèrent que cette seconde partie révèle l'égoïsme du héros, qui, sous couvert

d'accord politique, ne recherche que son profit individuel. D'autres scènes viennent encore illustrer sa victoire et son refus de partager la paix avec ceux qui, d'après lui, ne le méritent pas (vers 1000-1068). Le héros affronte notamment à nouveau Lamachos : celui-ci est d'abord ridiculisé (vers 1071-1149). Mais à la fin de la pièce, sa destruction n'est plus seulement symbolique : après avoir dû partir au combat, il revient mourir sur scène – tandis que Dicéopolis célèbre sa victoire finale dans un concours de beuverie (vers 1174-1233).

Le choix de la tragédie de *Télèphe* n'est pas innocent. La tragédie fut représentée aux Grandes Dionysies de 438. Dans les sources précédant Euripide, Télèphe est roi de Mysie. Lorsque les Achéens, sur la route de Troie, tentent de saccager son royaume, le confondant avec la Troade, Télèphe les expulse. Pendant la bataille, il est blessé par Achille. Après l'échec de l'attaque contre les Mysiens, les forces achéennes rebroussement chemin. Pendant ce temps, la blessure de Télèphe s'aggrave et un oracle l'envoie finalement à Argos où il doit être guéri par « celui qui l'a blessé ». Les fragments d'Euripide⁸ – le problème étant qu'un certain nombre d'entre eux ont pour source les *Acharniens* et doivent se lire dans un contexte parodique – permettent les hypothèses suivantes sur le déroulement de cette tragédie.⁹ Au début de la tragédie, le héros doit arriver devant le palais d'Agamemnon ; il veut attendre, déguisé, à la porte du palais, jusqu'à ce qu'il obtienne un entretien avec le roi au cours duquel il lui révèle la vérité et lui demande de plaider sa cause auprès d'Achille. En échange, il guiderait les Achéens à Troie. Il rencontre ensuite Clytemnestre qui l'encourage à prendre Oreste dans ses bras pour aller supplier Agamemnon. Une querelle éclate alors entre Agamemnon et Ménélas à propos des raisons de faire la guerre et de l'enlèvement d'Hélène. Au cours de cette discussion, les Grecs envisagent un plan qui leur permettrait de se venger des Mysiens : Télèphe – toujours déguisé – fait un discours inattendu dans lequel il explique que son peuple et leur roi n'ont pas réagi autrement que 'nous les Grecs si nous avons été provoqués de cette façon' (d'où les parodies des *Acharniens*). Ce discours provoque une réaction clairement hostile de la part des auditeurs, l'offense tenant non seulement à ce qui est dit, mais au fait que c'est un mendiant qui le dit. Finalement, le héros est démasqué : il prend Oreste en otage et l'emmène près d'un

⁸ Fr. 696-727 N², voir aussi Handley-Rea, 1957, Preiser, 2000, et l'édition de Jouan-Van Looy, 2002.

⁹ Voir Olson, 2002, p. liv-lxi, et les analyses plus développées de Preiser, 2000.

autel sur lequel il menace de le tuer (ainsi les parodies des *Acharniens* vers 325-51, *Thesmophories* vers 689-753). La situation lui permet de s'expliquer à nouveau. Cette fois, son discours a du succès. Achille arrive au début de la scène suivante. Il affirme qu'il ne peut rien faire, qu'il le veuille ou non : Ulysse fait alors remarquer que la prédiction de l'oracle concerne non Achille mais sa flèche, et Télèphe est ainsi guéri. La pièce finit sans doute avec le départ pour Troie.

On le voit, les deux pièces ont un certain nombre de points communs, ainsi que leurs héros, ce qui explique que cette tragédie soit autant parodiée dans notre comédie.

Quel rôle prétend jouer une telle comédie dans la cité, et comment son public en serait-il informé ? Dans le cas des *Acharniens*, certains critiques mettent la question de l'illusion théâtrale en relation avec le thème politique de la pièce, et en même temps avec la paratragédie et le recours au *Télèphe* d'Euripide.

En particulier, la manière dont Aristophane thématise l'illusion et joue sur elle, s'expliquerait non seulement par sa fonction comique, mais aussi par la prudence dont il doit certainement faire preuve : d'une part, il semble tenir, avec les *Acharniens*, un discours pacifiste qui ne paraît probablement pas acceptable à bon nombre d'Athéniens¹⁰. D'autre part, il faut ici repréciser une difficulté liée au contexte des *Acharniens* : plusieurs passages de cette même pièce semblent signifier qu'Aristophane, à cause des *Babyloniens*, sa comédie de l'année précédente, aurait été poursuivi par Cléon. Les critiques reconnaissent ce fait de manière générale même s'ils ont discuté sur les détails ; la ou les raisons de cette poursuite d'abord : selon les *Acharniens* et leurs scholies, Cléon (en même temps que d'autres politiciens) aurait été ridiculisé sur scène (vers 5-6 : « je sais bien, moi, à quelle vue mon âme a été charmée : / les cinq talents que Cléon a vomis »)¹¹, et ce en présence d'un public élargi aux alliés étrangers (vers 502-503 : « maintenant en tout cas, Cléon ne viendra pas raconter que je / dis du mal de la cité en présence

¹⁰ On est revenu sur la question du pacifisme et de la possibilité de son existence dans l'Athènes de 425 av. J.-C. Pour Finley, 1976, p. 145s., une telle attitude n'est pas de mise dans une cité qui repose sur un système politico-militaire. Finley est rejoint par Newiger, 1996, p. 160, entre autres ; à propos d'Aristophane plus précisément, voir Dover, 1972, p. 41, 83s. De telles considérations sont corroborées par ce que l'on trouve chez Thucydide, notamment IV. 78. 5-10 ; voir Vial, 1999.

¹¹ C'est moi qui traduis les passages des *Acharniens*, en suivant l'édition de Coulon.

d'étrangers »), mais Dicéopolis, si l'on suppose que c'est à cet événement réel qu'il fait référence, suggérerait aussi que Cléon aurait accusé Aristophane de dire du mal de la cité (les mêmes vers 502-503). Il s'agit cependant là peut-être d'un élargissement ou d'une exagération comique. En tout cas, les dernières recherches sur le sujet (avec, par exemple, les discussions menées par Foley, Henderson d'après la scholie au vers 378 des *Acharniens*¹², ou Mastromarco) concluent qu'Aristophane, sur ces bases, aurait été accusé par Cléon d'*adikia* et d'*hybris* contre le peuple, le δῆμος¹³. On cherche par ailleurs à savoir quel type précis de procédure Cléon aurait intenté contre Aristophane, et si elle aurait été tournée nommément contre le poète, ou contre le chorège de la pièce, Callistratos. Quoi qu'il en soit, il est très vraisemblable qu'Aristophane ait bien été menacé par Cléon, d'une manière ou d'une autre, à l'époque des *Acharniens*, et qu'un argument du démagogue aurait reposé sur la teneur politique des *Babyloniens*. La situation des *Acharniens* associe donc tout de suite une représentation théâtrale à une défense politique nécessaire. Comme l'a remarqué Helen Foley, Aristophane va pouvoir trouver deux types d'arguments pour plaider en sa faveur : 1) sa pièce d'aujourd'hui a une légitimité politique, 2) on n'avait pas compris sa pièce précédente, qui ne présentait pas de réelle attaque, puisque l'on était au théâtre et dans la comédie... Comme on le voit, ces deux défenses possibles peuvent paraître contradictoires – un point que je reprends à H. Foley, aux thèses de laquelle j'adhère en grande partie – : il s'agit de dire d'un côté que le théâtre est sérieux, et de l'autre « non sérieux ». Les *Acharniens*, de ce point de vue, sont pris dans une tension : le public doit croire (la pièce présente) et ne pas croire (la précédente, et plus généralement certains aspects de la comédie), et la paratragédie, toujours selon H. Foley, va jouer un rôle dans cette distinction. La duplicité du message théâtral est donc d'emblée, dans une telle situation d'argumentation, indissociable de son message politique éventuel.

Pour un certain nombre de critiques, la manipulation de l'illusion par Aristophane serait donc un moyen de défense. Goldhill¹⁴, ainsi, remarque que les pièces d'Aristophane contiennent toujours des commentaires auto-référentiels sur la construction de la fiction théâtrale. Ces commentaires, dit-il, permettent entre autres

¹² Henderson, 1996, p. 81.

¹³ Pour les références précises de cette discussion, voir Foley, 1996, p. 117.

¹⁴ Goldhill, 1991, p. 191-4.

une « superposition de fictions », entre fiction tragique avec la parodie de *Télèphe*, fiction de l'intrigue proprement dite (un paysan, Dicéopolis, fait sa paix privée), fiction du procès intenté l'année précédente par Cléon et qui est re-présenté par les allusions qu'y fait Dicéopolis, par exemple au début de la *rhexis*, etc. Ils créent ainsi un type d'illusion particulier, qui consiste, plutôt qu'en une image univoque, en une représentation complexe qui permet de brouiller les cartes et de négocier, dans une situation de danger pour le poète, la liberté de parole et d'expression dans la pièce. Mais de la sorte, Goldhill semble enlever toute possibilité de trouver un sens précis dans les choix que fait Aristophane de ces « fictions », et dans les relations qu'elles entretiennent entre elles.

J'aurai donc surtout l'occasion de discuter, ici, avec Helen Foley, qui adopte une position différente en établissant un rapport précis entre le thème de l'illusion théâtrale et le thème et la légitimité politiques de la pièce¹⁵. H. Foley développe une analyse très minutieuse des *Acharniens* et à beaucoup d'égards convaincante à mon avis. Je la suivrai donc en partie, même si je suggérerai un élément supplémentaire pour une meilleure compréhension de la pièce.

Selon elle, la pièce se comprend à deux niveaux. Aristophane montre aux spectateurs Dicéopolis en train de tromper le chœur grâce à des procédés tragiques (en particulier le recours à *Télèphe*) et rhétoriques (ce qu'H. Foley appelle l'« injustice comique ») – premier niveau. Il établit ainsi un rapport d'information, d'éducation et de loyauté avec le public et lui révèle donc la vérité sur l'art de la persuasion tragique, et d'autre part sur sa comédie (ce qui est appelé la « justice de la comédie ») – second niveau. Telle qu'elle est représentée, la comédie serait donc, selon H. Foley, fondamentalement loyale, et Dicéopolis et Aristophane feraient un usage différent du *Télèphe* d'Euripide : dans le cas du héros, pour tromper, dans celui du poète, pour révéler la vérité. À cela serait liée une opposition établie par Aristophane entre le mode de critique distancié du mythe, dont use la tragédie, et l'attaque ouverte dont use la comédie (attaque en particulier thématifiée dans la parabase). Cette vocation de la comédie à l'éducation du public s'annoncerait dès le prologue, lorsque Dicéopolis démasque les imposteurs dans les scènes d'assemblée (à ce point, la distinction qu'opère H. Foley entre les rôles d'Aristophane et de

¹⁵ Foley, 1996.

Dicéopolis me semble donc moins nette)¹⁶. Divers indices, dans la scène de visite du héros à Euripide, seraient révélateurs de cette tension centrale entre injustice et éducation : aux vers 440s. notamment, dans un moment de rupture d'illusion, Aristophane engagerait son public à ne pas être dupe du costume tragique, à prendre de la distance vis-à-vis de la fiction scénique – quand le chœur des Acharniens, lui, serait crédule. Pourtant, ce passage lui-même, à y regarder de près, n'est pas sans ambiguïté : la distinction qu'opère H. Foley, suivant ce que semble affirmer Dicéopolis, est peut-être contestable – j'y reviendrai.

Le problème

Comme à H. Foley, les liens entre illusion théâtrale et message politique me semblent importants pour appréhender la nature du rapport entre cette comédie et son public.

Je voudrais ici examiner à nouveau, cas par cas, cette relation que semblent établir les *Acharniens* avec leurs spectateurs, notamment dans la première partie, quand il s'agit de légitimer le sujet de la pièce et l'action du héros, à savoir l'instauration de la trêve. La question de l'illusion, *via* la parodie de l'illusion tragique mais pas seulement, et la réflexion sur le rôle du public au théâtre sont liées à une réflexion sur la vie politique, le rôle du citoyen, et rejoignent ainsi le problème exposé dès le prologue, à savoir le dysfonctionnement des institutions à Athènes. La réflexion sur la nature du théâtre à l'œuvre dans les *Acharniens* est donc corrélative d'une réflexion sur ce qui se passe dans la cité – et à ce sujet, on peut rappeler que la dimension politique de la comédie ancienne, qui dans certains cas prend le relais des institutions, a été abondamment commentée (on peut citer Henderson pour ne donner qu'un exemple)¹⁷.

Mais un fait qui me semble important est que le public « externe », c'est-à-dire les spectateurs de la comédie, est interpellé de manière ambiguë, ou fait l'objet d'allusions ambiguës : cherche-t-on à l'avertir, l'informer comme le pense H. Foley, ou en réalité à le tromper lui aussi sous couvert de le mettre dans la confiance ? Cette dernière hypothèse est celle que je retiendrai après une lecture plus précise de

¹⁶ La possibilité que les ambassadeurs ne soient en réalité pas des imposteurs a cependant été soulevée, cf. *infra* sur cette scène.

¹⁷ Henderson, 1990.

passages-clés. Dès lors, la légitimité du message politique que prétend véhiculer la pièce est aussi en cause. On est alors en droit de penser qu'Aristophane, bien plus que d'annoncer un discours politique propre à la comédie, mettrait en question ce discours lui-même et la manière dont la comédie le produit.

L'image du public dans cette comédie est équivoque, et sans être explicitement injurié et ridiculisé, le public n'est pas forcément complice, mais aussi objet de dérision. Dicéopolis va jouer un rôle fondamental dans ce jeu sur la représentation même du public.

Pour examiner ces questions, je privilégierai deux points :

1) Le premier est la façon dont sont représentés, dans les *Acharniens*, les rapports entre l'illusion politique et l'illusion scénique, et plus largement entre théâtre et vie politique (un thème, donc, examiné par H. Foley) : à plusieurs reprises, la pièce apparaît comme une double représentation, d'une part celle de citoyens au spectacle (l'idée pourrait être que les citoyens se trouvent dans la position de spectateurs passifs, ce qui est exposé notamment dans le prologue) et d'autre part celle d'un public citoyen en la personne de Dicéopolis surtout, qui va être non seulement acteur, mais aussi se présenter comme bon public, comme on le verra, c'est-à-dire public averti, lucide, et qui de la sorte participe à la vie civique. En tant que tel, il tient par ailleurs un discours sur le rôle que doit tenir le public.

2) Mais, et c'est le second point, cette opposition apparente est minée par la représentation du public réel, externe : si parfois cette représentation lui fait la part belle, elle est ailleurs aussi ambiguë. Il y a des cas en effet où le héros *semble* faire des confidences à son public, mais cela même est illusion, et il le duperait ainsi doublement.¹⁸ La rupture d'illusion serait elle-même fictive. Le spectateur idéalisé, Dicéopolis, tromperait les spectateurs réels¹⁹.

Si cette hypothèse est correcte, elle a des conséquences sur l'interprétation de la pièce : qu'en est-il alors de l'éducation prétendue du public dans et par la comédie, et du rôle qui lui est conféré comme public informé ? Quel est le rapport de ce

¹⁸ Sur la relation d'Aristophane à son public, on pourra voir aussi Bremer, 1993, p. 134-43, sur la distinction par Aristophane entre deux catégories de public différentes, en particulier dans les *Nuées* et dans les *Grenouilles* où cette polarité serait reprise par le couple Xanthias / Dionysos. J'adopte cependant ici une perspective un peu différente et ne discuterai donc pas sa position dans les détails.

¹⁹ On retrouve sur ce point le thème de l'ambiguïté du héros et de sa *πονηρία*, formulé notamment par Whitman, 1964.

phénomène avec Euripide, auquel surtout il est fait recours dans ces cas-là (puisque le héros prend le déguisement de Télèphe) ? Enfin, Aristophane indique-t-il de cette manière la façon dont il faudrait comprendre sa pièce et notamment le discours sur les origines de la guerre ?

Lecture des passages

Un certain nombre de passages permettent de voir que la représentation de la réception et la distinction entre public et chœur sont très problématiques.

Le discours inaugural de Dicéopolis (vers 1-44)

Le discours par lequel s'ouvre la pièce fait apparaître une série de ressemblances étroites entre la représentation théâtrale et le déroulement d'une assemblée. Le lien entre spectacle et politique est donc posé comme préalable et permet de comprendre comment s'orientent par la suite l'action et les jeux sur l'illusion. Ici, ces similarités créent une confusion entre ces deux types de situations, et immédiatement entre le monde fictif des *Acharniens* et le monde contemporain d'Athènes – qui lui-même est tiré dans la fiction.

Pour certains (comme Starkie)²⁰, les tout premiers vers seraient déjà une parodie du prologue du *Télèphe* d'Euripide ; si la possibilité d'une parodie directe est contestable,²¹ le vers 1 est bien de ton tragique²² et le rapprochement entre les deux pièces se conçoit puisque Télèphe commençait certainement par la liste de ses souffrances²³. Dicéopolis présente sa douleur d'abord comme une douleur tragique.

Lorsqu'il commence à s'expliquer, il présente une liste qui est composée presque uniquement de divers spectacles, de nature théâtrale, qui lui ont plu ou déplu (vers 5-22). Il se présente, en somme, comme un personnage assistant au théâtre, un personnage-spectateur. Cette liste toutefois, ce priamel comique comme on l'a noté,²⁴ s'ouvre et se clôt par deux références qui à première vue ne sont pas de l'ordre du théâtre, de la fiction, mais de celui de l'actualité politique : Cléon (vers 6), et l'assemblée déserte (vers 20). Mais cette rupture n'est qu'apparente : Cléon tel

²⁰ Starkie, 1909, *ad loc.*

²¹ Olson, 2002, *ad loc.*

²² ὅσα δὴ δέδηγμαί τῆν ἑμαυτοῦ καρδίαν, « Combien de fois je me suis mordu l'âme ! »

²³ Olson, 2002, p. liv-lxi.

²⁴ Compton-Engle, 2001.

qu'il est mentionné est Cléon comme personnage des *Babyloniens* ; quant à l'assemblée attendue, qui ne viendra que tardivement, elle est, quoique de manière moins immédiate, également liée au théâtre.

Avant d'examiner de plus près la manière dont se déroule cette assemblée, on peut déjà commenter la situation bien particulière qui est celle de ce discours : selon une hypothèse d'Arnott que je suivrai, les spectateurs d'une comédie arrivaient et s'installaient assez librement, sans contrainte horaire, pendant le déroulement du prologue. Ainsi lorsque Dicéopolis, ici, se dit seul, ce serait aussi que le public ne serait pas encore présent en totalité, mais s'installerait progressivement. Quand l'assemblée proprement dite commencerait, tous les spectateurs seraient arrivés : ils seraient ainsi identifiés avec les membres de cette assemblée²⁵.

Les rapports ici s'inversent donc : Dicéopolis apparaît dans ce début de la pièce comme le spectateur des acteurs politiques de l'assemblée (et le « jeu » de ces acteurs apparaîtra nettement dans la suite du prologue, avec les scènes d'ambassade), et en même temps il se décrit comme un membre du public au théâtre, qui attend qu'une pièce commence. Le *κάθημαι* du vers 29²⁶, qui peut aussi désigner de manière spécifique le fait d'être assis au spectacle, va en ce sens²⁷. La pièce commence donc, comme le note Goldhill²⁸, avec un public fictif (le héros) qui attend un début - à la fois d'assemblée et de représentation théâtrale, dans une confusion qui semble voulue - et qui attend quelque chose du public réel, qu'il a « attiré » dans la fiction comique en en faisant un groupe de citoyens à l'assemblée. De même, avec la référence à Cléon, les personnages réels et les faits contemporains sont présentés comme faits de théâtre. Cette façon de situer d'emblée la politique conduit à se demander ce qu'il faut alors penser des discours politiques qui vont suivre et qui sont au cœur de la pièce.

²⁵ Arnott, 1989, p.14. Comme le note Arnott, l'assimilation du public et des citoyens à l'assemblée peut être d'autant plus complète qu'une fois par an, dans le calendrier politique athénien, l'Assemblée se réunissait au théâtre au lieu de la Pnyx, où elle siégeait habituellement.

²⁶ V. 28-29 : *ἐγὼ δ' ἀεὶ πρότιστος εἰς ἐκκλησίαν / νοστών κάθημαι*, « moi, toujours avant tous, à l'assemblée / je m'en reviens siéger ».

²⁷ Cf. *LSJ* s.v. 2.

²⁸ Goldhill, 1991, p. 186s.

En tout cas, le discours inaugural comporte une sorte de pseudo-inversion des rôles : Dicéopolis devient le public parce qu'il assiste à une assemblée qui a beaucoup d'une scène de théâtre, et le public devient les membres de l'assemblée parce que son arrivée et la place qu'il tient sur les gradins l'identifient à ces derniers – il participe donc en principe à la vie politique. Mais puisque il reste bien aussi dans les faits le public de la représentation, et que cette assemblée du prologue est elle-même représentée *comme* scène de théâtre, ce rôle politique est biaisé. La distorsion comique crée donc l'image d'acteurs de la vie politique présentés comme spectateurs.

Les ambassades

L'assemblée consiste principalement en deux scènes d'ambassade. Elles mettent au jour un lien entre le fonctionnement des institutions politiques et l'illusion, le théâtre : la politique apparaît comme un boniment qui se sert non seulement des mots, mais des costumes. La première scène (vers 61-125) représente des ambassadeurs athéniens au retour de la cour du Roi de Perse ; en guise de garant, ils ramènent et font parler un haut dignitaire, l'Œil du Roi, Pseudartabas, venu accompagné de deux eunuques. Ceux-ci cependant, après examen par Dicéopolis, s'avèrent apparemment être des Athéniens déguisés : le public est donc en droit de penser qu'il en est de même pour Pseudartabas²⁹. La seconde ambassade (vers 134-173) vient de Thrace : si rien ne vient dire qu'il s'agit cette fois encore d'une fausse ambassade, une part du jeu tourne autour du déguisement des personnages, en particulier de leurs phallus, de l'état desquels Dicéopolis déduit l'ardeur guerrière probable des Thraces. Dans les deux cas, les ambassadeurs se voient attribuer une récompense substantielle, alors qu'ils n'ont apporté aucune contribution concrète à Athènes.

²⁹ Chiasson, 1984, suivant Dover, 1963, p. 7-12, a posé l'hypothèse que les ambassadeurs ne seraient pas des imposteurs d'Athènes, mais qu'il s'agirait simplement, par la référence aux efféminés, de se moquer des dignitaires perses et de leur apparence, sans pour autant remettre en cause leur origine. Pourtant, rien dans le texte ne vient non plus confirmer cette dernière : l'hypothèse est donc liée à des éléments de la mise en scène (comme les masques) sur lesquels nous n'avons pas d'indications. Dans l'état présent des connaissances, je m'en tient donc à ce que semble indiquer le plus clairement le texte, à savoir l'imposture. Celle-ci est au moins possible et thématifiée.

Le rôle que tient ici Dicéopolis, on le voit, est de montrer, à ses concitoyens dans la pièce comme aux spectateurs, la dimension proprement théâtrale de ces faits politiques. L'insistance sur les artifices déployés va de pair avec la dénonciation politique proprement dite. Les hommes politiques déguisés sont ici les hommes politiques qui cherchent à tromper, qui sont récompensés par leurs concitoyens, mais qui n'aident en rien la cité, et dont le héros n'est pas dupe. Dans ces conditions, leur déguisement n'est pas légitime. Dicéopolis agit donc comme un spectateur averti (de ces procédés) pour le montrer.

A l'inefficacité de l'action politique correspond donc celle d'un déguisement qui entend tromper et donner l'illusion d'une identité, mais qui est déjoué par le héros. Ce rapport entre déguisement, illusion et politique sera par la suite thématiqué par Dicéopolis, lorsque celui-ci se lancera également dans une action politique : cependant, les choses seront alors différentes, dans la mesure où l'action du héros, elle, sera efficace. La solution présentée dans les *Acharniens* aux apories politiques n'est pas en effet de ne pas tromper, mais de bien tromper : c'est pourquoi Dicéopolis se tournera vers un théâtre « professionnel », celui d'Euripide.

vers 317

Dicéopolis

οἶδ' ἐγὼ καὶ τοὺς Λάκωνας, οἷς ἄγαν ἐγκείμεθα,
οὐχ ἀπάντων ὄντας ἡμῖν αἰτίους τῶν πραγμάτων.

Le chœur

οὐχ ἀπάντων, ὦ πανοῦργε; ταῦτα δὴ τολμᾶς λέγειν
ἐμφανῶς ἤδη πρὸς ἡμᾶς; εἶτ' ἐγὼ σου φείσομαι;

Dicéopolis

οὐχ ἀπάντων, οὐχ ἀπάντων· ἀλλ' ἐγὼ λέγων ὁδὶ
πόλλ' ἂν ἀποφῆναιμ' ἐκείνους ἔσθ' ἃ κἀδικουμένους.

Le chœur

τοῦτο τοῦπος δεινὸν ἤδη καὶ ταραξικάρδιον,
εἰ σὺ τολμήσεις ὑπὲρ τῶν πολεμίων ἡμῖν λέγειν.

Dicéopolis

κἄν γε μὴ λέγω δίκαια μηδὲ τῷ πλήθει δοκῶ,
ὑπὲρ ἐπιξήνου ἠελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν.

Dicéopolis

Je sais, moi, qu'aussi les Laconiens, nous les accablons trop,

et ils ne sont pas responsables de tous nos soucis.

Le chœur

Pas de tous, ô sans-vergogne ? C'est bien ça que tu oses dire, ouvertement encore, devant nous ? Et après ça, je vais t'épargner ?

Dicéopolis

Pas de tous, pas de tous ! Mais moi, si je parle ici et maintenant, je pourrais montrer qu'il y a bien des injustices qu'ils subissent en réalité.

Le chœur

C'est vraiment un dit terrible et trouble-cœur, si vraiment tu oses prendre la défense des ennemis - devant nous !

Dicéopolis

Et si je ne tiens pas de discours justes, oui, et si ce n'est pas l'impression que je donne à la masse, je veux bien parler la tête sur un billot.

C'est au vers 317 que le thème de la tromperie, l'illusion, me semble déjà annoncé de manière explicite. En cela, le poète – ou le héros en tout cas – semble faire accéder son public à un niveau d'information particulier en lui donnant des clés pour comprendre la comédie. Le public externe aurait alors la part belle ; or ce mouvement est immédiatement déjoué, dans les termes mêmes qui sont employés : le statut conféré au public est donc ambigu.

Le héros, décidé à justifier devant les Acharniens la paix privée qu'il a conclue avec les ennemis d'Athènes, rappelle – au chœur, mais il parle aussi devant le public réel – son ambition en des termes que j'ai traduits ainsi : « et si je ne tiens pas de discours justes, oui, et si ce n'est pas l'impression que je donne à la masse ». La seconde proposition peut sembler inattendue puisque Dicéopolis semble préciser son propos en se donnant pour critère non pas forcément la vérité, mais l'opinion que l'on peut avoir sur son discours. Avec l'emploi de *δοκεῖν*, on trouve en effet cette idée de *δόξα* qui prévaut chez les sophistes. Il n'est en effet pas impossible de rapprocher cette réplique de divers passages de l'*Eloge d'Hélène* de Gorgias : Gorgias dit en effet que la qualité principale d'un discours politique est de convaincre la masse, de lui transmettre une opinion ; ainsi au par. 9 : « c'est à l'opinion des auditeurs qu'il me faut les montrer », *δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσιν* ; par. 11 : « la plupart du temps, la plupart des gens confient leur âme aux conseils de l'opinion », *περὶ τῶν πλείστων οἱ πλείστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῇ ψυχῇ παρέχονται* ; et surtout par. 13 (sur les plaidoyers judiciaires) : « c'est un genre dans lequel un seul discours peut tenir sous le charme et persuader une foule nombreuse, même s'il ne dit pas la vérité, pourvu qu'il ait été écrit avec art », ... *ἐν οἷς εἷς λόγος πολὺν ὄχλον ἔτερψε καὶ ἔπεισε τέχνη γραφείας, οὐκ ἀληθείας*

λεχθείς³⁰. Gorgias emploie dans ce dernier passage le terme d'ὄχλος qui se dit aussi de la foule à l'assemblée dans les *Cavaliers*, vers 383-384. Le syntagme πείθειν τὰ πλήθη se rencontre d'ailleurs dans le *Gorgias*.³¹

Cette notion de δόξα sera mise en relation avec l'illusion scénique lors de la scène chez Euripide.

Y est joint ici le terme de πλήθος : de manière générale, la masse, la population (souvent de manière assez péjorative d'ailleurs)³² et ici, le public fictif de Dicéopolis, c'est-à-dire les Acharniens. Mais le choix d'un tel terme n'est pas innocent : πλήθος se dit en effet fréquemment de l'assemblée populaire athénienne (chez Lysias ou Platon par exemple)³³. Dès lors, on peut admettre que c'est aussi au public réel, comme instance politique (puisque, rassemblant l'ensemble des citoyens, assemblée et public se correspondaient), que Dicéopolis fait allusion. En ce cas, le rôle du discours comique vis-à-vis de la cité n'est pas forcément de l'ordre de l'énonciation de la vérité.

Deux points donc sont à noter pour être confrontés avec la suite : d'une part, le discours de Dicéopolis se fonde dans l'opinion ; et donc, le chœur (le public « interne ») et le public « externe » tel qu'il est thématiquement ne sont pas vraiment distingués puisqu'ils sont tous deux censés subir l'illusion.

vers 370-382.

Dicéopolis

καίτοι δέδοικα πολλά · τούς τε γὰρ τρόπους
τούς τῶν ἀγροίκων οἶδα χαίροντας σφόδρα,
ἐάν τις αὐτοῦς εὐλογῇ καὶ τὴν πόλιν
ἀνὴρ ἀλαζῶν καὶ δίκαια κᾶδικα ·
κάνταῦθα λαιθάνουσ' ἀπεμπολώμενοι ·
τῶν τ' αἰ γερόντων οἶδα τὰς ψυχὰς ὅτι
οὐδὲν βλέπουσιν ἄλλο πλὴν ψηφηδακεῖν.

³⁰ Texte Diels-Kranz 1952, trad. Dumont, 1988.

³¹ Platon, *Gorgias*, 452e. Cette idée prévaudra par la suite par exemple chez Isocrate, qui donne à l'opinion le primat dans la connaissance, en particulier dans son discours *Sur l'Échange* (voir notamment les par. 180-188), non sans avoir pris soin de signaler qu'il faut purger les opinions fausses (par. 32).

³² Ex. *Constitution des Athéniens* II.18, etc.

³³ Lysias, 12.42, Platon, *Apologie de Socrate*, 31c.

αὐτός τ' ἑμαυτὸν ὑπὸ Κλέωνος ἄπαθον
ἐπίσταμαι διὰ τὴν πέρυσι κωμῶδιαν.
εἰσελκύσας γάρ μ' εἰς τὸ βουλευτήριον
διέβαλλε καὶ ψευδῆ κατεγλώττιζέ μου
κάκυκλοβόρει κᾶπλυνεν, ὥστ' ὀλίγου πάνυ
ἀπωλόμην μολυνοπραγμονούμενος.

*Pourtant, j'ai très peur. C'est que les habitudes
des campagnards, je les connais : ils sont très contents
quand ils se font chanter leurs louanges et celles de la cité
par un baratineur, que ce soit juste ou non.
Et alors, ils ne s'aperçoivent pas qu'on est en train de les acheter.
Et puis je connais le caractère des vieillards, je sais
qu'ils n'ont en vue rien d'autre que de mordre avec leur vote.
Moi-même, je sais bien ce que j'ai souffert
entre les mains de Cléon, à cause de ma comédie de l'an dernier.
Il m'a traîné devant le conseil,
et il a débité calomnie sur calomnie, il me léchait de ses mensonges,
il retorrentissait³⁴ et me passait des savons, au point que j'ai vraiment failli
mourir, ballotté dans l'ordure.*

Par la suite, cette indistinction entre le chœur, public « interne » de la pièce, et les spectateurs, public « externe », se répète. Dans les vers 370-374, Dicéopolis fait allusion aux mœurs des campagnards, qu'il est particulièrement facile de duper pour les « baratineurs », les ἀλαζόνες. Pour cette raison, il craint d'avoir lui-même affaire à un mauvais public, c'est-à-dire un public passif et crédule. À première vue, ces campagnards sont les Acharniens³⁵ : Dicéopolis voudrait dire par là que les citoyens de la ville, qui constituent la majeure partie du public, sont d'emblée plus avertis que le public fictif des Acharniens ; les artifices qu'il sera obligé d'employer ne tromperaient donc pas les citoyens réels.

Mais une telle dissociation fonctionne mal : la pièce est en effet jouée dans des conditions exceptionnelles, où les paysans, sur l'ordre de Périclès, avaient quitté leurs champs pour venir tous vivre dans les murs d'Athènes. Dans le public athénien de 425, les paysans, dont les Acharniens, étaient sans doute particulièrement nombreux³⁶. Le référent d'ἀγροίκων au vers 371, les campagnards dont le héros dit connaître et craindre les habitudes, est donc ambigu : il peut tout aussi bien désigner

³⁴ Je traduis ainsi l'*hapax ekukloborei*, « cycloborait, faisait le bruit du Cyclobore ». Le Cyclobore était un torrent de l'Attique apparemment réputé pour son bruit (Olson 2002).

³⁵ Voir aussi Olson 2002.

³⁶ Pretagostini, 1989.

le chœur sur scène que le public. Plutôt que de voir dans l'emploi du terme la désignation précise d'une catégorie, il vaut donc mieux à mon avis penser avec Goldhill³⁷ qu'une telle qualification du public dans son ensemble comme ἄγροικοι est la manière habituelle dont use Aristophane pour évoquer la crédulité des citoyens. Mais on voit comment l'existence d'un double public, « interne » et « externe », permet à Dicéopolis de brouiller les pistes sur l'identité des dupes, et de suggérer faussement qu'il mettra le public dans la confiance³⁸.

L'indistinction demeure dans les vers suivants, vers 375-382 : cette fois, le public redouté est celui des vieillards membres du jury, et Cléon. La syntaxe du vers 375 : αὖ... οἶδα rend difficile de comprendre si Dicéopolis passe à un autre ensemble, ou s'il donne des caractéristiques supplémentaires au groupe des campagnards. *A priori*, il semblerait que les vieillards soient les Acharniens, qui ne cessent de se présenter et d'être présentés comme tels (ainsi vers 180, 286, 676, etc.). Mais le fait que ces vieillards sont présentés comme des hommes qui « n'ont en vue rien d'autre que de mordre avec leur vote » pose problème : dans la parabase, vers 683 ss., les Acharniens, en même temps qu'ils se disent vieillards, se disent au contraire victimes des procès. Par ailleurs, le vote et les tribunaux sont présentés, dans le théâtre d'Aristophane, comme des phénomènes urbains. Qui sont donc alors ces vieillards de la campagne friands de vote ? Les deux types de public, chœur et public externe, semblent encore une fois confondus, comme de « mauvais publics » peu enclins à écouter, et propres à se laisser duper (vers 371-374).

Le mouvement de cette section des vers 370-382 crée donc une ambiguïté supplémentaire : avec ce petit soliloque de Dicéopolis, qui paraît exposer ses craintes avant de se défendre devant le chœur, quelque chose semble indiqué au public, qui est impliqué par le héros et averti des conditions dans lesquelles se déroule le discours comique ; mais en même temps, dans la mesure où la description par Dicéopolis de ces auditeurs qu'il redoute peut aussi bien s'appliquer aux spectateurs athéniens, c'est aussi ce même public qui est implicitement représenté comme mauvais public.

³⁷ Goldhill, 1991.

³⁸ Voir d'ailleurs Pickard-Cambridge, 1969³, p. 274-278, sur l'ironie que montre souvent Aristophane lorsqu'il évoque la (prétendue) culture du public.

La conclusion que tire le héros de cette situation est qu'il lui faut aller trouver Euripide, afin de gagner ses auditeurs à sa cause (οὖν vers 383). C'est que le poète tragique semble le plus à même de permettre au discours comique de se dérouler et de convaincre dans de telles conditions. Ce qui peut alors aussi être représenté est la relation qu'instaure la tragédie avec son public. Il est remarquable qu'avant la scène de visite elle-même, dans les vers 385-392, le chœur annonce qu'il n'est pas dupe : il se présente comme un public averti d'un certain type de théâtre et d'illusion, reposant sur des artifices énormes, non réalistes, prémisse que doit prendre en compte Dicéopolis avant de se déguiser³⁹.

Scène d'Euripide : vers 440-444

Dicéopolis

δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον,
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μὴ
τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,
τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἡλιθίους παρεστάναι,
ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω.

*C'est que je dois passer pour mendiant aujourd'hui,
être bien qui je suis, mais n'en pas avoir l'air.
Les spectateurs doivent savoir qui je suis,
mais les choreutes, eux, doivent être là, idiots,
pour se faire baiser par mes petits discours.*

Vient donc ensuite la scène au cours de laquelle Dicéopolis réclame à Euripide le costume et les accessoires de son héros Télèphe. Elle fonctionne par accumulation : il s'agit d'emprunter une série d'objets de mendiant, objets qui relèvent du quotidien, qui semblent réalistes individuellement, mais dont la somme même est inconcevable (il paraît tout simplement impossible que Télèphe ait pu matériellement évoluer avec le bâton, le corbillon, l'écuelle, la cruche, l'éponge, les feuilles fanées et le cerfeuil). Le théâtre d'Euripide ainsi représenté voudrait tellement être réaliste qu'il en deviendrait impossible et irréaliste. Mais c'est peut-

³⁹ V. 385-392 : τί ταῦτα στρέφει τεχνάζεις τε καὶ πορίζεις τριβάς; / λαβὲ δ' ἐμοῦ γ' ἔνεκα παρ' Ἱερωνύμου / σκοτοδασυπικνότηριχά τιν' Ἄιδος κυνήην, / εἶτ' ἐξάνοιγε μηχανὰς τὰς Σισύφου / ὡς σκῆψιν ἄγων οὗτος οὐκ εἰσδέξεται, « pourquoi te livres-tu à ces machinations, uses-tu de ces ruses, et fais-tu traîner les choses en longueur ? / Pour moi, prends à Hiéronymos / un casque d'Hadès aux épais cheveux d'ombre ; puis ouvre tout grand les réserves de ruses de Sisyphe, / car ce procès n'admettra pas de report ».

être dans cela, dans cette visibilité des artifices, que résiderait la force de son illusion : le public, averti du procédé, accepterait alors de se laisser aveugler, et l'on rejoint là encore Gorgias, cette fois dans ce que, d'après Plutarque, il dit de la tragédie.⁴⁰ De la sorte, Aristophane reconnaît à Euripide la force de son illusion.

À ce titre, et aussi dans la continuité de ce que l'on a déjà pu noter de la confusion entre les deux publics dans les *Acharniens*, les vers 440-444 sont à mon avis les plus intéressants. Ils représentent l'aboutissement de ce procédé que j'ai pu relever, par lequel le poète feint de distinguer le public du chœur dans la manière dont il les traite, mais dans le fond, les assimile à ce moment même.

J'ai traduit par « passer pour » δόξαι. On a noté deux éléments en particulier dans ce passage. D'abord, Aristophane, le contexte l'y poussant, reprendrait la problématique tragique (par exemple Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*, vers 592) et surtout euripidéenne (les vers 440-441 semblent une reprise quasiment littérale de *Télèphe*)⁴¹ de la différence entre réalité et apparence. D'autre part, le héros utiliserait cette rhétorique tragique pour distinguer deux types de public qui n'auraient pas le même niveau de connaissance : d'une part le chœur, qui croirait vraiment que Dicéopolis est un mendiant, et d'autre part le public réel, les spectateurs (θεατάς a effectivement ce sens technique),⁴² qui sauraient ce qu'il en est véritablement. Et donc, il serait question d'illusion théâtrale : le chœur serait censé se tromper sur l'identité de Dicéopolis déguisé (ainsi, entre autres, la lecture de Foley), et agirait ainsi comme un public euripidéen, dans une parodie de la réception tragique.

Si le premier point est incontestable, les deux autres en revanche me semblent à examiner : le thème euripidéen semble en effet moins repris en tant que tel que détourné pour présenter un type particulier d'illusion à deux niveaux, non seulement du chœur, mais en réalité aussi, encore une fois, du public.

⁴⁰ Ainsi, notamment : « la tragédie était florissante et célébrée : c'était une récitation et un spectacle admirables pour les gens de cette époque qui donnait, ainsi que le dit Gorgias, aux mythes et aux événements le pouvoir de tromper, et où celui qui faisait illusion était plus juste que celui qui n'y réussissait pas, **et celui qui acceptait l'illusion plus sage que celui qui ne l'acceptait pas** » (Gorgias fr. B XXIII Dumont, c'est moi qui souligne). Voir, sur la façon dont les sophistes se réapproprient la thématique du masque et délocalisent ainsi l'éthique, Cassin, 1995, p. 17s. Cf., sur le reproche que la sophistique ne fait que paraître, mais n'est pas, Aristote, *Métaphysique* Γ, 1004b 24s.

⁴¹ Euripide, fragment 698 N² ; cf. Olson, 2002, *ad loc.*

⁴² Voir *DELG ad loc.*

Comme le remarque Rau en effet⁴³, les choreutes montrent, par la suite, qu'ils savent aussi que Dicéopolis est déguisé, et ne s'y trompent pas, dès les vers 490ss. L'opposition formulée dans les vers 442s. est au fond seulement thématique : Dicéopolis ne dit pas qu'il ne faut pas que les Acharniens sachent qui il est, mais qu'ils doivent être idiots, passifs, et ainsi sensibles à son apparence de πτωχός ; la fonction du costume ne serait donc pas forcément de donner une fausse identité, mais de susciter le *pathos* et de rendre ainsi propre à se laisser intoxiquer par des discours. Si la tromperie est donc thématisée, elle n'est pas réalisée, du moins pas en ce qui concerne l'identité du héros et le statut du costume : l'illusion est d'un autre ressort.

Mais la question est surtout de savoir ce que sont les petits discours, les ῥημάτια du vers 444. Le terme peut désigner de petites structures de langage, comme des mots ou de petites phrases. Mais il revêt un sens plus précis si l'on considère qu'il s'agit du diminutif de ῥῆμα qui, comme ῥῆσις, peut également désigner le discours comme ensemble argumentatif (chez Théognis, Pindare, Hérodote, etc.)⁴⁴. En ce cas, comme le remarque Strauss que je serais tentée de rejoindre⁴⁵, le terme peut aussi bien annoncer la *rhesis* qui va suivre. Dès lors, puisque celle-ci, nous allons le voir, paraît aussi bien s'adresser aux spectateurs qu'au chœur, dissocier ces deux publics ici, et prétendre qu'elle est une duperie, poserait problème pour apprécier l'ensemble de l'argumentation comique sur les origines de la guerre, et du plaidoyer pour la paix. L'interprétation de la pièce dans son ensemble est donc alors en jeu.

***Rhesis* : vers 497-499**

Dicéopolis

μή μοι φθονήσητ', ἄνδρες οἱ θεώμενοι,
εἰ πτωχός ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν
μέλλω περὶ τῆς πόλεως, τρυγῶδιαν ποιῶν.

*Ne m'accablez pas, citoyens qui regardez,
si, tout mendiant que je suis, je vais pourtant, devant les Athéniens,
parler de la cité, en composant une breuvagédie.*

Les deux publics des *Acharniens* sont en effet à nouveau confondus au début du discours de Dicéopolis. L'endroit est stratégique : il s'agit du moment où doit

⁴³ Rau, 1967, p. 33.

⁴⁴ Théognis I.1148, Pindare, *Pythique*, IV.493, Hérodote, VIII.83.2, etc.

⁴⁵ Strauss, 1966, p. 76.

apparaître clairement la légitimité et la justice de ce que fait le héros. Ce dernier use d'une formule extrêmement ambiguë qu'il faut regarder de près. Souvent, on a pensé qu'ici, il se produisait une rupture d'illusion : le personnage s'adresserait aux spectateurs cette fois, ἄνδρες οἱ θεώμενοι (qui reprendrait le θεαταί du vers 442), repris par ἐν Ἀθηναίοις, et ce serait moins Dicéopolis qui parlerait qu'Aristophane, qui exposerait les principes de sa poésie, la τρυγῳδία (que je traduis par « breuvagédie »)⁴⁶, dans le contexte réel de la pièce, les Lénéennes (vers 504)⁴⁷.

La situation n'est en fait pas aussi simple que ne le pensent ces critiques : θεώμενοι n'est pas aussi technique que θεαταί : « être spectateur » n'en est pas le sens immédiat. Le participe désigne d'abord tous ceux qui sont en train de regarder Dicéopolis parler, aussi bien le chœur que le public. De plus, les Acharniens sont bien aussi des Ἀθηναίοι. Encore une fois d'autre part, on se trouve dans une situation de parole où les deux publics coïncident exactement : le héros, dans la fiction, doit s'adresser à des Athéniens et les convaincre, de même qu'Aristophane doit convaincre ses concitoyens du bien-fondé de sa pièce. Réaffirmer ici son identité de mendiant (vers 498) pour Dicéopolis renoue donc avec l'ambiguïté des vers 440-4 : dans ces conditions, même si l'on peut considérer que cette précision ne s'adresse qu'au chœur, le public aussi, qui est destinataire, est censé l'accepter lui-même, et s'il n'est évidemment pas dupe, il est du moins présenté comme tel, pour entendre ce qui semble être le cœur politique de la pièce et la légitimité de la comédie.

⁴⁶ Comme on considérait que c'était ici Aristophane qui s'exprimait, on y a parfois vu un synonyme de « comédie » et c'est par ce terme même que l'on a parfois traduit. Or le néologisme a certainement un sens plus riche et indique la parenté entre ce que fait ici Dicéopolis et la tragédie d'un côté, le vin de l'autre. C'est en effet ce dernier élément qui entre dans la première partie du terme : *trux* désigne selon les cas la lie de vin, d'où le mauvais vin, la piquette, ou le vin nouveau (*Nuées* v. 50, *Paix* v. 576, *Guêpes* v. 1309). Trois explications ont été proposées sur le sens de *trugôdia* : 1. le vin était le prix du concours comique, explication la plus convaincante à notre avis, parce qu'elle fait en particulier apparaître le lien étymologique entre *trugôdia* et *tragôdia*. 2. à défaut de masques, on couvrait, aux origines du théâtre, le visage des acteurs de lie de vin. 3. Athénée explique le terme par le fait que les concours dramatiques se déroulaient à la saison des vendanges – en cela, la *trugôdia* serait ancêtre à la fois de la comédie et de la tragédie, sans qualifier un genre en particulier. Je cherche, en inventant « breuvagédie », à rendre compte du lien à la fois avec la tragédie, et avec le fait de boire.

⁴⁷ Selon Bowie, 1988, il s'agit de l'interprétation courante ; voir entre autres Sutton, 1988, p. 106, Mac Dowell, 1995, p. 59, etc.

Conclusions

Sans répondre à toutes les questions qui se sont posées et qui engagent l'interprétation de la pièce dans son ensemble et celle de la position d'Aristophane, je voudrais revenir pour conclure sur un certain nombre de points.

Le plus significatif selon moi est celui du statut conféré au public par le poète : s'agit-il d'un public averti (certaines confidences de Dicéopolis le laissent à première vue penser) ou d'un public de dupes, présenté et traité en définitive comme l'est le chœur ? La confrontation des vers 440-444 avec les vers 497-499, surtout, pourrait aller dans ce sens.

Dans ces conditions, Euripide joue un rôle particulier puisqu'il aide Dicéopolis à créer cette ambiguïté. Pourquoi Euripide ? Aurait-on dans les *Acharniens*, surtout dans la première partie, une parodie du statut qu'a le public dans la tragédie, public en définitive passif et illusionné ? Ainsi pour Foley, la comédie se sert de la littérature sérieuse pour faire « avaler » au chœur (mais non au public réel) ce qu'il accepte d'entendre dans cette littérature sérieuse, avec l'idée, toujours selon Foley, que Dicéopolis est un traître à sa cité. Le chœur comique serait une représentation parodique du public tragique. Mais d'une part, mon analyse a voulu montrer que le public réel – les spectateurs regardant les *Acharniens* – n'était pas vraiment distingué du chœur, comme le pense Foley ; d'autre part, nous avons vu que le thème de la tromperie avec ses ambiguïtés n'est pas seulement lié à la paratragédie : il intervient avant même la décision de recourir au *Téléphe*, au vers 317, et dans la *rhexis*, la « superposition » des voix rend difficile de n'entendre que Téléphe, même si la tragédie est parfois citée (notamment dans les vers 497-498, où la pièce d'Euripide est vraisemblablement reprise avec quelques modifications)⁴⁸. Euripide, ainsi, pourrait être un instrument précieux pour Aristophane, mais ce dernier irait plus loin en mettant en cause jusqu'à son propre public.

Si l'on donne un sens à ce procédé utilisé par Aristophane du point de vue de la réception théâtrale, cela voudrait alors dire que le spectateur, tragique mais aussi comique, malgré toutes les informations qu'il peut avoir sur la situation fictive, n'en reste pas moins aux prises avec l'illusion théâtrale, qui est d'un autre ressort. En l'occurrence, dans les *Acharniens*, une partie de l'illusion consisterait à faire croire aux spectateurs qu'ils ne sont pas illusionnés.

⁴⁸ Olson, 2002, *ad loc.*

Les jeux ambigus créés dans les *Acharniens* sur le rapport au public ne s'arrêtent pas là, ils engagent aussi la dimension politique de la pièce. Dès son début, le discours politique est de l'ordre du théâtre parce qu'il procède aussi de l'illusion. Mais si cette illusion est déjouée dans le cas de la politique dévoyée (lors des scènes d'ambassade), le héros, par la suite, prend conscience qu'il ne peut s'en passer pour convaincre, et fait alors appel à un professionnel, Euripide, qui détient les secrets d'une illusion véritablement efficace. Dans ces conditions, le discours politique comique semble fonder sa légitimité propre dans le fait qu'il transmet moins une vérité qu'une apparence, une opinion, comme chez les sophistes.

Par conséquent, à première vue seulement, la représentation du public semble changer au cours des *Acharniens*, comme si la pièce déroulait un éventail de possibilités. Les citoyens sont spectateurs (passifs) quand la comédie représente directement la vie politique dans le prologue. Ce dérèglement (ils sont spectateurs au lieu d'être acteurs) initial dans la pièce, conduit à une sorte de résolution comique : les spectateurs, apparemment, sont appelés par la suite à être de bons citoyens, suivant le modèle de Dicéopolis, à voir ce qui est juste pour la cité, *via* la mise en scène comique et d'apparentes ruptures d'illusions, puisque le héros semble les mettre dans la confiance ; ils devraient voir les artifices et distinguer le vrai du faux.

Mais, même à ces moments-là, il semble que le public reste dans l'illusion, comme on l'a vu, et Dicéopolis le traite comme un ensemble de dupes, comme s'il ne pouvait pas suivre le modèle de spectateur lucide et averti que le héros incarnait dans le prologue. Le public n'est donc pas véritablement racheté (en témoigne, entre autres, la solitude de Dicéopolis), et est traité avec ironie : le public ne pourrait pas être averti, car il n'y est pas apte, il reste fidèle à l'image première qu'il a donnée de lui dans le prologue. Il y aurait donc dans les *Acharniens* comme la fiction d'une rupture de fiction, si on veut jouer sur les mots. L'idéal du spectateur est incommunicable dans la réalité, contrairement à ce que laisse d'abord penser la pièce, et le théâtre n'a pas l'intention d'instruire.

Une question qui demeure est celle de la portée de la parodie d'Euripide dans ces opérations : cette représentation du public, faussement averti et dupe, pourrait évoquer son traitement par la tragédie (le public extérieur étant traité comme public de tragédie). Il n'empêche que Dicéopolis se sert bien de ces mêmes procédés au moment crucial de la pièce, la *rhexis*. On a donc là encore un discours double : le

héros montre, dans une retraduction comique de l'illusion posée explicitement dans la parodie de *Téléphe*, comment la tragédie traite d'après lui son public (il va de soi qu'Euripide ne considérerait pas ses spectateurs comme des dupes et que l'illusion était comprise et acceptée). Mais, et c'est un second niveau, il utilise cette même illusion pour montrer aussi la crédulité du public de la comédie.

La définition du public comique et par là le rôle politique précis et la légitimité de la comédie sont donc en question dans la dynamique des *Acharniens*. La représentation de la réception est perturbante : il ne s'agit pas seulement d'opposer réalité et fiction, lucidité des spectateurs comiques et aveuglement des spectateurs tragiques, honnêteté et tromperie. Les oppositions traditionnelles ne fonctionnent pas et nous abandonnent à la perplexité : que dire d'une comédie qui prétend éduquer son public tout en le dupant et en montrant qu'il est crédule ? S'agit-il simplement d'un jeu sur l'illusion, qui aurait sa fin en soi, ou d'un jeu avec l'illusion, cette dernière étant un moyen de solliciter d'autres réflexions ?

En ce cas, un nouveau problème se pose : qui est capable de percevoir la profondeur de ce jeu, surtout dans le temps bref de la représentation dramatique, et qui est amené à réfléchir ? Il faudrait supposer des spectateurs plus avertis, érudits, qui constitueraient un autre type de public. Mais même dans ce cas, la légitimité politique de la comédie, qui alors n'est pas démocratique quand les institutions théâtrales le sont, est incertaine : Aristophane nous laisse dans une zone d'incompréhension.

Bibliographie

ARNOTT, P.D., *Public and performance in the Greek theatre*, Londres, New York, 1989.

BOWIE, E.L., « Who is Dicaeopolis ? », *JHS* 108, 1988, p. 183ss.

BREMER, J.M., « Aristophanes on his own poetry », in *Entretiens sur l'Antiquité classique* XXXVIII, Genève, 1993, p. 125-172.

CASSIN, B., *L'effet sophistique*, Paris, 1995.

CHIASSON, C.C., « Pseudartabas and his eunuchs. *Acharnians* 91-122 », *CPh* LXXIX, 1984, p. 131-136.

COMPTON-ENGLE, G., « Mock-tragic priamels in Aristophanes' 'Acharnians' and Euripides' 'Cyclops' », *Hermes* 129 (4), 2001, p. 558-561.

COULON, V. (éd.), VAN DAELE, H. (trad.), *Aristophane*, tome 1, Paris, 1923.

- CRAHAY, R., DELCOURT, M., « Les ruptures d'illusion dans les comédies antiques », *AIPhO* XII, 1952, p. 83-92.
- DE CREMOUX, A., *Études critiques sur les Acharniens d'Aristophane*, thèse de doctorat soutenue à Lille, 2004.
- DIELS, H., KRANZ, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2, Berlin, 1952, 6ème éd.
- DOVER, K.J., « Notes on Aristophanes' Acharnians », *Maia* 15, 1963, p. 6-25.
- DOVER, K.J., *Aristophanic Comedy*, Berkeley, Los Angeles, 1972.
- DUMONT, J.-P. (Delattre D., Poirier J.L. collab.), *Les Présocratiques*, Paris, 1988.
- FINLEY, M.I., *Démocratie antique et démocratie moderne*, Paris, 1976 (trad. franç. de trois conférences données en 1972).
- FOLEY, H.P., « Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians », in *Oxford Readings in Aristophanes* (éd. E. Segal), Oxford, 1996, p. 117-142.
- GOLDHILL, S., « Comic inversion and inverted commas : Aristophanes and parody », in *The poet's voice: essays on poetics and Greek literature*, Cambridge, 1991, p. 167-221.
- HANDLEY, E.W., REA, J., *The Telephus of Euripides*, *BICS* suppl. 5, 1957.
- HARDY, J. (éd. trad.), *Aristote. Poétique*, Paris, 1932.
- HENDERSON, J., « The Demos and the Comic Competition », in *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its social context* (éd. J.J. Winkler, F.I. Zeitlin), Princeton, 1990, p. 271-313 ; repris dans *Oxford Readings in Aristophanes* (éd. E. Segal), Oxford, 1996, p. 65-97.
- HUBERT, M.C., *Les grandes théories du théâtre*, Paris, 2005.
- LANZA, D., « Entrelacement des espaces chez Aristophane (L'exemple des 'Acharniens') », *Pallas* 54, 2000, p. 133-139.
- Mc LEISH, K., *The Theatre of Aristophanes*, Londres, 1980.
- Mc DOWELL, D.M., *Aristophanes and Athens*, Cambridge, 1995.
- MUECKE, F., « Playing with the play : theatrical self-consciousness in Aristophanes », *Antichthon* 11, 1977, p. 52-67.
- NAUCK, A. éd., *Tragicorum graecorum fragmenta*, Leipzig, 1889 2ème éd., 1ère éd. 1856 (cité N.²).
- NEWIGER, H.J., « War and Peace in the Comedy of Aristophanes », in *Oxford Readings in Aristophanes* (éd. E. Segal), Oxford, 1996, p. 143-161.
- OLSON, D., *Aristophanes Acharnians*, Oxford, 2002.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.W., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, 1969³, 1ère éd. 1953.

PREISER, C., *Euripides : Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*, Hildesheim, Zürich, New York, 2000.

PRETAGOSTINI, R., « Gli inurbati in Atene durante la guerra archidamica nelle commedie di Aristofane », *QUCC* 61, 1989, p. 77-88.

RAU, P., *Paratragodia. Untersuchung einer Komischen Form des Aristophanes*, München, 1967.

SAETTA COTTONE, R., *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla λοιδορία comica*, Rome, 2005.

SIDWELL, K., « From Old to Middle to New ? Aristotle's *Poetics* and the history of Athenian Comedy », in *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy* (éd. D. Harvey, J. Wilkins), Londres, 2002, p. 247-258.

SIFAKIS, G.M., *Parabasis and Animal Choruses. A contribution to the History of Attic Comedy*, Londres, 1971.

SILK, M.S., *Aristophanes and the definition of comedy*, Oxford, 2000.

STARKIE, W.J.M., *The Acharnians of Aristophanes*, Amsterdam, 1909.

STRAUSS, L., *Socrates and Aristophanes*, Londres, 1966.

SUTTON, D.F., « Dicaeopolis as Aristophanes, Aristophanes as Dicaeopolis », *LCM* 13, 1988, p. 105-108.

TAPLIN, O., « Fifth-Century Tragedy and Comedy : a Synkrisis », *JHS* 106, 1986, p. 163-174.

THIERCY, P., *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Paris, 1986.

VIAL, C., « Le jugement des auteurs athéniens sur la guerre du Péloponnèse », in *Armées et sociétés de la Grèce classique* (éd. F. Prost), Paris, 1999 p. 137-146.

WHITMAN, C.H., *Aristophanes and the comic hero*, Cambridge, 1964.