

INTRODUCTION  
LE « CARNAVAL », TRENTE ANS APRÈS

Malika BASTIN-HAMMOU  
Université de Grenoble

En 1979 paraissait le livre de Jean-Claude Carrière, *Le Carnaval et la politique, une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*. Trente ans après, en 2009, s'est tenu à l'Université de Toulouse un colloque international dont les Actes sont ici réunis, et qui avait pour objet de faire le bilan de l'apport de ce livre singulier aux recherches sur la comédie grecque.

Le *Carnaval* – comme l'appellent affectueusement les spécialistes d'Aristophane – paraît en 1979. C'est un drôle de livre, et parfois un livre drôle – en témoignent les traductions de nombreux fragments comiques que donne Jean-Claude Carrière dans la seconde partie de l'ouvrage. Drôle de livre d'un point de vue simplement matériel, d'abord, parce qu'il a, semble-t-il, été écrit à la machine, sans autre forme de saisie – et parfois à la main : de petits points d'interrogations manuscrits se glissent parfois dans le texte, quand Jean-Claude doute d'une date par exemple.

Le statut du livre est lui aussi étonnant, et son titre reflète cette singularité : « Le Carnaval et la politique », voilà un titre qui annonce une vaste synthèse. Mais le sous-titre est extrêmement modeste : une « *introduction* à la comédie grecque suivie d'un *choix* de fragments ». C'est en fait beaucoup plus, comme en témoignent l'excellente diffusion de l'ouvrage dans les bibliothèques étrangères, ses rééditions jusqu'à aujourd'hui (il fut un temps épuisé), et sa présence désormais sur Google livres ; mais c'est aussi cela, un ouvrage « modeste », comme l'écrit l'auteur, au sens où il s'adresse à tous et où il part d'une lecture du texte et d'une discussion du contexte extrêmement minutieuses et rigoureuses, pour ensuite seulement élaborer une vaste synthèse interprétative.

C'est dans la genèse de l'ouvrage qu'il faut chercher une explication à cette modestie pleine d'ambition. Quand il l'écrit, Jean-Claude Carrière enseigne à l'université de Besançon, où il prépare une thèse sur Hésiode en même temps qu'il assure plusieurs cours d'agrégation. Il prévient ses lecteurs dès la première phrase de sa préface : « ce *petit* livre est un ouvrage *modeste* ». Il lui refuse toute dimension savante, en précisant le contexte qui l'a vu naître : « cette petite recherche a été menée en marge d'un travail de thèse et comme une distraction ». C'est pour ses étudiants d'abord qu'il décide d'écrire ce livre, qui va peu à peu gagner en ampleur et s'adresser, par-delà les étudiants, aux collègues du secondaire et aux spécialistes. À l'origine, il s'agit en effet de rendre accessible des textes qui ne le sont pas : un choix de fragments de poètes comiques jamais traduits en français.

La seconde partie de l'ouvrage consiste ainsi à présenter et traduire des fragments comiques. Viennent d'abord des fragments d'Épicharme, Cratinos et Eupolis. Suivent les comédies moyenne et nouvelle, présentées cette fois de manière thématique : comédie et tragédie ; la politique, attaques personnelles et éloges de la paix ; deux types comiques : les parasites et les courtisanes ; contre les femmes, ou les neuf joies du mariage ; du côté des cuisines ; dans le jardin des philosophes ; deux énigmes ; pensées et proverbes. Dans cette seconde partie de l'ouvrage, qui est la première du point de vue de sa genèse, Jean-Claude Carrière fait preuve de son érudition et de ses compétences de philologue, en même temps qu'il affirme la nécessité de la philologie pour comprendre le genre comique dans son entier, à la différence de certains historiens qui se contentent du seul Aristophane, et dont la démarche consiste à tenter d'isoler, dans le « fatras comique », des éléments sérieux. Ce rejet d'une approche historique oublieuse de la philologie est à mettre en relation avec la parution récente de l'ouvrage de De Sainte Croix, sur les idées politiques d'Aristophane, auquel il consacre un appendice très critique, dans une démarche représentative des travaux des Jean-Claude Carrière. Il ambitionne en effet de « tenir les deux bouts », de parler à tous et donc de lire et maîtriser les débats des historiens, sans pour autant « lâcher » la philologie qui vient au contraire féconder les débats des historiens et des littéraires, et les renouveler. Et on retrouve là le militant, le défenseur indéfectible de l'enseignement des langues anciennes : cet ouvrage en est un bel exemple en acte.

Car si la seconde partie présente des textes et leur traduction, la première est critique et interprétative. Modestement intitulée « introduction générale à la comédie grecque », elle commence par faire le point, dans un avant-propos, sur la provenance des fragments de la comédie grecque – toujours cette attention aux textes. Viennent ensuite sept chapitres suivis de trois appendices. Un premier chapitre est consacré à des

prolégomènes sur les origines de la comédie, sa dimension religieuse et populaire, et sa fonction carnavalesque. Le deuxième pose la question des rapports entre comédie et politique. Le troisième s'intéresse aux sujets, personnages et allusions dans la comédie ancienne. Le quatrième pose la question de l'utopie comique. Le cinquième, celle du héros comique, tyran et roi, dieu, homme et animal. Le sixième s'intéresse au langage obscène, et le septième est consacré aux comédies moyenne et nouvelle, notamment aux conditions historiques, au rapport au politique et à la portée éthique du genre.

Suivent trois appendices : le premier, consacré à la question des idées politiques d'Aristophane, est donc une réponse aux pages du livre de G. E. M. de Sainte Croix qui traitent de ce sujet, en même temps qu'une discussion d'ordre méthodologique. Le deuxième reprend la question de la datation de l'*Assemblée des femmes*, pour conclure, à partir d'arguments socio-historiques, à la date de 391. Le troisième s'intéresse au devenir de l'utopie aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles.

On a donc un ouvrage en dyptique, avec cent soixante pages pour la première partie, cent soixante pour la seconde, et trois appendices qui sont en réalité trois avancées sur des points précis à partir, justement, de l'articulation entre philologie et interprétation socio-historique.

C'est pourtant du côté de l'ethnologie que Jean-Claude se place quand il énonce ses présupposés méthodologiques. Rappelant les travaux de Lévi-Strauss puis, plus près de lui, ceux de Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne et Pierre Vidal-Naquet, il propose dans sa préface de « moderniser dans une introduction élargie l'exposé d'histoire littéraire sur la comédie ancienne, ou plutôt de transformer le chapitre d'histoire littéraire en chapitre d'histoire culturelle centré sur un genre littéraire » : la précision est importante, qui replace le genre littéraire dans l'histoire culturelle.

Par-delà une présentation du genre comique qu'on pourrait dire classique – les personnages, le langage, la structure... –, émerge donc une réflexion qui s'articule autour de la question du carnaval d'une part, et de l'utopie politique de l'autre.

Jean-Claude Carrière propose en effet de lire le genre comique comme un genre carnavalesque, parce que comme le carnaval il a, en raison de ses origines culturelles, partie liée avec le renouveau et donc le renversement des formes anciennes. Mais il souligne aussitôt la différence entre comédie ancienne et charivari : la comédie, à Athènes, est un genre institutionnalisé, et il en tire l'idée qu'elle n'est donc pas dangereuse pour la démocratie – à preuve la grande liberté de ton dont elle jouit presque sans discontinuer –

voire qu'elle lui est bénéfique. C'est l'idée que la cité, au théâtre, s'autocritique et se rend ainsi plus forte.

Or, et c'est là le paradoxe du genre, le renouveau, qui se traduit par le renversement des pouvoirs établis, se double d'une critique féroce de la nouveauté. Ce qui fait écrire à Jean-Claude Carrière que la comédie est un genre à la fois « agressivement critique et puissamment conformiste ». De fait, « parce qu'elle est prête à critiquer à la fois l'ordre existant et les nouveautés excessives, elle semble prédisposée à fonctionner comme une sorte de régulateur social et politique ». Et il parle alors, dans une belle formule, de la comédie comme « machine à inertie ».

Ce livre, si sensible au contexte, s'inscrit lui-même dans un contexte intellectuel singulier. Les thèmes abordés par Jean-Claude Carrière dans ce livre étaient dans l'air du temps : la pensée politique grecque est au cœur des travaux importants d'Aalders, (*Political Thought in Hellenistic Times*<sup>1</sup>, paru en 1975), ou d'Ehrenberg, dont *l'État grec*<sup>2</sup> paraît en 1976. Ménandre aussi connaît une étape majeure dans sa diffusion, dans les années qui précèdent le *Carnaval*, avec les parutions en 1973 du commentaire de Gomme et Sandbach, en 1976 des *Menandri Reliquiae selectae* et, du même Sandbach, en 1977, de *The Comic Theatre of Greece and Rome*. Les fragments aussi font l'actualité avec la parution de l'étude de Maria Bonanno *Studi su Cratete Comico* en 1972 et en 1973 des *Comicorum Graecorum Fragmenta in Papyris reperta* d'Austin. Quant à l'approche culturelle et anthropologique, elle est à mettre en relation avec quelques parutions majeures, dont, bien entendu, celle de la traduction anglaise (1968) puis française (1970) du livre de Bakhtine *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance* ; tandis que dans son sillage paraissent en 1975 les ouvrages de Ferguson *Utopias in the Classical World*<sup>3</sup>, et de Henderson *The Maculate Muse, Obscene Language in Attic Comedy*<sup>4</sup>.

Enfin, Jean-Claude Carrière dit lui-même la dette qu'il a envers l'École de Paris et plus précisément *Mythe et Pensée* (1965), *Mythe et tragédie* (1972) et *Mythe et société* (1974)<sup>5</sup>, mais aussi envers les travaux, plus près de lui et contemporains, de Suzanne Saïd et Michèle Rosellini sur Hérodote<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Aalders 1975.

<sup>2</sup> Ehrenberg 1976.

<sup>3</sup> Ferguson 1975.

<sup>4</sup> Henderson 1975.

<sup>5</sup> Vernant 1965 ; Vernant, Vidal-Naquet 1972 ; Vernant 1974.

<sup>6</sup> Rosellini, Saïd 1978.

Ce qu'opère Jean-Claude Carrière, c'est la rencontre et la fécondation réciproque de ces hamps. Et aussitôt après le *Carnaval* suivent, dans un mouvement qu'il a initié, une série de travaux sur la comédie – à commencer par son double féminin, le numéro les Cahiers de Fontenay *Aristophane, les femmes et la cité*<sup>7</sup>, dû à Suzanne Saïd, Danièle Auger et Michèle Rosellini, préfacé par Pierre Vidal-Naquet ou, en 1981, l'article de Nicole Loraux sur « l'Acropole comique »<sup>8</sup>.

Où en est-on trente ans après ? Dans quelle mesure le Carnaval a-t-il continué d'influencer les travaux sur la comédie grecque ? Les concepts de « fonction carnavalesque » et d'utopie politique sont-ils toujours opératoires ? À quelles reconfigurations ont-ils donné lieu ? Telles sont les questions que se sont posées les intervenants réunis en décembre 2009 à Toulouse.

Ralph Rosen rouvre le dossier des origines, auquel Jean-Claude Carrière consacrait le premier de ses prolegomènes, sous l'angle de l'*aischrologia*. L'obscénité dans la comédie ancienne est traditionnellement attribuée aux origines rituelles du genre ; elle serait un avatar de l'obscénité rituelle qui se donne à voir dans le culte de Déméter, la pratique du *gephyrismos*, les Thesmophories ou encore la fête des Haloa. Cette primauté supposée de l'obscénité rituelle semble confirmée par les textes d'Aristophane, qui établit une connexion entre comédie ancienne et obscénité rituelle avec par exemple l'hymne à Phallos des *Acharniens* ou la Parodos des *Grenouilles*. Rosen fait l'hypothèse inverse : l'obscénité comique est première et l'obscénité rituelle seconde. Si l'obscénité rituelle est prévisible, puisqu'elle fait partie d'une liturgie connue d'avance, l'obscénité de la comédie ne l'est pas, et c'est pour cette raison qu'elle est efficace. Quand l'obscénité rituelle est une mimésis d'un épisode mythique obscène, l'obscénité comique est censée se dérouler ici et maintenant. Pour Rosen, quand Aristophane lie obscénité rituelle et comédie, il s'agit d'un jeu, d'une « pseudo-apologie » de la comédie au titre de l'acceptabilité de l'obscénité rituelle – un jeu qui n'est possible que si les deux registres sont effectivement distincts.

Les deux contributions suivantes s'intéressent à l'influence de Bakhtine sur le livre de Jean-Claude Carrière, et montrent comment le corps et le langage comique fonctionnent comme des outils d'autonomisation *et* d'ancrage de la comédie.

C'est l'influence du concept bakhtinien de « réalisme grotesque » sur le *Carnaval* qui retient l'attention d'Ian Ruffell, qu'il applique au corps comique,

---

<sup>7</sup> Augér, Rosellini, Saïd 1979.

<sup>8</sup> Loraux 1981.

traditionnellement interprété de manière négative. Pour Ruffell, tout en étant un élément de fantaisie, le corps comique ancre le genre dans le réel, à la manière des séries d'animation contemporaines comme les *Simpsons* ou *South Park*. S'appuyant sur une analyse des sources iconographiques, et prenant le contre-pied des analyses de ces vingt dernières années, il montre que le corps comique structure la relation entre la scène et le spectateur. Disloquant l'Athènes contemporaine sans pour autant la projeter dans un passé mythique, comme la tragédie, il facilite les explorations conceptuelles, génère une force créatrice et libératrice.

Tout comme Ian Ruffell revendique une forme de réalisme du corps comique, Pierre Judet de la Combe souligne l'efficacité réelle du carnavalesque. Reprenant les mots de Jean-Claude Carrière, pour qui « la comédie réalise effectivement [...] les transformations que la fête du Carnaval [...] impose aux réalités quotidiennes », il montre, à partir de l'analyse du fonctionnement du langage dans les *Nuées*, que ce dernier produit un ordre contraignant qui s'impose aux protagonistes « avec la même violence que le destin dans une tragédie ». Le jeu langagier est donc un piège, et la comédie n'est pas une utopie. Quoiqu'autonome, elle entretient avec la réalité une relation référentielle historiquement située.

Les quatre contributions qui suivent s'intéressent à la relation entre comédie et tragédie du point de vue de la fonction carnavalesque et du dialogisme.

S'appuyant elle aussi sur les analyses de Bakhtine, Rossella Saetta-Cottone reprend le concept de dialogisme pour l'appliquer aux rapports entre les poètes comiques et poètes tragiques, qui se répondent, selon elle, par pièce interposée. Elle relie ainsi les *Acharniens*, *Hélène* d'Euripide et les *Thesmophories*, montrant comment poète comique et poète tragique s'approprient les techniques dramatiques du rival, tout en utilisant une trame commune.

Angela Maria Andrisano s'appuie, elle aussi, sur la fonction carnavalesque de la comédie et sur les liens qui lient tragédie et comédie pour contester l'idée répandue selon laquelle le chœur des grenouilles serait invisible. Accumulant minutieusement des arguments d'ordre esthétique, historique et philologique, elle montre que les grenouilles dansent, et que l'exhibition de cette danse s'inscrit dans le cadre de la critique esthétique et éthique qui prévaut dans la pièce. Cette danse semble être une parodie du nouveau dithyrambe, mais peut-être aussi des *Euménides* et du chœur des esclaves grecques dans *Iphigénie en Tauride*.

C'est par le biais du regard que Ghislaine Jay-Robert aborde la question de la fonction carnavalesque. Alors que l'on attendrait, de ces textes à la fois théâtraux et critiques, qu'ils accordent une place importante au regard – du spectateur ou des personnages – paradoxalement le lexique de la vue est moins représenté que dans la tragédie, notamment d'Euripide. Ghislaine Jay-Robert montre que chez Aristophane l'œil ne voit pas, il est au contraire objet de regards, destiné à être vu, et ce notamment parce qu'il fonctionne comme un reflet renvoyant l'image d'une société malade. L'œil s'apparente donc au masque, il renvoie le spectateur à lui-même et tourne en dérision aussi bien la réalité que le spectacle.

Pour Suzanne Saïd en revanche, tout n'est pas soumis à la fonction carnavalesque dans les comédies d'Aristophane. L'analyse du vocabulaire, des costumes et des figures de barbares l'amène en effet à montrer que, à aucun moment, la supériorité des Grecs n'est remise en question, à la différence de ce que l'on observe chez Euripide. Le barbare est un ivrogne et un idiot dont la langue est incompréhensible, et il est incapable de parler le grec. C'est en effet le langage plus que le vêtement qui le caractérise : son mauvais grec permet des interprétations fantaisistes, voire contradictoires, et le barbare sert ainsi de faire-valoir aux Grecs.

Les deux dernières contributions portent sur le devenir du rire carnavalesque après Aristophane. Christophe Cusset prend le contre-pied des analyses qui voient décliner la fonction politique de la production comique à partir du IV<sup>e</sup> siècle, à la suite de Jean-Claude Carrière, qui invitait à « se défier de l'opposition habituelle entre la politisation de la Comédie ancienne et la dépolitisation de la Comédie nouvelle ». Christophe Cusset analyse alors en détail la comédie des *Sicyoniens* et démontre que, s'il n'y a pas d'allusion aux événements ou individus contemporains de la pièce, il y a bien une présence du politique, avec notamment l'opposition entre le vieil oligarque Smicrinès et le vieux démocrate Kichèsias. On assiste à une imbrication du politique et du sentimental, où un passé malheureux est à l'origine d'une fracture sociale que la comédie s'applique à réduire symboliquement par un mariage entre les enfants des deux vieillards.

La dernière contribution nous emmène à Rome : Marie-Hélène Garelli rouvre en effet le dossier de la dimension politique du théâtre à Rome avec une étude novatrice sur le personnage de Labérius, ce chevalier et mime qui prononça un prologue face à César qui l'avait contraint à jouer dans l'un de ses mimes, le faisant déchoir de son rang de chevalier. Alors que ce prologue est traditionnellement lu comme une attaque pleine de *pathos*, Marie-Hélène Garelli montre qu'en réalité ni le mime ni aucun autre genre dramatique n'est en soi politique à Rome : c'est le contexte de la représentation qui

peut, dans certains cas, donner lieu à des attaques qui sont orientées et soutenues par les clagues. Elle propose alors une relecture du prologue de Labérius dans le sens d'un jeu savant et ironique avec la tradition du prologue de Térence et celle de l'építaphe, dans le cadre d'un échange avec le maître des jeux, en l'occurrence César.