

LE « CHAMANISME » ET LA COMÉDIE ANCIENNE. RECOURS GÉNÉRIQUE À UN ATAVISME ET GUÉRISON.

(avec une application à l'exemple de la *Paix* d'Aristophane)

Anton Bierl

Professeur à l'Université de Bâle

a.bierl@unibas.ch

Introduction.

Une conception du théâtre de type vériste et naturaliste trop fortement orientée sur Aristote fausse notre approche de la comédie ancienne. Car il ne s'y trouve pas d'intrigue close, au sens d'une illusion maintenue intacte et qu'on ne pourrait pas briser. Les drames d'Aristophane sont moins déterminés par une chaîne d'événements syntagmatique orientée que par l'assemblage paradigmatique d'épisodes, destiné à la scène comique. Sur cet assemblage vient se déposer l'intrigue rudimentaire, qui n'est qu'un parasite. L'aischrologie, les moqueries obscènes, le culte des dieux et l'implication permanente du public font de la comédie davantage un jeu rituel et performatif qu'un produit littéraire.¹

Je pars du principe que la comédie ancienne, de façon similaire à la *commedia dell'arte*, représente un phénomène transitoire, entre le rite, une farce improvisée

¹ Voir pour cela A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie* (2001). L'idée initiale qui est défendue dans l'essai qui suit est née d'un séminaire de recherche mené en 1997 avec Gerda Baumbach (Leipzig), que je remercie pour ses nombreuses suggestions. J'ai eu depuis ce moment plusieurs fois l'occasion de présenter de premiers résultats. Je remercie le public de Leipzig, Greifswald, Heidelberg, Bâle et Lille pour ses nombreuses critiques. En particulier, les objections soulevées par Christoph Marksches (alors à Heidelberg, à présent à Humboldt Universität, Berlin) et André Laks (Lille) m'ont beaucoup donné à réfléchir. Qu'ils soient ici remerciés en particulier. Je remercie particulièrement Anne de Cremoux pour la traduction en français et Rossella Saetta Cottone, Fabienne Blaise et Anne de Cremoux pour m'avoir invité à la journée d'études « La comédie d'Aristophane et son public » à Lille, et pour la publication de l'article dans *Methodos*. La version allemande sera publiée dans *Religion : Lehre und Praxis* (Actes du colloque, Bâle, 22 octobre 2004) (*Archaïognosia*, Suppl. vol. 6), Athènes 2007.

populaire de marché, et un théâtre d'art poético-littéraire.² La dimension rituelle caractéristique de la *performance* est liée à une forme de communication essentiellement orale, qui est le fait d'une société agraire primitive se définissant entièrement par le mythe et la pratique rituelle. Le non-littéraire et rituel est incorporé dans la forme littéraire, et leur mise en jeu débouche sur une définition générique. Le retour permanent à la formation supposée paraît une condition *sine qua non* du genre.³

La pratique signifiante spécifique de la comédie ancienne se distingue par le renversement temporaire du monde, et le retour à un passé primordial, chaotique. La même chose se produit lors des rites qui se répètent chaque année, en particulier lors de ce qu'on appelle les fêtes en l'honneur de Dionysos et de Déméter – fêtes sur lesquelles se basent fréquemment les noyaux des intrigues comiques – : pendant un bref moment, la Polis revient à un temps primitif qui précède la civilisation, pour s'assurer, par contraste et sur le mode du rire, de sa propre identité.⁴ C'est usuellement Dionysos, le dieu de la prétendue origine et de l'occasion, qui est rendu responsable du fonctionnement générique global de cet art. Comme on le sait, c'est à sa gloire qu'une comédie est représentée. Comme divinité de l'Autre, il est en effet tout simplement le facteur qui exerce son influence, de l'ancrage institutionnel et rituel au mode de jeu typique.⁵

Dans les fondements théoriques de l'école structuraliste et anthropologique de Paris, autour de J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet et M. Detienne, les oppositions permanentes liées à Dionysos – par exemple, celle entre extérieur et intérieur, étranger et citoyen, homme et femme –, font partie des lieux communs. Pour comprendre la divinité, des conceptions telles que l'Autre, le mélange de toutes les catégories, les inversions, l'effondrement des contrastes dans l'Autre, la « dé-fondation » de l'ordre et

² Cf. R. Münz, *Theatralität und Theater* (1998), part. 60-65, 141-153, 273-287 ; le même, « Sind "die großen Erzählungen" zu Ende ? », in : G. Baumbach (éd.), *Theaterkunst & Heilkunst* (2002), 327-424.

³ Cf. Bierl, *Chor op. cit.* 98, 102, 312 s., 363, 367 ; A. Bierl, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* N. S. 72.3, 2002, 7-21.

⁴ G. Lohr, *Körpertext* (1986) 63-68 appelle le phénomène « chute comique ».

⁵ Cf. A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie* (1991), en part. 13-20.

le retour temporaire à l'état précosmique sont aujourd'hui indispensables.⁶ Après avoir eu tendance à mettre excessivement l'accent sur la dimension de destruction que comporte le mythe (ainsi R. Girard), récemment, on souligne à bon droit aussi l'inverse, l'appartenance à la cité, la dimension bienfaisante d'un dieu qui n'est pas seulement cruel, mais aussi indulgent, qui promet, ici comme dans l'au-delà, le bonheur, la civilisation, la paix, la fécondité et la prospérité. Tout ce que l'on associe traditionnellement à la comédie fait partie de cela : la gaieté, le rire, l'exubérance, le *komos*, le phallique, le vin, la bonne chère et le sacrifice, les fêtes débridées comme les liens avec le domaine de l'agraire.⁷

Cette autre poétique du genre de la comédie implique entre autres une corporalité grotesque, un jeu non référentiel et non logique contre les lois de la vraisemblance, la liberté de déplacement dans les catégories de l'espace et du temps, un mode de représentation en fondu enchaîné saturé d'images, et des visualisations passant par des métaphores et des métonymies. En même temps, toutes les figures dominantes de la vie de la *polis* sont ridiculisées avec prédilection : politiciens, prêtres et autres fonctionnaires. On ne s'arrête d'ailleurs même pas devant les dieux olympiens. Je veux montrer dans ce qui suit comment Aristophane, pour fabriquer ce discours spécifique, a recours au potentiel performatif du « chaman » faiseur de tours et du médecin charlatan.

J'attire l'attention sur le fait qu'il ne s'agit pas par là d'introduire une nouvelle hypothèse sur l'origine. Dans les anciennes interprétations, le point de départ de la comédie est fixé dans des coutumes de blâme et de mendicité, qui doivent compenser les tensions sociales entre ville et campagne, riches et pauvres, puissants et laissés-pour-compte dans le domaine politique. On met en outre en relation avec cela des coutumes d'initiation, des rites de fécondité et de changement d'année. Dans les trois paradigmes aujourd'hui courants de la science de la religion, on peut naturellement inclure ce que l'on appelle traditionnellement les ridiculisations. C'est d'abord Dionysos, comme

⁶ Cf. C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae* 2ème éd. (1997) (avec une nouvelle post-face) 349-411, en part. 351 s. ; Bierl, *Dionysos op. cit.* 13-20 ; A. Heinrichs, « He Has a God in Him », in : T. A. Carpenter – C. A. Faraone (éd.), *Masks of Dionysus* (1993) 13-43, en part. 31-36 ; X. Riu, *Dionysism and Comedy* (1999), en part. 53-111 (avec compte-rendu de A. Bierl, *Gnomon* 74, 2002, 196-203).

⁷ Cf. S. Pierce, *ClAnt* 12, 1993, 219-266.

divinité de l'Autre, qui est mis en relation avec cette constellation rituelle. L'utilisation dramatique de la possibilité performative du « chaman » n'a en revanche rien à voir avec la question de l'origine. Cette question, en fin de compte, ne peut jamais être éclaircie définitivement. Mais il s'agit bien plutôt d'un moyen d'expression théâtrale et d'une construction mentale, afin de comprendre et mettre en scène la chute, caractéristique du genre, dans l'atavisme, ainsi que la recherche nécessaire d'un remède miraculeux dans des contre-mondes complémentaires.⁸ De telles représentations sont virulentes dans les formes simples, rustiques, du théâtre de marché, formes auxquelles la comédie ancienne, comme forme d'art, renvoie.⁹

Les chamans : essai de définition et délimitation.

Il faut cependant à présent clarifier ce que l'on doit entendre par « chaman ». Chez les peuples primitifs de bergers et de chasseurs, une telle figure représente un individu charismatique qui réunit en lui les fonctions du chanteur magique, du devin, du prêtre, du sage, et du guérisseur en général. Après avoir été choisi et avoir subi une initiation en plusieurs étapes, le chaman représente en public, en recourant à des techniques d'extase et en s'accompagnant de tambour, la façon dont il part en voyage dans l'au-delà, pour le bien et le salut non seulement de l'individu, mais aussi de la communauté tout entière. Il peut entrer en contact avec les démons et les dieux, accompagner les âmes des morts, guérir des malades, ramener de l'autre monde leurs âmes en train de s'échapper, il peut demander aux dieux des conseils et des informations en cas de menace, retourner les situations de détresse. Lors de ses voyages dans les

⁸ Pour la compréhension fonctionnelle et complémentaire de la comédie, qui opère par un « retour aux commencements », cf. R. Münz, *Theatralität und Theater* (1998) 78, 101, 109, 118, 134-136, 151 s., 228 s. I. Stark, *Die hämische Muse* (2004) 66-102 pose tout dernièrement l'hypothèse concernant les origines que la comédie n'aurait pas de sources rituelles, mais serait née de farces jouées dans les couches sociales inférieures, et par des mendiants spécialisés.

⁹ Cf. G. Baumbach (éd.), *Theaterkunst & Heilkunst* (2002) et avant tout, de cette auteure, « Vom Verschwinden und von der Beharrlichkeit der Comödie », *ibid.* 1-38 ; R. Münz, « Sind "die großen Erzählungen" zu Ende ? », *ibid.* 327-424. Sur l'ethnomédecine, cf. A. Prinz, *Schamanen als Clown-Doctors*, *ibid.* 195-209. Cf. aussi G. Baumbach, *Maske und Kothurn* 48, 2002, 49-60.

autres mondes, il se transforme la plupart du temps en animal. Les déguisements d'oiseau, d'ours et de cerf sont alors très répandus.

Un certain nombre voudraient alors objecter : quel rapport y a-t-il entre un tel chaman et les anciens Grecs et leur théâtre ? Le chamanisme, selon l'opinion prédominante, est étroitement limité dans le temps et l'espace comme phénomène ethnologique culturel ; c'est-à-dire qu'on ne parle de chamans, la plupart du temps, que chez les peuples guérisseurs, dans les steppes de Sibérie arctique.¹⁰ N'est-il pas inadmissible d'élargir le concept en appliquant de manière anachronique à l'Antiquité un thème qui relève de l'occultisme et de l'ésotérisme ?

Certains ethnologues, en particulier, récemment, Alice Kehoe, abordent la notion avec le plus grand scepticisme. La critique porte avant tout sur l'assimilation culturelle au travers de formes occidentales modernes, par exemple dans le mouvement spirituel du New Age, assimilation par laquelle on reproduit, en fin de compte, des représentations du sauvage noble dans un art et d'une manière inconsciemment racistes.¹¹ En ce qui concerne la Grèce ancienne, cela implique avant tout un appel à la prudence méthodologique. C'est pourquoi, d'une part je mets la notion entre guillemets, d'autre part, j'essaie d'expliquer les phénomènes grecs par ce qui est grec. Avant tout, je

¹⁰ Voir l'ouvrage de référence moderne de M. Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik* 9^{ème} éd. (1997) (original : *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1951), 2^{ème} éd. 1968, citée entre parenthèses dans la suite de cet article) et le résumé de M. Eliade – A. L. Siikala – S. D. Gill – P. T. Furst, *Shamanism*, in : M. Eliade (éd.), *The Encyclopedia of Religion* XIII (1987), 201-208, 208-215, 216-219, 219-223 (avec des références complémentaires) ; M. Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen* III 1 3^{ème} éd. (1990) 22-35 ; K. E. Müller, *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale* (1997) ; voir entre autres S. M. Shirokogoroff, *The Psychomental Complex of the Tungus* (1935) ; I. Paulson, « Die Religionen der nordasiatischen (sibirischen) Völker », in : le même - A. Hultkrantz – K. Jettmar (éd.), *Die Religionen Nordeurasiens und der amerikanischen Arktis* (1963) en part. 125-138 ; A. Hultkrantz, *Temenos* 9, 1973, 25-37 ; V. Voigt, *Acta Ethnographica Scientiarum Hungaricae* 26, 1977, 385-395 ; I. M. Lewis, *Schamanen, Hexer, Kannibalen* (1989). Voir aussi l'important article général sur les travaux plus récents en langue russe de M. Hoppál, « Shamanism. Universal Structures and Regional Symbols », in : le même – K. D. Howard (éd.), *Shamans and Cultures* (1993) 181-192 et M. Hoppál, « Studies on Eurasian Shamanism », *ibid.* 258-288. Voir aussi *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe* V (2001) 30-42 s. v. Shamanismus (Hesse).

¹¹ A. Kehoe, *Shamans and Religion* (2000).

plaide, dans ce qui suit, pour introduire le complexe de motifs « chamanistes » en tant que canevas d'idées théâtrales.¹² Kehoe partage, avec d'autres historiens des religions et ethnologues modernes, une attitude particulièrement critique envers l'œuvre à ce sujet très influente de Mircea Eliade, œuvre à laquelle je me réfère également à plusieurs reprises dans mes développements. Eliade n'aurait, comme ethnologue, jamais pris contact avec des chamans. Ainsi, le « chamanisme » d'Eliade équivaut largement à une libre invention que l'historien des religions roumain établit à partir des sources les plus différentes. Dans les travaux des champs, la construction ne trouve évidemment pas toujours confirmation. Ce qu'Eliade et d'autres scientifiques postulent comme constitutif, avant tout le tambour, la transe, les échanges avec les esprits et la guérison, peut aussi bien jouer un rôle dans d'autres cultures, et ne peut pas être généralisé dans un concept global. Ainsi, Kehoe, avec d'autres, récuse l'idée largement diffusée que le « chamanisme » serait une représentation religieuse très ancienne qui se serait maintenue intacte à travers l'histoire depuis le paléolithique. Je partage ce scepticisme, c'est vrai. Mais dans la suite, je ne considère le « chamanisme » justement pas comme « réel » - il n'y avait naturellement pas de chamans en Grèce, qui fussent identiques aux objets de recherches ethnologiques d'aujourd'hui. Je considère ce chaman dans la comédie ancienne comme une construction populaire synthétique qui revient toujours, dans les modes dramatiques occidentaux du théâtre de marché, en la personne de racoleurs de farce, de médecins de foire ou de charlatans, et qui ici avant tout, utilise les éléments du voyage dans un autre monde complémentaire et de la guérison. Ainsi, j'estime pleinement légitime de travailler avec le concept de « chamanisme », au sens d'un complexe de motifs fantastiques. Cela veut dire que je n'entends pas, ici, contribuer à la recherche ethnologique sur le chamanisme d'aujourd'hui dans une culture déterminée.

¹² Sur le complexe chamaniste, cf. P. F. Craffert, *Neotestamentica* 33 (1999), 321-342. Beaucoup jugent le travail de Mircea Eliade bien plus positif que celui de Kehoe et d'autres confrères américains ; cf. entre autres A. Hultkrantz, « Mircea Eliade : Schamanologie oder Zauberlehrling ? », in : H. P. Duerr (éd.), *Sehnsucht nach dem Ursprung* (1983) 161-173.

Usage jusqu'à aujourd'hui dans les sciences de l'Antiquité : le « chamanisme » comme phénomène d'origine et/ou de diffusion.

L'historien Carlo Ginzburg cherche à montrer, dans une étude détaillée de 1989, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, que le phénomène du chamanisme ne peut être circonscrit de manière aussi simple que la recherche spécialisée ne le suggère. Au contraire, on pourrait à ce sujet parler d'un continuum eurasiatique, qui s'étendrait de la Sibirie du Nord jusqu'à l'Europe centrale, et irait de l'ancienne époque de la culture de chasse du Paléolithique à nos jours. La propagation du phénomène en Europe semble s'être faite lors des migrations des peuples nomades, notamment par l'intermédiaire des Scythes, vers 800 av. JC : le concept se trouve, selon Ginzburg, comme substrat dans le fonds populaire et dans les coutumes de beaucoup de peuples européens et il est vivace jusqu'à 1700 environ. Après les efforts de l'église au début des temps modernes, les Lumières amènent définitivement au silence ces restes d'une culture populaire magique. Depuis 1800, avec la migration des Russes depuis la Sibirie, le chamanisme fut cependant à plusieurs reprises redécouvert en tant que concept ethnologique dans les sciences humaines.¹³

C'est justement alors que les sciences de l'Antiquité se montrent prépondérantes : de ce point de vue, il faut mentionner, entre autres noms, ceux de Barthold Georg Niebuhr, Hermann Diels, Karl Meuli, Eric Dodds, Walter Burkert et Martin West.¹⁴ L'exkursus sur les Scythes dans le livre IV d'Hérodote acquiert ici une

¹³ C. Ginzburg, *Hexensabbat* (1989). Le spécialiste de l'histoire se distingue par une approche différenciée ; il distingue trois explications de cette convergence culturelle : a) la diffusion ; b) la dérivation d'une source commune ; c) la dérivation de ressemblances structurelles et d'isomorphies. Il met en garde à juste titre contre la solution b) en tant que théorie-arbre généalogique conjecturale romantique, vers laquelle peut conduire la voie a), et il s'efforce de briser la solution c), à savoir établir des séries structurelles. Les faits historiques pour une théorie de la diffusion sont également pris en compte (voir *ibid.* 226-234).

¹⁴ Sur l'histoire de la redécouverte voir aussi C. Ginzburg, « Gli Europei scoprono (o riscoprono) gli sciamani », in : F. Graf (éd.), *Klassische Antike und neue Wege der Kulturwissenschaften* (1992), 111-128. Voir B. G. Niebuhr, « Untersuchungen über die Geschichte der Skythen, Geten, und Sarmaten », in : le même, *Kleine historische und philologische Schriften I* (1828) 352-398, en part. 361 s. ; H. Diels, *Parmenides. Lehrgedicht* (1897) 14 s. (sur le lien avec Parménide) ; l'étude de Meuli dans les années 1930

signification centrale : le père de l'historiographe et de l'anthropologie s'y prononce de manière détaillée sur leurs coutumes et Niebuhr et Meuli y reconnaissent le chamanisme.¹⁵ Cependant, l'opinion de l'audacieux marginal sera toujours étouffée dans le discours éclairé des temps modernes, pour n'être qu'exhumée à nouveau.

En Grèce en tout cas, le concept est toujours violemment controversé.¹⁶ Il y a d'abord des tentatives multiples pour l'appliquer à d'anciens prêtres nomades et à des philosophes, des devins, des poètes ou des sages vagabonds. Pythagore, Aristéas, Abaris, Orphée, Parménide, Epiménide, Phormion et Empédocle sont, dans la science moderne, fréquemment mis en relation avec de tels enchanteurs occultes.¹⁷

fait date, étude dans laquelle le concept trouva une large application : K. Meuli, *Hermes* 70, 1935, 121-176 (reproduite avec des compléments dans : T. Gelzer (éd.), *Gesammelte Schriften* II (1975) 817-879) ; en même temps qu'Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1951), Dodds publie le cinquième chapitre (« Die Griechischen Schamanen und der Ursprung des Puritanismus ») dans E. R. Dodds, *Die Griechen und das Irrationale* 2ème éd. (1991) 72-91, 216-236 (original : *The Greeks and the Irrational* (1951) 135-178) ; suivent : F. M. Cornford, *Principium Sapientiae* (1952) 88-126 ; W. Burkert, *RhM* 105, 1962, 36-55 ; le même, *Weisheit und Wissenschaft* (1962) 98-142, 324 s. ; le même, *Hermes* 106, 1963, 97-134, en part. 111, 113, 121 s. ; le même, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (1979) 88-94, 182-184 (le chamanisme comme ancien concept derrière la légende d'Héraclès) ; le même, *Creation of the Sacred* (1996) 67-69 (en lien avec une branche biologique de la recherche) ; M. L. West, *The Orphic Poems* (1983) 4-7, 49 n. 44, 144-150, 161, 259.

¹⁵ Au XIXe s., la thèse du chaman est anticipée par J. Potocki, *Histoire primitive des peuples de la Russie* (1802) 128 et B. G. Niebuhr *op. cit.* 361 s., en référence au devin scythe. Voir Ginzburg, *Hexensabbat op. cit.* 386 n. 4 et le même, « Europei » *op. cit.* 125-127. Dans la littérature (de voyage) du XVIIIe s., les chamans sibériens furent appelés, de manière intéressante, jongleurs et médecins charlatans ; voir *ibid.* 123.

¹⁶ R. Padels, *Whom Gods Destroy* (1995) 24 : « The question of shamanism in ancient Greece is a scholarly war zone ».

¹⁷ Dans les grandes lignes, la thèse se trouve déjà chez les précurseurs de Meulis : E. Rohde, *Psyche* II 2ème éd. (1898, réédition 1961) 2, 16-18, 27-35, en part. 89-102 ; Diels *op. cit.* 14 s. (voir là-dessus W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft* (1962) 124 n. 162) ; Eliade, *Schamanismus op. cit.* 369-375 (*Chamanisme op. cit.* 305-310 ; sur Orphée, *ibid.* 372 s. [307 s.]). Sur Aristéas et Abaris : K. Meuli, *Hermes* 70, 1935, 153-164 (*Gesammelte Schriften II op. cit.* 853-865) ; S. West, « Herodotus on Aristéas », in : C. J. Tuplin (éd.), *Pontus and the Outside World* (2004) 43-67. Sur la plupart des figures : Dodds *op. cit.* 72-91 ; Cornford *op. cit.* 107-126 ; Burkert, *Weisheit op. cit.* 98-142. Sur Orphée, cf. R. Böhme, *Orpheus* (1970) (comme Burkert, il travaille avec la notion de *goës*) ; cf. *ibid. passim* et index

Récapitulons rapidement l'histoire de la recherche des soixante-dix dernières années. Après l'étude de Meuli, de 1935, qui montre un renouvellement du thème au XX^e siècle, dans le sens de l'origine et de la diffusion géographique, et le livre sur les chamans d'Eliade, qu'il publie en 1951, et dans lequel il applique à la Grèce ce phénomène jusque là prudemment cantonné, l'application de l'idée également à la Grèce suscite d'abord un véritable enthousiasme. Le chapitre de Dodds sur les chamans dans *The Greeks and the Irrational* et les premiers travaux de Burkert, notamment sa thèse d'habilitation *Weisheit und Wissenschaft*,¹⁸ provoquent un vigoureux mouvement d'opposition. Depuis notamment le jugement écrasant de Jan Bremmer, qui offre une représentation trop unilatérale, due au concept d'une âme libre, et ainsi paraît peu convaincant, c'est une position de riposte mesurée et sceptique qui se manifeste depuis peu, sur le sujet, dans la *communis opinio*.¹⁹ L'opinion se caractérise, à quelques détails

sous 'Goet(ie)' ; M. L. West, *The Orphic Poems* (1983) 3-7, 146-150, 259 ; C. Fiore, « Aspetti sciamanici di Orfeo », in : A. Masaracchia (éd.), *Orfeo e l'orfismo* (1993) 409-424 ; sur Orphée comme mage, voir l'établissement des sources antiques par A. Bernabé, *Poetae Epici Graeci* II 2, fr. 812-828 (avec la littérature *ibid.* 343 s. et 515 « Orpheus ut 'shaman' ». Sur Empédocle cf. P. Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic* (1995). Sur les guérisseurs magiques et devins méditerranéens comme figures chamaniques ou magiques voir J. P. Brown, *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 93, 1981, 374-400 ; C. Grottanelli, « Healers and Saviours of the Eastern Mediterranean in Pre-Classical Times », in : U. Bianchi – M. J. Vermaseren (éd.), *La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano* (1982) 649-670 ; W. Burkert, « Itinerant Diviners and Magicians », in : R. Hägg (éd.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C.* (1983) 115-119.

¹⁸ Le concept est employé dans la philologie classique au sens d'un instrument de comparaison entre les cultures, par exemple, entre autres, par : G. Thomson, *Aischylos und Athen* 3^e éd. (1985) 397, 400 ; G. Devereux, *Traüme in der griechischen Tragödie* (1985) 38 n. 21, 308 n. 11, 392 ; W. R. Connor, *ClAnt.* 7, 1988, 174-179 (dans le cas de la possession) ; M. Massenzio, « Il poeta che vola », in : B. Gentili – P. Paioni (éd.), *Oralità : cultura, letteratura, discorso* (1985) 161-174 ; R. Mastromattei, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* N. S. 29.2, 1988, 7-22 ; A. Athanassakis, « Proteus, the Old Man of the Sea : Homeric Merman or Shaman ? », in : A. Hurst – F. Létoublon (éd.), *La mythologie et l'Odyssée* (2002) 45-56 (Homère).

¹⁹ C. H. Kahn, *Archiv für Geschichte der Philosophie* 42, 1960, 30-35 engage le mouvement d'opposition (à propos d'Empédocle) ; une vive critique vient de K. Dowden, *REG* 93, 1980, 486-492 (à propos des Scythes et Aristéas) ; J. Bremmer, *The Early Greek Concept of the Soul* (1983) 25-53, en part. 25-48 ; sur cette critique de l'ensemble du concept voir la réponse de P. Kingsley, *Studia Iranica* 23, 1994, 187-197,

près, par des partis pris et des œillères idéalistes. En somme, on ne laissera pas faire des nobles Grecs des sauvages primitifs.²⁰

Nouvelles voies : *Performance* et théâtre comique.

Dans la discussion sur la part de chamanisme chez les Grecs, l'appréciation des sages en question est jusqu'à présent au centre. Avant tout, dans ce qui suit, le motif n'est employé ni, comme ce que font volontiers les 'philo- et pan-chamanistes', sur un mode substantialiste, à la recherche de commencements possibles, comme une limite absolue pour l'origine, ni comme un principe qui concilierait les antagonismes et renverrait à une *archè* suprême : il est employé au sens d'un canevas de représentations, constitutif pour la comédie. Mon intérêt va se concentrer sur la question de savoir comment peut se faire sentir, dans le théâtre antique, grâce aux figures marquées comme 'chamanistes', un jeu avec l'autre et le même. J'enfonce donc une toute autre porte : on ne doit plus se demander s'il y avait réellement des chamans à Athènes, mais je veux examiner le 'chamanisme' comme expérimentation et expérience intellectuelle dans le domaine théâtral. Comme nous l'avons vu, je suppose que la comédie ancienne, dans le retour comique à un stade précivilisé, a recours à ce concept pour créer des mondes complémentaires et autres, concept qui survit en même temps comme substrat mental dans la culture populaire. Dans le cours de l'histoire universelle, il est toujours remis en valeur dans le genre comique et dans le théâtre simple de marché. Naturellement, aucun peuple d'Europe centrale n'est nécessairement passé par des états 'sibériens' depuis l'Antiquité. Plutôt, la séance du 'chaman' ou d'autres figures fantastiques de ce type – je cite les arlequins, les charlatans, les pitres, les bouffons et les racoleurs de farce – est

en part. 190 s. Sur le scepticisme prédominant aujourd'hui à l'égard du concept de chamanisme, qui est utilisé en quelque sorte avec prudence *ad acta*, voir F. Graf, « Orpheus », in : J. Bremmer (éd.), *Interpretations of Greek Mythology* (1987) 80-106 ; Padel *op. cit.* 124-126 ; R. Parker, « Early Orphism », in : A. Powell (éd.), *The Greek World* (1995) 502 avec n. 90 ; C. Riedweg, « Orfeo » in : S. Settis (éd.), *I Greci* II 1 (1996) 1255 s. ; L. Zhmud, *Wissenschaft, Philosophie und Religion im frühen Pythagoreismus* (1997) 107-116.

²⁰ Le fait que le chamanisme fait seulement fonction de concept ethnologique est décisif ; son application à d'autres cultures est toujours, n'importe où, arbitraire ; voir I. M. Lewis, *Schamanen, Hexer, Kannibalen* (1989) 105-107 et P. Kingsley, *Studia Iranica* 23, 1994, 195.

dans de telles formes théâtrales une projection qui repose sur un complexe serré de motifs, pour se représenter le tout Autre. Avant tout, une construction aussi grotesque et atavique comporte un grand potentiel performatif, puisque les acteurs qui sont alors sur scène peuvent librement se mouvoir, hors des limitations du réel et du naturel. Ils mettent de côté toutes les règles du vraisemblable. Ils partent dans des voyages dans le monde d'en-dessous ou d'au-dessus, conçus comme autres mondes, afin de ramener, de ces espaces et de ces époques complémentaires, force et guérison pour une vie quotidienne qui est ressentie comme oppressante. Une telle chute, sur scène, aux états originels, figurés mentalement, de l'Âge d'Or, de l'utopie et du pays de cocagne – états qui peuvent en même temps ressembler aux scénarios dystopiques de l'horreur primordiale – est constitutive de la comédie ancienne.²¹ Il est peu probable que le peuple athénien ait réellement cru lui aussi aux chamans, même s'il est avéré que le principe du magicien était admis par les Grecs, *via* l'Orient et la médiation des Siciliens. Au contraire, la 'réminiscence' théâtrale de tels liens primitifs représente un modèle de pensée et de performance hautement artificiel où le grotesque et le barbare sont introduits dans la *polis* pour lui révéler des perspectives complémentaires.

Comme chacun sait, la comédie ancienne se base sur des mythes et des rites qui combinent des situations primitives imaginaires et des expériences de l'étranger avec les mondes à l'envers carnavalesques. En particulier, les éléments structurels de la guérison et du voyage dans l'au-delà, qui sont liés, au sens le plus large, avec le 'chamanisme', peuvent difficilement s'expliquer comme des motifs de contes qui sont transmis et parodiés par le biais de la littérature. Ils représentent au contraire un élément constitutif du jeu d'art comique. Sur la scène comique sont travaillées les tensions entre la culture populaire, dans laquelle survivent les représentations ancestrales et magiques, et les influences externes d'un côté, et de l'autre, la religion d'état officielle d'une société démocratique. Cependant, il est manifestement dans l'intérêt de la *polis* de ne pas accaparer la complémentarité de l'étranger, mais de lui laisser libre cours sur la scène comique, dans le cadre des fêtes dionysiaques. C'est ainsi un sens décisif qui incombe d'abord au 'chaman' atavique, pour ce qui est de son potentiel performatif. Avec de

²¹ Cf. G. Lohr, *Körpertext* (1986) 63-68 et R. Münz, *Theatralität und Theater* (1998) 78, 101, 109, 118, 134-136, 151 s., 228 s.

telles considérations, le ‘chamanique’, comme construction mentale, est transféré au jeu dramatique, aux structures fixes d’action et aux constituants de la comédie ancienne. En outre, au lieu d’échafauder sur des spéculations diachroniques concernant l’origine, on peut alors considérer les choses de manière synchronique et structurelle.

Meuli, d’autre part, a déjà mis la ‘culture chamaniste’ en relation avec la poésie de manière générale. Il y repère le cœur de l’épopée. L’épopée, selon Meuli, est composée à la première personne en référence au guérisseur magique qui, d’après des études ethnologiques comparatives chez des individus particulièrement doués, dispose d’un vocabulaire allant jusqu’à douze mille mots. À son retour de l’au-delà, il raconte à l’auditoire ses aventures, dans des langues vivaces et riches en métaphores.²² Walter Burkert, en s’appuyant beaucoup plus sur les origines premières, met en relation le voyage du chaman et la structure de base du mythe et du rite, qui est biologique. Il trouve cette structure dans la recherche de nourriture, nourriture que le danseur magique de l’âge de pierre est censé aller chercher symboliquement, en tant que gibier, dans l’inconnu, dans les cavernes. Sur ce sujet, un certain nombre de thèmes et motifs s’assemblent selon la narratologie de Vladimir Propp.²³ Si le théâtre attique repose réellement sur des situations rituelles et mythiques, ce qui est clair depuis peu,²⁴ on peut remarquer dans le mode d’action d’une telle figure fantastique le répertoire performatif et spécifique au genre d’un atavisme qui est réactualisé par la comédie. Plutôt que le témoignage épique, il y a au contraire à mon avis la spectaculaire transposition en action devant un public. Dans l’ethnologie et l’anthropologie du théâtre, on rencontre des tentatives pour considérer les séances rituelles dramatiques-performatives comme

²² K. Meuli, *Hermes* 70, 1935, 164-176 (*Gesammelte Schriften II op. cit.* 865-877) ; cf. aussi Massenzio *op. cit.*

²³ Burkert, *Structure op. cit.* 88-94 et le même, *Creation op. cit.* 67-69. Sur la structure des contes populaires, cf. V. Propp, *Morphologie des Märchens* (1975).

²⁴ Pour la comédie, cf. entre autres A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy* (1993) ; X. Riu, *Dionysism and Comedy* (1999) ; A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie* (2001) ; pour la tragédie, cf. entre autres E. Krummen, « Ritual und Katastrophe », in : F. Graf (éd.), *Ansichten griechischer Rituale* (1998) 296-325.

origine du drame.²⁵ Pour le théâtre antique, ces mises en relation n'ont encore guère été fructueuses. Dans le domaine de la comédie d'Aristophane, ce critère interprétatif est jusqu'à présent, à peu de chose près, parfaitement nouveau.²⁶ Comme je l'ai déjà dit, je ne veux pas m'engager plus longtemps sur de telles voies de spéculation érudite, mais plutôt comprendre la 'culture chamaniste' comme schéma de pensée et de performance afin d'appréhender la chute comique dans des autres mondes complémentaires.

Goës et mages : figures fantastiques, leur potentiel performatif et la transposition sur scène.

Walter Burkert, lié pour beaucoup à Meuli, et qui s'intéressait souvent, lui aussi, aux origines et aux anciens sages comme phénomènes d'histoire religieuse, cherche, dans une étude importante de 1962, à affronter l'objection de l'impossibilité du transfert en justifiant et expliquant ce qui est grec avec un terme grec. À côté du mot emprunté à l'iranien 'magos', l'auteur montre que le grec γόης (*goës*), à bien des points de vue, est comparable au chaman.²⁷ Même si le rapprochement peut être contesté au sens ethnologique strict, un *goës* présente au moins un certain nombre de caractéristiques du complexe 'chamanique'. Dans ce qui suit, je veux montrer comment Aristophane conçoit le héros comique comme une reprise du *goës* ou mage opérant dans la Grèce de cette époque, et dans quelle mesure les intrigues elles-mêmes ont à voir avec la guérison magique.

Les Grecs désignent par le mot *goës* des sages, des devins, des médecins et magiciens errants, quand ils représentent aussi les hommes fabuleux dont il a été

²⁵ Cf. E. T. Kirby, *Ur-Drama. The Origins of Theatre* (1975) (sur le théâtre grec, *ibid.* 90-140 ; sur la comédie 116 ss.) ; M. Leiris, *Die eigene und die fremde Kultur* (1977) 135-227 ; A. Schaeffner, « Rituel et pré-théâtre », in : G. Dumur (éd.), *Histoire des spectacles* (1965) 21-54 ; W. Burkert, *Creation of the Sacred* (1996) 68 s. fait également le lien avec le théâtre, qui se base sur des représentations rituelles et mythiques.

²⁶ Cf. J. Duchemin, *Les Études Classiques* 25, 1957, 273-295, en part. 287-295, qui met en relation, dans une étude à propos historique sur le voyage dans l'au-delà, ce modèle d'action avec, entre autres, le chamanisme. Bowie *op. cit.* 112-124 établit avec succès un rapport entre le personnage de Socrate dans les *Nuées* et la figure du *goës*.

²⁷ W. Burkert, *RhM* 105, 1962, 36-55. Sur les mages, voir le même, *Da Omero ai Magi* (1999) 87-111.

question plus haut.²⁸ Lors de voyages extatiques dans l'au-delà, le *goës*, qui a des dons charismatiques, s'entend à entrer en contact avec les ψυχάι, les âmes des morts ; il peut, par la maîtrise de la parole et par son chant ensorcelant (ἐπωδή) les guider et les diriger. En tant que psychopompe, il accompagne les âmes dans les enfers, ou sauve et ramène celles qui sont perdues, ce qui procure la guérison à la personne concernée et à l'ensemble de la communauté. Son nom dérive du mot γόος, 'plainte des morts',²⁹ dans laquelle on met également spécialement en scène, en guise de conjuration, le passage dans un autre monde.

Avant tout, le *goës* est un expert en métamorphoses. En se masquant, il peut se procurer, à volonté, une nouvelle apparence. Masque, déguisement, perruque, changement de voix, interprétation et imitation y jouent un grand rôle. Pour Platon, γόης et μιμητής (*mimetes*) sont étroitement liés.³⁰ Le *goës* a avec l'interprète et l'acteur ceci de commun qu'il se comporte comme les dieux, qu'il se produit devant un public, envoûte celui-ci pour le purifier par la production de plaisir et / ou d'effroi. Ici se forme la théorie de la catharsis, également un reflet de pratiques magico-hiératiques dans le milieu pythagoricien.³¹ De tels prêtres vagabonds, comme, par exemple, l'aîné d'Aristophane d'une bonne génération, Empédocle (ca. 483/2 – 423 av. J.-C.),

²⁸ Sur la manière de désigner les enchanteurs grecs, voir les explications données par F. Graf, *Gottesnähe und Schadenzauber* (1996) 24-36.

²⁹ Références chez W. Burkert, *RhM* 105, 1962, 43 s.

³⁰ *Ibid.* 42. Le sophiste, qui se flatte de tout pouvoir, est également mis en relation avec le *goës* ; cf. entre autres Plat. *Rép.* 598d. Cf. W. Burkert, *RhM* 105, 1962, 42 et 55 avec n. 87.

³¹ Sur la théorie de la catharsis d'Aristote concernant la tragédie (*Poétique* 1449b24 ss.) au sens d'une purgation médicale, voir J. Bernays, « Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie », in : *Abhandlungen der Historisch-Philosophischen-Gesellschaft in Breslau* 1, 1857, 135-202 ; réédition (1970) ; le même, *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas* (1880, réédition 1968). Essentiel pour une interprétation purement médicale est H. Flashar, *Hermes* 84, 1956, 12-48 (réédition dans M. Kraus (éd.), *Eidola* (1989) 109-145). Sur Pythagore et le chamanisme, voir W. Burkert, *Weisheit und Wissenschaft* (1962) 98-142 et P. Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic* (1995) en part. 247 s., 286-296.

s'entendent aussi comme des purificateurs.³² Avec tout cela, la proximité de la cérémonie et d'une *performance* théâtrale apparaît clairement.

La tension sociale entre culture de la *polis* et culture populaire, et son transfert sur la structure de l'action de la comédie ancienne.

Le magicien nomade ne correspond pourtant absolument pas, au Vème s. av. J.-C., à l'image officielle reconnue qu'Athènes conçoit d'elle-même.³³ À l'époque d'Aristophane le mot auparavant neutre γόης, de même que μάγος, a subi un changement de sens, pour désigner l'escroc de foire et le charlatan. Toutes les manières de désigner l'enchanteur prennent une connotation péjorative.

Pour la *polis*, comme le démontre Burkert, une telle figure, instable comme le *goës*, est suspecte. Par le biais d'une religion de *polis* institutionnalisée et organisée en fêtes, la cité veut contrôler complètement la vie de l'habitant, avec de nouveaux rituels. Pour cette raison, la figure du prêtre vagabond est officiellement marginalisée.³⁴

Dans la comédie ancienne d'Aristophane, ce processus d'exclusion se reflète dans les scènes épisodiques qui suivent la parabase. Dans ces scènes, comme chacun sait, des prêtres, des vendeurs d'oracles, des sophistes et des intellectuels itinérants, qui mendient souvent, sont mis à mal. Ils veulent avoir une part de la construction du héros comique qui est souvent scellée par un sacrifice. Les prêtres mendiants et autres personnages louches essaient de s'approprier en douce une part du repas.³⁵

³² Non seulement ils sont désignés par leurs adversaires comme καθαρταί (*kathartai*), mais eux-mêmes s'entendent aussi ainsi. À titre d'exemple, le philosophe et prêtre vagabond Empédocle écrit une œuvre ayant pour nom *Katharmoi*. F. M. Cornford, *Principium Sapientiae* (1952) 108 ss., part du principe que les philosophes grecs sont à comprendre comme des successeurs de ces chamans. Sur Empédocle, cf. Kingsley, *Philosophy op. cit.* en part. 217-232.

³³ W. Burkert, *RhM* 105, 1962, 52-55 considère l'ordre démocratique de la *polis* et l'individu doué de charisme comme des contraires directs.

³⁴ W. Burkert, *RhM* 105, 1962, 51 n. 74 attire l'attention sur l'association étymologique populaire d'*alazon* et ἀλάσθαι (marcher) (cf. Hésych. α 2731 ; Souda α 1057). D'après Burkert (*ibid.* en part. 52 s.), le *goës* et la *polis* sont diamétralement opposés. Sur la religion de la *polis*, cf. C. Sourvinou-Inwood, « What is *Polis* Religion ? », in : O. Murray – S. Price (éd.), *The Greek City* (1990) 295-322.

³⁵ Sur les prêtres et les diseurs d'oracles, cf. N. D. Smith, *ClAnt* 8, 1989, 140-158.

La comédie est en même temps toujours un mirage carnavalesque de la réalité. La figure n'est pas seulement chassée parce qu'historiquement elle est déchuée de sa fonction, mais c'est aussi l'image athénienne de l'époque d'un prêtre, d'un dieu, d'un poète ou d'un sophiste qui est déformée sur scène. L'auteur inscrit ce qui est actuel, dans un recours comique à l'ancien, dans la représentation du *goës* ou dans la construction fantastique d'un guérisseur magique atavique. L'affront contre le sacré et toute autorité appartient au jeu comique.³⁶

Ma thèse est la suivante : Aristophane présente le héros comique comme un *goës*, un médecin charlatan ou un magicien athénien de caractère campagnard, qui à bien des égards est l'équivalent d'un « trickster ». Alors que le héros comique, depuis longtemps déjà, a été mis en relation avec le concept ethnologique nord-américain,³⁷ on a manifestement peur de le rapprocher des figures bien plus proches que sont les *goêtes* et les chamans. C'est en tant que poète mandaté par la cité qu'Aristophane thématise la tension entre les prêtres et guérisseurs itinérants, qui existaient réellement, et le droit de

³⁶ Smith (*op. cit.*) et ses prédécesseurs considèrent le phénomène des mauvais traitements infligés au diseur d'oracles comme un miroir de la réalité (la critique passe pour l'expression du scepticisme croissant ; Smith la considère seulement comme une prise de position contre les excès et la corruption du domaine des oracles). L'attitude de W. Burkert, *RhM* 105, 1962, 36-55, est similaire, Burkert s'occupant peu de la comédie. Tous deux ne tiennent pas compte de la manière de voir particulière liée au genre. Les sources principales pour l'interprétation d'un tel personnage de *goës*, Platon et la comédie ancienne, mettent en pratique des préjugés idéologiques ou génériques. La science qui se fait jour cherche à se démarquer, en négatif, de ses précurseurs. Sur le traitement des dieux et de la religion chez Aristophane, cf. la vue d'ensemble donnée chez H. Hofmann, *Mythos und Komödie* (1976) 1-36 ; encore et toujours, les études dans une perspective de lutte des classes de H. Köckert, *Aristophanes und die Religion* (1976) et E. Corsini, « La polemica contro la religione di stato in Aristofane », in : le même (éd.), *La polis e il suo teatro* I (1986) 149-183.

³⁷ Cf. P. Radin, *The Trickster* (1956) ; *ibid.* 173-191, avec une contribution du philologue classique K. Kerényi. A. Brelich, *Gli eroi greci* (1958) relie une série de traits du héros grec à ce concept. W. Burkert, *Studi storici* 25, 1984, 835-845 l'applique à Hermès et Prométhée. Dans le domaine de la recherche sur la comédie, le héros comique a été mis en relation avec le « trickster » : cf. entre autres A. Brelich, « Aristofane : commedia e religione » in : M. Detienne (éd.), *Il mito. Guida storica e critica* 3ème éd. (1982) 114-117 ; X. Riu, *Dionysism and Comedy* (1999) 3, 244 s. ; B. Zannini Quirini, *Nephelokkkygia* (1987) 19, 66 n. 83 transfère le concept transculturel sur les *Oiseaux* ; A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy* (1993) 54 sur les *Cavaliers*.

l'état à les exclure. La référence constitutive du genre au croquis mental grotesque du 'chaman' apparaît comme rupture du consensus de la civilisation démocratique. En même temps, la réalité sociale et les exigences idéologiques de la *polis* sont allouées à la figure du protagoniste comique. En conséquence, le héros aristophanien peut en partie être interprété comme reflet du citoyen moyen.³⁸ L'unité du *goës* est démontée pour des raisons dramaturgiques : elle se divise entre les composants qui suivent : 1) le *bomolochos*, le racoleur de farce, 2) le prêtre mendiant vagabond, qui se fait chasser, 3) l'*alazon*, le sage vantard, poète et médecin, figures qui sont également ridiculisées et souvent éconduites. Le *bomolochos* ou polichinelle lui prête main-forte, avant tout pour provoquer le ridicule paradigmatique indispensable au rire.

La construction mentale du *goës* dans le déroulement de l'action et le héros comique comme *goës*.

En outre, le modèle expérimental du *goës* apparaît dans le déroulement de l'action, dans le plan de construction fixe d'une comédie aristophanienne et dans la construction théâtrale du protagoniste. Le héros dépeint avec des traits de *goës* est épaulé par d'autres acteurs. Le poète comique peut de plus démonter quelques éléments constitutifs de l'action et les remonter à nouveau, redoubler des parties et faire de certains éléments des figures d'opposants comiques (*alazon*, *bomolochos*). En outre, en référence à ce modèle, le *komos* et le chœur d'animaux, aux connotations dionysiaques, sont associés aux démons thériomorphes ennemis et aux esprits auxiliaires qui escortent

³⁸ Sur le héros comique de ce point de vue, cf. M. Hose, « Der Aristophanische Held », in : B. Zimmermann (éd.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie, Drama 3* (1995), 27-50. Sur la relation entre « trickster » et chaman au sens d'une fabrication ludique de signes selon Julia Kristeva et Philippe Sollers, cf. C. W. Spinks, *Semiosis, Marginal Signs and Trickster* (1991) 176-206, en part. 176-180, 183 s. ; cf. en part. *ibid.* 178 : « the shaman is his [the trickster's] ritualistic incarnation » ; Spinks distingue quatre modèles : 1) le culturel (le « trickster » comme héros), 2) le cognitif (le « trickster » comme chaman), 3) le linguistique (le « trickster » comme artiste) et 4) le modèle-puissance (le « trickster » comme bouc émissaire, *pharmakos*) ; sur le « trickster » comme « shape-shifter » et médiateur, cf. J. W. Fernandez, *Persuasions and Performances* (1986) 222, 225. Cf. aussi L. Hyde, *Trickster Makes This World* (1998).

un *goës*.³⁹ Selon le moment, il s'agit ou bien du chœur ennemi, qui est d'abord vaincu dans l'*agon*, ou du chœur qui, dès le début, se tient du côté du protagoniste. La brutalité, représentée sur le mode comique, de ces altercations qui ouvrent la comédie est peut-être le reflet fantaisiste/fantastique des expériences de l'initiation chamanistique. Dans cette initiation, les novices, d'après leur propre témoignage, sont déchirés alors qu'ils sont pleinement conscients, sont coupés en morceaux, mis à bouillir dans un chaudron et offerts à toutes sortes de mauvais traitements. Dans la parabase, l'auteur comique, comme un autre poète-aède-magicien, et le chœur, qui parle aussi parfois au nom de l'auteur, s'affichent devant le public, et font la louange de leur prestation et de leur originalité. Après cela, en général, dans la comédie, des intrus sont chassés dans de petites scènes épisodiques, individus que j'ai considérés comme transferts comiques de la figure du *goës*. Enfin, le héros célèbre dans un *komos* un mariage la plupart du temps, mariage qui souligne de manière symbolique le bonheur, le renouvellement, la prospérité et le salut. De façon similaire, le chaman épouse parfois une fée du ciel lors de son voyage.

Sur ces bases que je viens de présenter, on peut constater d'autres consensus surprenants dans le cours spécifique de l'action et dans des motifs de la comédie ancienne. On peut en outre trouver des réponses à des questions centrales dans la recherche sur Aristophane. Le voyage dans l'au-delà, le départ dans le ciel et/ou dans les enfers, et la structure fondamentale de l'action comme guérison représentent des points communs décisifs. Ces motifs, jusqu'à présent, n'ont pas encore été thématiques comme il le faut par la littérature secondaire. Pour la comédie ancienne, on peut parler pour ainsi dire d'une poétique thérapeutique. La guérison est, comme dans beaucoup de cultures traditionnelles, entendue comme un processus social de large étendue. Il est donc aussi possible de poser sur cette charpente d'action les réalités politiques du cinquième

³⁹ E. T. Kirby, *Ur-Drama. The Origins of Theatre* (1975) 117 ss. voit le chœur d'animaux de la comédie comme expression du *Dasein* intensifié dans la transe chamanique. Jusque là, on expliquait le masque d'animal soit comme l'animal mendiant qui ouvrait, comme fétiche, le défilé comique, soit par des danses démoniques totémistes ; d'autres y virent des esprits des ancêtres, qui représentent des corps de garçons et dansent pour amener la fertilité. Cf. G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses* (1971) 78-85. Sur les esprits auxiliaires comme chœur, cf. aussi K. E. Müller, *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale* (1997) 89.

siècle.⁴⁰ Comme on le sait, une des caractéristiques propres de la comédie est que l'action prend la plupart du temps son point de départ dans un manque concret qui est souvent décrit comme une maladie. Le héros comique a alors soudain une idée pour vaincre ce manque et pour amener à profusion guérison et salut à l'ensemble de la communauté.

Dans la recherche, on a reconnu depuis longtemps déjà la qualité fantastique du héros comique.⁴¹ Sur la base de la proposition ici présentée, on peut expliquer le caractère exceptionnel du protagoniste, son efficacité sur le plan de la performance, et l'esthétique spécifique, en un mot la grammaire propre au genre, de la comédie ancienne : j'entends par là la prolifération carnavalesque du corporel,⁴² les relations grotesques au monde, le va-et-vient dynamique entre diverses identités, le mode de jeu non référentiel, le déroulement de l'action friable et discontinu, la présence d'un grand nombre de voix et l'usage fréquemment antinaturaliste du cadre spatio-temporel.

Le héros comique s'en va parfois, comme le *goës*, dans des voyages dans l'au-delà. Il est souvent un expert en métamorphose par le mime, et oscille librement entre les catégories de l'humain, du dieu et de l'animal. Le chaman porte fréquemment, dans

⁴⁰ La guérison et la médecine chez Aristophane ont été jusqu'à présent la plupart du temps considérées d'un point de vue scientifique, hippocratique. Au centre se tenaient des tentatives pour trouver la parodie et le reflet de termes hippocratiques ; cf. entre autres H. W. Miller, *TransactAmPhilAss* 76, 1945, 74-84 ; B. Zimmermann, « Hippokratisches in den Komödien des Aristophanes », in : J. A. López Férez (éd.), *Tratados hipocráticos* (1992) 513-525 ; J. Jouanna, « Maladies et médecine chez Aristophane », in : *Le théâtre grec antique : La comédie, Actes du 10^{ème} colloque de la Villa Kérylos, Cahiers de la Villa Kérylos X* (2000) 171-195 ; A. Willi, *The Languages of Aristophanes* (2003) 79-87.

⁴¹ Cf. entre autres C. H. Whitman, *Aristophanes and the Comic Hero* (1964) ; il souligne le caractère d'*alazon* du héros ; la devise du héros serait l' 'affirmation de soi' sans limites, par tous les moyens ; esprit, imagination, habileté, sournoiserie et animalité grotesques le définissent ; il serait non seulement sub-, mais aussi surhumain ; J. C. Carrière, *Le carnaval et la politique* (1979) 119-132 note la nature magico-démonique et grotesque du héros comique, qui oscille entre humain, animal et dieu.

⁴² Sur Aristophane et le concept bakhtinien du corps, cf. P. v. Möllendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie* (1995), 74-90, en part. 74-79 ; de manière générale, cf. A. Bierl, « The Concept of Body and the Body-Mask in Old Attic Comedy : Ritual, Women and Metaphor in Aristophanes' *Lysistrata* » (contribution à la conférence internationale 'Body and Ancient Drama', Éleusis, 1-3 oct. 2004 ; sous presse).

d'autres cultures, des masques d'animaux. On pourrait trouver dans la reprise comique de la 'culture chamaniste' une explication possible de l'usage fréquent d'un chœur d'animaux. L'*alazon* et le *bomolochos* représentent des redoublements, des reconstitutions de la figure universelle, démonique, du *goës*. Ils se regroupent sous celle du héros. Tantôt c'est lui-même qui assume ces fonctions, tantôt c'est un acteur individuel, ou bien le chœur tout entier, qui lui fait face dans un *agon*. En outre, le 'chaman', pendant ses voyages, que ce soit dans les enfers ou dans le ciel, tombe sur des créatures qui ne peuvent être recensées dans les catégories du monde réel. De tels esprits avec lesquels il est en relation, sont transférés symboliquement sur la forme animale fantastique, mais aussi sur le spectre général de l'Autre, ce qui ouvre des possibilités créatives illimitées pour le développement du genre.⁴³

Le *goës* est souvent accusé de manquer de respect aux dieux, car ses méthodes extravagantes, spontanées, vont à l'encontre de la religion institutionnelle imposée de la *polis*-état.⁴⁴ Ses voyages mettent en question le monde bien ordonné des dieux parce que dans sa *performance*, le divin et le démonique deviennent présents dans le *goës* lui-même. Dans les comédies d'Aristophane, les héros s'opposent également aux dieux ; souvent ils sont en train d'instituer de nouveaux dieux qui, en y regardant de plus près, coïncident avec des représentations préhistoriques, primordiales, avec la nature démonologique ou les divinités animales. Des reproches s'élèvent parfois contre Aristophane, l'accusant d'athéisme ; pourtant, il n'a jamais été poursuivi par l'état pour impiété.⁴⁵ Car la *polis* sait très bien que la comédie n'est qu'un jeu, et que la régression

⁴³ Cf. A. Bierl, *Der Chor in der Alten Komödie* (2001) 96-104.

⁴⁴ Cf. W. Burkert, *RhM* 105, 1962, 54 et H. S. Vernsel, *Ter Unus* (1990) 117 s.

⁴⁵ Telle était l'opinion qui prédominait au XIX^{ème} et au début du XX^{ème} s. ; cf. entre autres J. A. Hild, *Aristophanes impietatis reus* (1880) ; C. Pascal, *Dioniso. Saggio sulla religione e la parodia religiosa in Aristofane* (1911). On cherchait en partie à distinguer la religion populaire grossière (les rites de fécondité dans le contexte de Dionysos et Déméter) de la religion d'état rationnelle ; cf. G. Keller, *Die Komödien des Aristophanes und die athenische Volksreligion seiner Zeit* (1931). Sur l'instauration de nouveaux dieux, cf. A. Bierl, « Alt und Neu bei Aristophanes », in : A. v. Müller – J. v. Ungern-Sternberg (éd.), *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance, Colloquium Rauricum* 8 (2004) 1-24, en part. 7 s., 15. Sur les lois comiques du genre, cf. A. Bierl, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* N.S. 72.3, 2002, 7-21.

à des représentations ataviques n'est en tout cas pas un obstacle à la consolidation de ce qui est établi, mais plutôt est constitutive du fonctionnement du genre.

En conclusion, je veux voir dans quelle mesure la mise en scène du héros comme 'chaman', *goës* ou « trickster » détermine aussi le déroulement concret de l'action des comédies. Le schéma fondamental de la comédie aristophanienne, que le poète peut faire librement varier, est, comme on le sait, le suivant : le héros a une idée comique qui remonte à une idée critique dans la société, et qui finalement est aménagée en thème comique de l'action.⁴⁶ Le protagoniste, lorsqu'il applique son idée, se heurte à la résistance de quelques uns – à cette occasion, le chœur se tient soit de son côté, soit du côté adverse. Lors d'une compétition (*agon*), les deux partis luttent et polémiquent pour obtenir satisfaction, et l'on parvient finalement à établir le nouvel ordre des choses. Après la parabase, l'utopie doit la plupart du temps s'imposer face à des intrus, qui sont chassés dans des scènes individuelles, jusqu'à ce que, en dernier lieu, l'issue heureuse soit confirmée par un mariage et qu'ainsi la comédie, avec le *komos*, entre dans les cadres rituels.

Le héros s'entend, comme le 'chaman', à retourner une situation de crise, à guérir et à parvenir à des contrées inconnues. Fait décisif pour la comédie ancienne, la situation de nécessité est transférée sur la situation politico-sociale concrète de la *polis*. La guérison, activité créatrice du 'chaman', est fondée sur la poétique de la comédie. Un manque constaté au départ dans la société est transformé, grâce à des pratiques magiques, en un état d'abondance. Aristophane met souvent sur l'état de manque qui a été analysé le masque de la maladie que le héros entreprend de soigner au cours de la pièce. Le poète inscrit encore librement dans le modèle nosologique et thérapeutique du *goës* bien d'autres actes rituels qui sont prélevés du calendrier attique.⁴⁷

⁴⁶ Cf. K. D. Koch, *Kritische Idee und Komisches Thema* 2ème éd. (1968).

⁴⁷ Cf. entre autres A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy* (1993) ; A. Bierl, « Karion, die Karer und der *Plutos* des Aristophanes als Inszenierung eines anthesterienartigen Ausnahmefestes », in : le même – P. v. Möllendorf (éd.), *Orchestra* (1994) 30-43 ; X. Riu, *Dionysism and Comedy* (1999); Bierl, *Chor op. cit.*

L'exemple de la *Paix*.

Nous trouvons un exemple de recours au *goës* relativement simple à l'œuvre dans la *Paix*. Comme dans toutes les comédies d'Aristophane, il va de soi que le potentiel de sens dans la *Paix* ne se ramène pas seulement à l'application d'un tel *pattern*. Naturellement, le politique joue ici, d'une part, un grand rôle. D'autre part, sur le plan du rituel, les éléments dionysiaques (la viticulture, Trygée en tant qu'individu dionysiaque tout simplement), le sacrifice, le schéma d'*anodos* comme les rites de végétation et de récoltes sont, entre autres, importants.⁴⁸ Une réduction au *pattern* du *goës* ne relève ici que d'intentions didactiques, d'autant plus que cela n'a jamais été exploité pour l'interprétation. Dans ce contexte, ce sont avant tout, encore une fois, les motifs du canevas de base de l'intrigue, la guérison et le voyage dans le ciel, qu'il faut relever.

Après la mort de Cléon et de Brasidas, en 422 av. J.-C., plus rien ne fait obstacle à la trêve depuis longtemps désirée entre Athènes et Sparte. Immédiatement avant la conclusion de la paix de Nicias (avril 421), le poète traite des événements du jour.

Je donne d'abord une vue d'ensemble de l'action :

1-295 : prologue : deux esclaves préparent un repas fécal pour l'escarbot de Trygée. Trygée apparaît sur le dos de l'animal, prêt au départ dans le ciel ; il veut demander à Zeus pourquoi il tourmente la Grèce avec la guerre. Trygée n'écoute pas les appels de ses filles qui veulent le détourner de cette entreprise risquée, et monte jusqu'à la résidence de Zeus. Hermès ouvre la porte et explique que Zeus et tous les dieux olympiens, irrités par la poursuite de la guerre du Péloponnèse, ont abandonné l'Olympe. Seuls lui et *Polemos* sont restés ; *Eiréné* en revanche a été

⁴⁸ Cf. entre autres G. W. Elderkin, *Kanthalos* (1924) 49-75 ; K. J. Reckford, *Aristophanes' Old-and-New Comedy* (1987) en part. 3-45 ; Bowie *op. cit.* 134-150 ; P. V. Sfyroeras, *The Feast of Poetry* (Diss. Princeton 1992, Ann Arbor 1993) 28-70 ; Riu *op. cit.* 217-224 ; en général, sur le sacrifice comme *pattern* dans la comédie d'Aristophane cf. P. V. Sfyroeras, « From Sacrifice to Feast », in : D. L. Cairns – R. A. Knox (éd.), *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens* (2004) 251-268. Sur Trygée comme reflet humain comique de Dionysos Protrygaios cf. Elderkin *op. cit.* ; sur Dionysos Protrygaios cf. R. Kany, *JbAC* 31, 1988, 5-23. Lors de la fête des Protrygiaia, célébrée avant les vendanges, l'arrivée du dieu Bacchus est commémorée à travers la simulation du processus de maturation du raisin.

emprisonnée dans une caverne. La Guerre vient sur scène avec un mortier dans lequel elle veut broyer toutes les cités grecques. Mais il lui manque le pilon : il envoie son assistant Tumulte en chercher un à Athènes ou à Sparte. Ce dernier revient avec la nouvelle que les pilons des deux cités ont disparu (c'est-à-dire que Cléon et Brasidas sont morts). La Guerre s'en va pour s'en fabriquer un elle-même.

296-345 : *parodos* : entrée du chœur panhellénique, qui mène une danse extatique de joie. Trygée l'exhorte à se calmer pour ne pas se faire remarquer de la Guerre.

346-519 : la libération d'*Eirénè* : Hermès menace Trygée de mort s'il cherche à sauver la Paix. Trygée s'ouïe et persuade Hermès ; libation et prière (-458) ; guidé par Hermès, le chœur, d'abord très désuni, tire la Paix hors de la caverne. Ce sont à cette occasion les paysans d'Attique qui font pencher la balance.

520-728 : après la libération : Trygée accueille *Eirénè* et ses deux compagnes, *Opora* et *Théoria* (-600) ; Hermès conte à présent comment la Paix avait été perdue. *Eirénè* s'informe de la situation à Athènes. Hermès donne *Opora* à Trygée et *Théoria* au Conseil. Trygée retourne sur terre avec ses compagnes.

729-818 : parabase : dans les anapestes, Aristophane loue ses mérites, en particulier celui d'avoir résisté avec fermeté à Cléon et à sa politique belliciste. Dans l'ode et dans l'antode, il attaque Carcinos, Morsimos et Melanthios, dans une perspective métathéâtrale.

819-1126 : scènes épisodiques 1 : Trygée revient et raconte à Xanthias ce qu'il a vu. Il lui ordonne de préparer ses noces avec *Opora*. Trygée remet *Theoria* au président de la *Boulè* (-923) ; Trygée et Xanthias vont chercher un autel et un mouton pour le sacrifice en l'honneur de la réinstauration d'*Eirénè*. Hiéroclès, un devin, interrompt le sacrifice ; alors qu'il veut voler de la viande du sacrifice, il se fait chasser.

1127-1190 : parabase secondaire : les joies de la paix sont opposées à la misère de la guerre.

1191-1304 : scènes épisodiques 2 : les préparatifs des noces sont perturbés par 1) un fabricant de faux reconnaissant et un potier qui reste muet, qui sont accueillis avec leurs cadeaux (1191-1209) ; 2) un armurier avec un fabricant de casques et un

fabricant de lances (1210-1264). Leurs marchandises ne sont plus d'aucune utilité en temps de paix ; 3) deux garçons qui veulent chanter au banquet en tant que descendants de politiciens renommés (1265-1304). Le fils de Lamachos, qui entonne des chants de guerre épiques, est expulsé (1265-1294). Le fils de Cléonymos, qui, de notoriété publique, avait jeté son bouclier, commence à chanter, en le renouvelant, l'air connu d'Archiloque, air dans lequel le poète raconte comment, dans une situation fâcheuse, il jette son bouclier lors d'un combat contre les Thraces (fr. 5 West). Il est accueilli au banquet (1295-1304).

1305-1359 : *exodos* : fête des noces : invitation à se mettre à table (1305-1315) ; Trygée et *Opora* sont célébrés dans un *komos* et par un chant d'hyménée (1316-1359).

Cette action simple, qui repose sur un bon nombre de personnifications allégorisantes, qui oscille entre le conte et le monde enfantin d'un côté, et de l'autre une histoire logocentrique de la *polis*, est vite racontée.⁴⁹ Le vigneron Trygée, le héros comique, qui a des connotations dionysiaques par le vin et par son nom, s'en va dans le ciel, comme un 'chaman', pour un voyage magique dans l'au-delà, avec l'idée d'entrer en contact avec les dieux et de ramener de là-bas des informations (v. 105s.) pour apporter enfin la Paix sur terre. Sur un escarbot qui se nourrit d'excréments, il monte jusqu'à la demeure de Zeus dans l'Olympe, à l'origine, en principe, pour se venger de lui, ou au moins lui demander des explications sur les circonstances de la guerre. L'impulsion d'abord agressive du héros exprime l'attitude ambivalente de la *polis* à l'égard du mage archaïque qui menace sa religion d'état. Dans ce voyage sur ce coléoptère tiré d'une fable d'Ésope, c'est la chevauchée du guerrier céleste Bellérophon sur le cheval mythique Pégase, épisode qui peu auparavant avait été traité sur la scène tragique par Euripide, qui est représentée sur le mode parodique.⁵⁰ Ainsi, le cheval est

⁴⁹ Sur les allégories et les personnifications cf. à présent B. Borg, *Der Logos des Mythos* (2002). Sur les figures symboliques dans la *Paix*, cf. S. D. Olson, *Aristophanes. Peace* (1998) xxxv ; sur les motifs de conte, *ibid.* xxxviii.

⁵⁰ Sur la fable d'Ésope, cf. P. v. Möllendorff, *RhM* 137, 1994, 141-161 et Olson *op. cit.* xxxiv s. ; là-dessus et sur les parallèles dans l'ancien Orient, cf. J. Duchemin, *Les Études Classiques* 25, 1957, 280-287. Sur l'arrière-plan du *Bellérophon* d'Euripide, cf. Olson *op. cit.* xxxii-xxxiv. Le héros décolle et plane au-

mis en valeur comme instrument central du ‘chaman’. Dans la pratique rituelle, le ‘chaman’ utilise, on le sait, dans bien des cultures, un cheval de bois comme objet volant imaginaire.⁵¹ De plus, la représentation de l’aigle qui s’élève vers Zeus, du vaisseau du ciel et du *kantharos* dionysiaque, le tonneau de vin servant à instaurer la transe nécessaire, est inscrite dans le concept visuel de cet instrument de vol.⁵² Un certain nombre de motifs et d’images sont mêlés de manière absolument non naturaliste. L’escarbot (*scarabaeus*) est l’animal sacré du dieu-soleil Hélios, le maître de tous les démons. Comme amulette funéraire, le scarabée-cœur est justement largement répandu dans le bassin méditerranéen. Le ‘chaman’ Trygée se rend de manière métonymique vers le ciel et le soleil ; en même temps, son voyage est dirigé vers le monde d’en-dessous, où il doit apaiser les esprits. Le prologue montre d’ailleurs deux esclaves en train de malaxer des boules de fumier pour ce véhicule céleste hybride ; au point de départ de la

dessus de la terre ; μετέωρος (‘en plein air’ v. 80, 152) rappelle Socrate dans les *Nuées*, qui est en équilibre dans la nacelle sur scène, parce qu’il veut faire des recherches sur ce qui est dans l’air (*Nuées* 228).

⁵¹ Cf. M. Eliade, *Schamanismus op. cit.* 431-434 (*Chamanisme op. cit.* 364-366). Cf. aussi G. Baumbach, « Narr zu Pferde », in : la même (éd.), *Theaterkunst & Heilkunst* (2002) 255-326. Elderkin *op. cit.* 51 s., compare le héros « en train de fixer » Zeus (v. 56 s.) avec le chamaniste Salmoxis, un dieu des Gètes ; chez Hérodote (4, 95), il était un esclave thrace de Pythagore et entreprenait une catabase de trois ans ; à la suite de quoi, il aurait été vénéré comme un *daimon* ; Hérodote (4, 94) raconte qu’avec l’éclair et le tonnerre, les adorateurs de Salmoxis envoient leurs flèches contre le ciel pour menacer Zeus. Trygée voyage au sens figuré sur une telle flèche, de la même façon qu’Abaris. K. Meuli, *Hermes* 70, 1935, 163 (*Gesammelte Schriften II op. cit.* 864) compare aussi Salmoxis à Abaris, et l’appelle une « image originelle mythique d’un chaman ». Cf. aussi Eliade, *Schamanismus op. cit.* 371 s. (*Chamanisme op. cit.* 307).

⁵² Aristophane appelle l’animal *kantharos* (v. 1, 23, 45, 49, 73, 81, 127, 143, 176, 720, 865) (‘scarabée, récipient pour boire, embarcation’ (schol. *ad* 143)) ; comme nom propre, le mot désigne aussi l’un des ports du Pirée (schol. *ad* 145). Aristophane joue de manière typique sur la polysémie de ce terme. Cf. aussi Elderkin *op. cit.* 49-56 ; sur le *kantharos* comme hypostase de Dionysos, *ibid.* 55 s. Les *kallikantzaroi* de la croyance populaire en Grèce moderne (des créatures rebelles noires, mi-cheval mi-humain, équipées de phallus énormes) furent mis en relation, sur le plan étymologique, avec les Centaures et les *kantharoi* ; cf. C. Ginzburg, *Hexensabbat* (1989) 186 s. R. A. S. Seaford, *Euripides. Cyclops* (1984) 7 n. 19 qualifie les *kallikantzaroi* de descendants des satyres dionysiaques. Sur le voyage au ciel dans un bateau porté par des aigles, cf. Eliade, *Schamanismus op. cit.* 144 (*Chamanisme op. cit.* 124).

pièce, il y a donc un monde habité malade, symbolisé par le cloaque comme cuisine, qui, sur le mode grotesque, est identique à la *polis* et au monde dans son ensemble. D'après les esclaves, leur maître est fou.⁵³ Le 'chaman', lorsqu'il part pour sa chevauchée, se trouve en état d'extase et a ainsi l'air, pour tous ceux qui se trouvent là, évidemment dément.

Personne ne peut, bien sûr, retenir le héros dans son projet. Auparavant, il a cherché, avec une échelle (v. 69-71), à accéder à Zeus,⁵⁴ ce qui reflète aussi des représentations 'chamanistiques'.⁵⁵ Après un voyage réussi, Hermès l'accueille dans le ciel. Il explique à l'arrivant que Zeus, irrité par la poursuite de la guerre du Péloponnèse, s'est retiré avec les autres dieux dans de plus hautes contrées. Le fléau actuel, la fracassante Guerre, *Polemos*, a jeté *Eiréné*, la Paix, dans une caverne profonde qu'il a recouverte de pierres, et lui-même, Hermès, a été laissé seul pour garder les biens olympiens et les statuettes de la paix enterrées. Une telle retraite des créatures supérieures signifie, dans le contexte 'chamaniste', la fin du lien originel mythique entre les mondes de la cosmologie.⁵⁶ La Guerre et le Tumulte sont représentés comme des esprits comiques adverses qui menacent d'écraser Trygée et le monde dans le mortier. Cela reflète l'expérience dramatique de l'initiation 'chamaniste'.⁵⁷ C'est alors que vient au protagoniste son idée magique de libérer la déesse et de ramener la Paix sur terre.

Il appelle donc à l'aide le chœur panhellénique qui fait immédiatement son entrée. Bien que Trygée appelle perpétuellement les choreutes à rester silencieux, l'énergie, presque celle de satyres, qui était jusque là réprimée, finit par éclater et les pousse à une danse extatique. Ils dansent à la place du héros *goëtique*. Hermès, le

⁵³ Cf. v. 54 *μαίνεται*, v. 66 *ἡ χολή*, v. 90 *ὡς παραπαίεις*, v. 95 *οὐχ ὑγιαίνεις*.

⁵⁴ Chez Polyen (7, 22), Kosingas, le grand prêtre des tribus thraces des Kebrenioi et des Sykaiboiai, ses sujettes, menace de monter dans le ciel sur des échelles de bois jusqu'à Héra, pour se plaindre auprès d'elle. K. Meuli, *Hermes* 70, 1935, 163 n. 3 (*Gesammelte Schriften II op. cit.* 864 n. 3) appelle l'histoire une « nouvelle confuse de chamans 'thraces' (?) ».

⁵⁵ Cf. Eliade, *Schamanismus op. cit.* 384, 387, 404 s., 413, 446, 449 ss (*Chamanisme op. cit.* 317, 319, 336 s., 345, 376, 378 ss.) ; K. E. Müller, *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale* (1997) 66.

⁵⁶ Cf. Eliade, *Schamanismus op. cit.* 465 (*Chamanisme op. cit.* 392).

⁵⁷ *Ibid.* 43-147 ; Müller *op. cit.* 50-64.

« trickster » (dupeur), est dupé.⁵⁸ Trygée lui promet de trahir un secret ; la lune et le soleil, en tant que divinités des barbares, auraient comploté contre les dieux grecs (v. 403-415). C'est ainsi qu'est donnée la raison de la destitution des dieux.⁵⁹ La lune et le soleil appartiennent souvent à la sphère des 'chamans'.⁶⁰ En outre, Trygée soudoie Hermès avec de la viande de sacrifice et il le persuade qu'au cas où il l'aiderait, il recevrait des offrandes et des prières extraordinairement nombreuses. Le héros comique dispose ainsi des dons de la parole ensorcelante et de la ruse, comme un *goës*. On peut à présent se mettre au travail et commencer à tirer *Eirénè* hors de la caverne avec des cordes.

Le chœur, qui opère d'abord sans accord – cf. v. 492 « les uns tirent, et les autres tirent en sens contraire » (τοὺς μὲν τείνειν, τοὺς δ' ἀντισπᾶν) – se compose des cités grecques ennemies ainsi que des différents corps de métiers, et associe, face au héros athénien, des esprits auxiliaires et des ennemis. Avec le recours à des outils, des cordes et des leviers, le chœur est adapté au modèle du forgeron (v. 480)⁶¹ et des mineurs, qui sont en relation étroite avec les 'chamans' et poètes.⁶² Cette scène a en outre pour modèle des représentations d'*anodoi* sur vases qui montrent des satyres et des

⁵⁸ Sur Hermès comme « trickster », cf. W. Burkert, *Studi storici* 25, 1984, 842 s., qui met également en relation le chamanisme avec le « trickster ».

⁵⁹ T. K. Hubbard, *The Mask of Comedy* (1991) 142 n. 9 pense que ce serait une allusion au secret de Prométhée sur l'avenir de Zeus.

⁶⁰ Cf. Eliade, *Schamanismus op. cit.* 277, 280 (*Chamanisme op. cit.* 233, 235) ; sur la lune comme thème chez les anciens poètes mythiques, cf. M. L. West, *The Orphic Poems* (1983) 48 s. ; sur la lune comme contre-terre et Hadès cf. P. Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic* (1995) 187 ; sur la faculté de faire descendre la lune et de susciter une éclipse de soleil, cf. Hippocrate, *La Maladie sacrée* 1, 29. Les chamans portent souvent, sur leur riche costume, des symboles du soleil et de la lune en métal ; cf. Müller *op. cit.* 70. Sur le culte du soleil et de la lune, cf. *RE XIV 1* (1928) 516 s. s. v. « Magoi » (Clemen).

⁶¹ *Paix* 479 s. ἀρ' οἷσθ' ὅσοι γ' αὐτῶν ἔχονται τοῦ ξύλου, / μόνοι προθυμοῦντ'· ἀλλ' ὁ χαλκεὺς οὐκ ἐῖ (« Sais-tu ? Eh bien oui, ceux d'entre eux qui se tiennent au bois ont seuls de l'ardeur ; mais le forgeron les empêche », éd. trad. Coulon-Van Daele). Apparemment les forgerons, en tant que fabricants d'armes, n'ont naturellement pas d'intérêt au sauvetage d'*Eirénè*. Sur l'interprétation jusque là donnée du passage, cf. aussi S. D. Olson, *Aristophanes. Peace* (1998) 177 s. *ad loc.*

⁶² Cf. Eliade, *Schamanismus op. cit.* 434-441 (*Chamanisme op.cit.* 366-371) ; le même, *Schmiede und Alchemisten* (1992) ; les chamans sont, comme les forgerons, également maîtres du feu et de la chaleur ; le chœur danse dans la *Paix* comme son maître.

Pan dans une danse sauvage, avec ou sans marteau, et Hermès assistant à la scène pendant que justement une déesse (Perséphone ou Pandora) descend de la terre.⁶³ Plus d'une comédie traite de voyages dans les enfers, au cours desquels des poètes et d'autres magiciens vont ramener sur terre le secret pour sauver la société.⁶⁴ La plus ancienne référence pour le terme γόης se trouve, de manière intéressante, dans un fragment du *Phoronis* anonyme (VIIème – VIème s. av. J.-C.), fragment dans lequel les Dactyles de l'Ida, les inventeurs du fer, sont représentés comme de tels γόητες :

... .. ἔνθα γόητες
 Ἰδαῖοι Φρύγες ἄνδρες ὀρέστεροι οἰκί' ἔναιον,
 Κέλμις Δαμναμενεύς τε μέγας καὶ ὑπέρβιος Ἄκμων,
 εὐπάλαμοι θεράποντες ὀρείης Ἀδρηστέης,
 οἱ πρῶτοι τέχνης πολυμήτιος Ἡφαίστοιο
 εὖρον ἐν οὐρείησι νάπαις ἰόντα σίδηρον
 ἐς πῦρ τ' ἤνεγκαν καὶ ἀριπρεπὲς ἔργον ἔτευξαν.

« Là-bas les *goêtes* du mont Ida avaient leur demeure, Forge, le grand Marteau et l'invincible Enclume, les serviteurs industriels du mont d'Adraste, qui les premiers trouvèrent, avec les arts d'Héphaïstos très habile, dans les vallons montagneux, le sombre fer, le jetèrent dans le feu et forgèrent avec lui une remarquable armure ».

Phoronis fr. 2 Bernabé.⁶⁵

Forgerons, mineurs, guérisseurs, enchanteurs, danseurs, chanteurs et magiciens sont liés entre eux de manière caractéristique dans le monde atavique de la *Paix*, et dans la scène collective imagée (v. 459-519) ils sont, conformément à cela, confondus dans le chœur. Les Dactyles passent de surcroît pour fondateurs des mystères à Samothrace,

⁶³ Cf. là-dessus Olson *op. cit.* xxxv-xxxviii. Il y a plusieurs illustrations sur vases de l'*anodos* de Pandora qui descend de la terre devant des satyres en train de danser et de s'affairer avec des marteaux. Cf. A. M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy* (1993) 145 et Olson *op. cit.* xxxvi s. (avec des indications sur les sources). Sur le schéma d'*anodos* en général, cf. C. Bérard, *Anodoi* (1974). Sur la mise en relation de la *Paix* avec l'*anodos* dans le contexte du rite des Lénéennes et sur le lien entre *Eiréné* et le garçon de Pluton cf. déjà F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy* 2ème éd. (avec l'avant-propos de J. Henderson) (1993) 40 s.

⁶⁴ Pensons aux *Mineurs* de Phérécrate comme au *Brailard* et aux *Grenouilles* d'Aristophane.

⁶⁵ Notons aussi, dans cet ancien fragment, les personnifications du métier de forgeron, qui sont représentées concrètement comme lutins monstrueux.

mystères auxquels se réfère Trygée dans les vers 276-279.⁶⁶ Les choreutes, qui ne sont pas en accord et sont toujours en concurrence, sont conçus d'après ces *goêtes* auxiliaires comme d'après les Kourètes de l'Ida. Ils représentent le combat dans l'au-delà.

Phérécyde fait une distinction entre les Dactyles « du côté gauche / de mauvais augure » et « du côté droit, / de bon augure » ceux du côté droit dénouent le sortilège que ceux du côté gauche provoquent :

Δάκτυλοι Ἰδαῖοι] ἕξ καὶ πέντε φασὶ τούτους εἶναι, δεξιούς μὲν τοὺς ἄρσενας, ἀριστεροὺς δὲ τὰς θηλείας. Φερεκύδης δὲ τοὺς μὲν δεξιούς εἴκοσι λέγει, τοὺς δὲ εὐωνύμους τριάκοντα δύο. γόητες δὲ ἦσαν καὶ φαρμακεῖς· καὶ δημιουργοὶ σιδήρου λέγονται εἶναι πρῶτοι καὶ μεταλλεῖς γενέσθαι. ὠνομάσθησαν δὲ ἀπὸ τῆς μητρὸς Ἰδης, ἀριστεροὶ μὲν, ὡς φησι Φερεκύδης, οἱ γόητες αὐτῶν, οἱ δὲ ἀναλύοντες δεξιοί.

« Les Daktyles de l'Ida : on dit qu'ils furent six et cinq, les masculins se trouvant du côté droit, les féminins du côté gauche. Phérécyde dit que ceux de droite étaient vingt et ceux de gauche trente-deux. Ils étaient des *goêtes* et des sorciers. On dit qu'ils furent les premiers artisans du fer et qu'ils devinrent mineurs. Ils furent nommés d'après leur mère, l'Ida, les *goêtes* parmi eux, à ce que dit Phérécyde, étant ceux de gauche, et ceux qui délient étant ceux de droite ».

Phérécyde *FGrHist* 3 F 47 = Schol. Apoll. Rhod. I 1129.

Le ἀναλύειν, dans ce chant de chœur agité de la *Paix*, est concrètement transféré sur la délivrance de la « déesse entravée » (Meuli) *Eirénè*,⁶⁷ qui coïncide, selon un procédé comique, avec sa statue. Les cordes que l'on tire sont une excellente concrétisation scénique performative de la situation agonistique entre les Grecs qui sont

⁶⁶ Cf. Éphore *FGrHist* 70 F 104 = Diod. 5, 64, 4 = *Fragmenta Orphica* fr. 519 T Bernabé ; Orphée, également souvent associé au chamanisme, y est appelé leur élève. Sur Orphée et Samothrace, cf. *Fragmenta Orphica* fr. 519-523 et 940 Bernabé. Les Dactyles passent aussi comme inventeurs de la musique (Plutarque, *De Mus.* 5, 1132 s.). Cf. en général sur les Dactyles les indications données par B. Hemberg, *Die Kabiren* (1950) 346-349. Dans les vers 276-279, Trygée s'adresse au public et demande si quelqu'un a été initié à Samothrace ; qu'il prie pour que le Tumulte se fasse une entorse. Sur le lien entre le fait de boiter et la culture chamaniste, cf. C. Ginzburg, *Hexensabbat* (1989) 236-282.

⁶⁷ K. Meuli, *Die gefesselten Götter*, in : T. Gelzer (éd.), *Gesammelte Schriften* II (1975) 1035-1081 ; R. Merkelbach, *Antaios* 12, 1971, 549-565.

brouillés entre eux.⁶⁸ Deux forces qui agissent l'une contre l'autre signifient une suspension des choses. Ce n'est que lorsque le héros comique lie ensemble les forces d'un seul côté, élimine des parties et laisse au sens figuré les paysans tirer sur une corde, que la Paix peut être tirée hors de la caverne.

Eirénè a deux compagnes, *Théoria*, la contemplation personnifiée, qui renvoie de façon métathéâtrale à la contemplation au 'théâtre', et *Opora*, incarnation des fruits de l'automne. Toutes deux sont des symbolisations féminines corporelles du salut et de la santé, que le héros *goëtique* ramène de l'autre monde. C'est avec elles que Trygée revient à présent sur terre. *Eirénè* est en même temps, en tant que statue, l'axe vertical dans le ciel sur lequel on descend, étant donné que le coléoptère, comme instrument de vol, a été retiré à Trygée.⁶⁹ Le lien mythique entre les mondes est rétabli. La Contemplation est donnée comme femme au Conseil de la *polis*, *Opora* doit épouser le héros lui-même.

Dans la parabase, le chœur, qui parle pour le poète, fait la louange d'Aristophane comme d'un second Héraclès – qui parfois, comme Dionysos, est associé aux 'chamans'.⁷⁰ Les prestations du *goës*-chanteur Aristophane, notamment dans les comédies avec Cléon, – le chœur passe subitement à la première personne – sont comparées à des victoires contre les esprits infernaux, les monstres et prodiges primordiaux comme Cerbère.⁷¹

⁶⁸ La corde est considérée aussi comme moyen chamaniste pour se positionner sur l'axe du monde ; cf. M. Eliade, *Schamanismus op. cit.* 453 (*Chamanisme op. cit.* 381). L'axe, dans ce cas, est tiré dans la bonne position. Aussitôt qu'un lien cosmique est restauré, le monde est guéri. Sur les cordes qu'on tire, cf. aussi F. R. Adrados, « Los coros de la 'Paz' y los 'Dictiulcos' y sus precedentes rituales », in : *Studi Classici in onore di Quinto Cataudella I* (1972) 173-185.

⁶⁹ Cf. J. Carrière, *REG* 92, 1979, 55-66 ; U. Hölscher, « Schrecken und Lachen », in : A. Bierl – P. v. Möllendorff, *Orchestra* (1994) 90 ; P. v. Möllendorff, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie* (1995) 122-127.

⁷⁰ Sur Héraclès dans ce contexte cf. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (1979) 88-94 ; sur Dionysos, cf. E. T. Kirby, *Ur-Drama. The Origins of Theatre* (1975) 100 ss.

⁷¹ Trygée met immédiatement en garde, avant le sauvetage d'*Eirénè*, contre Cerbère-Cléon (v. 313-315). Dans les anapestes de la parabase (v. 734-764), il faut observer le changement de la troisième à la première personne (v. 754) ; sur la scène, cf. Hubbard *op. cit.* 146 s. ; il note la langue militaire et l'ironie, de telles expressions étant justement utilisées dans une pièce qui parle de la paix (*ibid.* 147). La calvitie du

Pour l'instant, il faut encore, avant le mariage, préparer une offrande pour l'installation d'*Eiréné*. Hiéroclès est le prêtre mendiant vagabond typique, du style du *bomolochos*, qui se bouscule à l'autel et cherche à voler de la viande. Il est chassé, tout comme, plus tard, un armurier, un heaumier et un fabricant de lances – voici, en fin de compte, les descendants des Dactyles qui abusent de l'art du forgeron pour le travail de la guerre –, ainsi que le fils du général Lamachos, un véritable reflet d'Arès/Polemos. En revanche, le fils de Cléonymos, le déserteur célèbre qui avait jeté son bouclier, ainsi que les représentants des métiers pacifiques, sont accueillis. C'est enfin le mariage qui est célébré.

Trygée est donc un « Tausendsassa » (hâbleur) typiquement comique, plein de contradictions, qui apaise le monde, comme un 'chaman', grâce à sa course dans le ciel, avec ses ruses, ses « trucs » et ses comportements magiques extatiques. Il va chercher la Paix, qui est dépeinte très nettement comme agraire-sexuelle, comme Pandora aux connotations ambivalentes ('Qui offre tout') revenant sur terre d'un autre-monde complémentaire. Ceci ne signifie pas seulement la fin de la guerre, mais un salut, un renouvellement et une guérison au plein sens du terme. Dans une *polis* malsaine et fécale, totalement à l'envers, dévastée, c'est avec la Paix la fécondité, la nourriture, la sexualité, le culte des dieux, la clairvoyance politique et la culture de fêtes qui reviennent, avec la comédie qui est en train d'être représentée.

Résumé et perspectives de recherche

Bon nombre de problèmes centraux de la recherche sur Aristophane et sur la comédie peuvent être mieux compris dans la perspective qu'on a ici présentée :

1) La figure complexe, ambivalente et excessive du héros comique peut mieux se comprendre par le recours au socialement controversé *goës*, dans la tension caractéristique qui réside entre l'admiration pour ses facultés magiques, et le rire que suscitent les stratégies dont il use.

poète, qui est soulignée dans le *pnigos*, n'est peut-être à comprendre que comme un symbole ; l'on peut comparer le peuple scythe des chauves chez Hérodote 4, 23 ; de toute évidence, la calvitie fait fonction de marque de l'altérité et de l'infériorité. Le poète comique se met ainsi lui-même en scène comme *goës* comique.

2) L'esthétique spécifique alogique et dialogique, en particulier la dissolution de l'espace et du temps, et le mode de jeu en partie non-référentiel et non-mimétique de la comédie ancienne, peuvent être dérivés du voyage extatique dans l'au-delà et des expériences des séances rituelles.

3) Le problème de la composition du chœur spectaculaire, avant tout du chœur typique d'animaux, trouve une explication possible dans le groupe d'esprits que rencontre le 'chaman' lors de son voyage dans l'au-delà.

4) De la perspective du retour comique à un temps atavique de la construction mentale du 'chamanisme', il résulte les masques et les déguisements grotesques, aussi bien pour les acteurs que pour le chœur. Les acteurs sont des produits ludiques de la fantaisie qui, sur le mode symbolique, attirent l'attention sur des pratiques sociales.

5) La brutalité au fond inattendue pour une comédie de la discussion dans l'*agon* reflète le drame initiatique 'chamaniste' et les combats entre esprits adverses dans l'au-delà.

6) En outre, le thème autrefois très discuté de ce qui est appelé l'athéisme trouve une justification possible dans la tension particulière qu'il y a entre le *goës* et la religion officielle.

7) De même, le motif très fréquent de l'opposition entre vieux et jeune peut être approfondi dans le recours comique au 'chaman' qui paradoxalement est comparé aux figures contemporaines.⁷²

8) À cela est liée l'utopie 'atavique' toujours à nouveau thématisée dans le genre, qui est comprise comme un retour dystopique au temps mythique de Cronos. Au jeu guérisseur du *goës* magique appartiennent l'Âge d'Or et le pays de cocagne qui sont caractérisés comme mondes complémentaires de l'Autre dans le ciel comme aussi dans l'Hadès. On s'introduit de manière expérimentale dans ce temps et ce lieu intermédiaires pour ouvrir, de manière dynamique, les perspectives de la réalité sociale.

9) Le rapport caractéristique au public, qui est en permanence tiré dans le jeu, peut se comprendre par la représentation de la séance rituelle. En effet, dans la thérapie

⁷² A. Bierl, « Alt und Neu bei Aristophanes », in : A. v. Müller – J. v. Ungern-Sternberg (éd.), *Die Wahrnehmung des Neuen in Antike und Renaissance, Colloquium Rauricum* 8 (2004) 1-24.

qu'elle comporte, l'ensemble du peuple est appelé à participer aux expériences vécues à travers des stratégies de parole particulières et d'autres signes théâtraux non verbaux.

10) Il est possible de justifier sur cette base divers éléments de l'intrigue, et avant tout le point de départ rituel d'un manque dont on va tirer l'abondance et la santé. Le voyage dans l'au-delà et la guérison sont par conséquent à comprendre non plus seulement comme des éléments du conte, rapportés oralement ou dans la littérature, dans la perspective de la recherche des motifs, mais comme une partie d'une expérience rituelle englobante. Le théâtre joué remonte à un théâtre vécu.⁷³

Catharsis comique, guérison et rajeunissement ne sont pas seulement un leitmotiv à l'intérieur de l'intrigue comique, mais jouent un rôle décisif sur le plan de la réception. La guérison, le retour à la santé et le renouvellement des forces se présentent, par le rire, dans les stratégies de résolution absurdes mises en place par le héros. Celui-ci en réalité, malgré toute proximité avec le public actuel, appartient à un passé grotesque que l'on laisse au plus vite derrière soi une fois fini le moment exceptionnel considéré comme renversement du monde. Dans le voyage spirituel dans un temps originel fantastique et dans le Ça,⁷⁴ c'est-à-dire dans l'extériorisation mimétique des désirs réprimés dans la pièce, un rire jusque là contenu éclate, rire qui met en mouvement le corps, et surtout le diaphragme de chacun. La transgression temporaire et la libération de toutes les contraintes de la civilisation procurent lors des fêtes dionysiaques la détente, le divertissement hors du quotidien et l'oubli des soucis. Le remède du vin dionysiaque procure des effets semblables à ceux obtenus par la voie biochimique. On doit évidemment considérer la chose comme interaction entre la scène et les spectateurs. Il en advient du peuple réuni comme de la personnification du peuple dans les *Cavaliers*, qui est rajeunie. En peu de temps naît un sentiment de guérison totale et de revitalisation. Georg Friedrich Wilhelm Hegel semble avoir entrevu cette relation, avec son idée

⁷³ Sur cette distinction, cf. M. Leiris, *Die eigene und die fremde Kultur* (1977) 214.

⁷⁴ La rechute phylo- et ontogénétique est concomitante à la réactualisation du Ça. Cf. H.-J. Heinrichs, *Psyche* 31.5, 1977, 457-475, en part. 462.

connue sur Aristophane : « Sans l'avoir lu, on peut difficilement imaginer comme l'homme se sent sacrément bien ». ⁷⁵

⁷⁵ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* III, in : *Sämtliche Werke* XIV 3ème éd. (1954) 560. Goethe appelle Aristophane « bouffon » (journal 22.11.1831), posant ainsi une relation d'identité entre le poète et le héros du type du *bomolochos*. Cf. les indications données chez M. Hose, « Der Aristophanische Held », in : B. Zimmermann (éd.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie, Drama* 3 (1995) 30.