

Textos e versões

---

Les eunuques de Pseudartabas<sup>1</sup>

Marie Hélène Delavaud-Roux  
Université de Bretagne Occidentale, Brest  
E-mail: [marie-helene.delavaud-roux@univ-brest.fr](mailto:marie-helene.delavaud-roux@univ-brest.fr)

## Resumo

Etude de la démarche et de la gestuelle des eunuques, figurants muets qui accompagnent Pseudartabas dans les *Acharniens* d'Aristophane (v. 91-125)

Palavras-chave: Aristophane, Acharniens, eunuques, homosexualité.

## Abstract

*Estudo do andar e dos gestos dos eunucos, figurantes mudos que acompanham Pseudartabas nos Acarnenses, de Aristófanes (v. 91-125)*

*Keywords: Aristófanes, Acarnenses, eunucos, homossexualidade.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Communication prononcée au Damon XVIII, Les Diablerets, 25-26 octobre 2013, avec quelques légères modifications.

Cette étude s'inscrit en complément de notre article sur Pseudartabas dans les *Acharniens* d'Aristophane<sup>2</sup> et s'intéresse aux eunuques qui l'accompagnent. Ces personnages sont une transcription comique des efforts des Athéniens pour obtenir le soutien financier des Perses durant le début de la guerre du Péloponnèse (431-404 av. J.-C.). Lorsqu'il fait jouer les *Acharniens* aux Lénéennes en 425 av. J.-C., Aristophane imagine une situation fictive, celle du retour des ambassadeurs athéniens accompagnés d'un représentant du Grand Roi et de ses eunuques. Ces derniers s'avèrent assez vite être des Grecs malgré leur gestuelle orientale. Ce sont en fait deux célèbres homosexuels athéniens de l'époque.

---

2 M.-H. Delavaud-Roux, « Le rythme de Pseudartabas, porteur de polysémie et de comique (Aristophane, *Acharniens*, 91-125) », *Dramaturgias*, 20, 2022, p. 91-125, donnant le texte de la communication présenté lors du Colloque international « Le rythme du rire », org. A.-I. Muñoz E.N.S., Paris, 4 mai 2013, lors de la 8e session de l'Ecole de métrique antique.

## I – La démarche des eunuques

### 1 – le rythme iambique

Le rythme iambique se compose d'une syllabe brève et d'une syllabe longue, mais il est employé dans une séquence rythmique plus vaste appelée *côlon*, en sachant qu'un vers est souvent composé de deux *côla*<sup>3</sup>. On est naturellement amené à poser le pied sur la longue, même si la longue ne doit pas être interprétée forcément comme un temps fort<sup>4</sup>. On peut donc marcher sur la longue et faire un autre mouvement du corps sur la brève, par exemple un mouvement qui permette de différencier les eunuques de leur maître Pseudartabas. Il ne peut s'agir d'un mouvement de bras car la gestuelle orientale doit rester commune aux trois personnages afin de les identifier comme orientaux. Préciser le type de mouvement implique de définir l'identité des eunuques.

### 2 – Qui sont ces eunuques?

D'après Aristophane, ce sont des Grecs pervertis par le mode de vie barbare et des homosexuels notables. Est-ce en raison de leur homosexualité que pour Aristophane ils sont susceptibles d'être plus facilement corrompus par les Perses et ensauvagés, devenant comparables aux *mixhellénois* dont parle Hérodote<sup>5</sup>? Les Perses ont un mode de vie luxueux qui peut être attractif et donc corrompre. Il est clair en lisant le texte d'Aristophane que les ambassadeurs sont corrompus.

---

3 A. Dain, *Traité de métrique grecque*, Paris, éd. Klincksieck, 1965, § 10, p. 20 ; M. Steinrück et A. Lukinovich, *A Quoi sert la métrique ? interprétation littéraire et analyse des formes métriques. Une introduction*, collection Horos, éditions Jérôme Million, Grenoble, 2007, p. 20 (définition du *côlon* comme la plus ancienne composante non divisible d'unités composées) et p. 26 (sur le *iambeion*)

4 Steinrück et Lukinovich, *op. cit.*, p. 12. A titre de comparaison, dans le rythme égyptien dit *saidi* qui est un 4/4 (DOUM TAK DOUM DOUM TAK), le premier temps est situé sur la frappe sur le plat du tambourin (DOUM), le second temps est placé sur un silence (après le premier TAK), le troisième sur la deuxième frappe sur le plat du tambourin (deuxième DOUM du groupe DOUM DOUM) et le quatrième sur la frappe sur le côté du tambourin (dernier TAK). Un tel schéma rythmique permet de comprendre que nos rythmes occidentaux fondés sur l'utilisation de temps forts et de temps faibles que nous traduisons ensuite par le temps et le contretemps (si l'on dédouble les comptes pour ralentir le tempo) sont très réducteurs par rapport à la diversité des schémas rythmiques possibles. Loin de nous l'idée d'assimiler le rythme du *saidi* à un rythme issu d'une métrique antique mais juste le désir d'expliquer pourquoi la syllabe longue ne doit pas être forcément interprétée comme un temps fort mais plutôt comme un ralentissement. Nous remercions notre professeur de danse orientale C. Cymer, dont nous avons suivi les cours jusqu'en 2016, pour ses excellentes approches rythmiques.

5 Hérodote, IV, 17; voir aussi le décret des Olbiopolites pour Protogénès, IOSPE I2, n° 32, l. 114 = Chr. Müller, *D'Olbia à Tanais. Territoires et réseaux d'échanges dans la mer Noire septentrionale aux époques classique et hellénistique*, Bordeaux, 2010, n° 21

La vénalité des ambassadeurs et non celle des eunuques s'exprime avec des mots. S'oppose le tableau du confort du voyage des ambassadeurs à celui de la misère des Athéniens entassés derrière les longs murs comme Dicéopolis. Cette corruption énoncée verbalement semble pourtant moins forte que celle des eunuques qui ne prennent jamais la parole. Ils sont devenus les sujets du Grand Roi et ses serviteurs. Précisons le statut d'eunuque avant de poursuivre. D'après P. Briant, ce statut recouvre des réalités diverses<sup>6</sup>. Il faut d'abord distinguer les eunuques qui vivent dans l'entourage royal des autres eunuques anonymes qui font partie de la domesticité du roi ou de celle des princesses. Les seconds, assez souvent des castrats, ont un statut proche de l'esclavage et proviennent des pays soumis<sup>7</sup>. Les premiers sont de condition aristocratique et les Grecs désignent du nom d'eunouchos « les détenteurs de haute fonction aulique dans l'entourage du roi »<sup>8</sup>. Ce n'est naturellement pas aux premiers mais aux seconds que pense Aristophane, d'où le comique de situation. Les eunuques de Pseudartabas ont perdu l'usage de la parole qui est propre aux Grecs et au mode de vie en cité. Ils ont donc subi une métamorphose telle qu'elle les rend méconnaissables quand ils pénètrent dans l'orchestra, une métamorphose aussi importante que celle qui transforma en pourceaux les compagnons d'Ulysse par la main de la magicienne Circé. Ils peuvent passer aux yeux d'un Athénien non averti pour des Perses. Mais il faut en même temps qu'ils puissent se distinguer de Pseudartabas et être dénoncés peu après comme Athéniens traîtres et invertis, mais non pédérastes car leur activité s'exerce en dehors du cadre initiatique habituel réservé à l'homosexualité, définie en Grèce comme une pédérastie. Les historiens modernes se sont souvent interrogés sur le rôle de cette dernière dans la Grèce antique. Certains en ont fait le corollaire inévitable de la guerre, associant dans la tradition archaïque l'homosexualité à un compagnonnage guerrier dans un monde privé de femmes<sup>9</sup>. B. Sergent a montré que l'homosexualité masculine hellénique était une pédérastie, pratiquée surtout dans le cadre de l'initiation des jeunes gens, dans la plupart des cités, Athènes comprise, les cas crétois et spartiate étant restés particulièrement célèbres : l'éromène (jeune homme imberbe aimé) doit trouver dans l'éraсте (homme qui initie l'adolescent) un modèle qui le guide dans l'apprentissage de la citoyenneté et de ses valeurs<sup>10</sup>. Mais les deux eunuques athéniens évoqués par Aristophane semblent avoir le même âge,

---

6 P. Briant, *Histoire de l'Empire perse de Cyrus à Alexandre*, Fayard, 1996, p. 284-288.

7 P. Briant, *op. cit.*, p. 286. En conséquence si un Grec désirait occuper un tel emploi, cela risquait de le contraindre à devenir un castrat. Il est difficile de croire dans ce cas que de telles fonctions aient pu être recherchées, sinon par des personnes très pauvres.

8 P. Briant, *op. cit.*, p. 287 : ces dignitaires ne sont naturellement pas des castrats.

9 Marrou H. I., *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, coll. "Points / Seuil", Paris, 1965 (6ème éd.), p. 56-57

10 Sergent B. *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Payot & Rivages, Paris, 1996, p. 69-93.

ce qui sort du cadre habituel et qui, sans être interdit, peut prêter à sourire, et faire qualifier ces personnages d'efféminés. Leur donner une démarche comportant un déhanchement permet de les présenter comme tels car en Grèce, ce sont les personnages féminins qui se déhanchent. Il suffit d'accentuer progressivement le déhanchement pour révéler le caractère féminin de ces personnages. Et cela s'accorde tout à fait avec l'apparence exotique des eunuques car les Grecs considéraient le mode de vie oriental, costume compris, comme une forme de mollesse et de féminité. Aristophane présente donc aussi ces eunuques comme des Grecs barbarisés, c'est-à-dire contaminés par des mœurs non helléniques.

### 3 – Des Grecs barbarisés.

Les eunuques reproduisent la gestuelle de Pseudartabas, par exemple quand ce dernier incline la tête. On peut imaginer qu'ils copient aussi la gestuelle des bras. La seule différence s'établit dans la démarche par le déhanchement. Ils suscitent à la fois le rire et la désapprobation. Ils représentent tous les Grecs qui ont profité des avantages que pouvaient leur offrir les Perses, notamment dans leur vie professionnelle. C'est la caricature de deux Athéniens en mobilité dans le monde perse qu'offre Aristophane. Les eunuques de Pseudartabas s'opposent à Hippocrate qui a refusé de soigner le roi Artaxerxès II<sup>11</sup>. Leur identification est donc indispensable pour déclencher le rire et la critique, et elle passe par leur démarche. Clithène est présenté non seulement comme inverti mais aussi comme ayant l'anus rasé au v. 119 : Ω θερμόβουλον πρωκτὸν ἐξυρημένε, ce qui le connote comme homosexuel passif, comportement très mal vu dans le monde grec, comme le rappelle E. Cantarella : « l'interchangeabilité des rôles, à la différence de ce qui arrive aujourd'hui, en règle générale du moins, entre deux adultes homosexuels n'existait pas dans le couple grec. Le couple composé de deux adultes prévoyait, en calquant le modèle du couple pédérastique, qu'un des deux seulement assumât le rôle de l'aimé ; et c'était là que résidait précisément le problème social et moral qui créait les tensions, les contradictions, l'ambiguïté et une grande hypocrisie. Il n'y en avait qu'un qui violait formellement les règles. Et la société grecque répondait à cet état de fait en appliquant les critères typiques d'une "double morale" : un seul était vicieux, indigne, ridicule ; celui qu'on allait appeler, le plus souvent, *katapygon* ("enculé") (...) La gamme des termes qui indique, chez Aristophane, les

---

11 Lettres hippocratiques, 1-9 et le commentaire donné par V. Boudon-Millot, "Galien de Pergame et la pratique épistolaire", dans P. Laurence, F. Guillaumont, *Les écritures de la douleur dans l'épistolaire de l'Antiquité à nos jours*, Presses universitaires François Rabelais, Tours, 2010, p. 113-132.

homosexuels passifs est, en effet, large et très colorée »<sup>12</sup>. Clisthène est donc perçu négativement par Aristophane, mais ce jugement semble aussi s'étendre à Straton car les deux hommes sont traités de la même façon dans la pièce de théâtre : peu courageux comme soldats, traîtres et barbarisés. Aristophane les réduit au stade de figurants muets tout comme il l'a fait pour Karkinos et ses fils, les crabes, dans les *Guêpes*.

## II- Le rythme traduit l'évolution de la situation des eunuques: de la dissimulation à la reconnaissance.

On partira du principe que les eunuques doublent le discours de Pseudartabas, leur maître.

### 1- L'*énoplion* ou l'illusion d'une identité perse.

Il ne s'agit pas d'un rythme iambique classique. Le vers 100, comme nous l'a indiqué Martin Steinrück, se présente comme dans la danse des karkinites, à fin des *Guêpes* d'Aristophane (v. 1518-1537)<sup>13</sup> avec un début en *énoplion* mais sa fin n'est pas ityphallique, de sorte qu'il ne s'agit pas d'un archilochien. Ici, trois longues se suivent, ce qui donne le schéma suivant:

x- u u / - - / - u u / u u u -  
 ἰαρταμαν ἔξαρχας ἀπίσωνα σατρα  
 1 2 3 éléments iambiques

ou bien

x- u u / - - / - u u u / u u -  
 ἰαρταμαν ἔξαρχας ἀπίσωνα σατρα  
 1 2 éléments 3  
 iambiques

Ceci tend à donner un rythme dactylique au vers et à inverser les moments pour poser le pied par rapport au iambe. Cela binarise le rythme qui ne peut

12 E. Cantarella, *Selon la nature, l'usage et la loi. La bisexualité dans le monde antique*, Paris, éditions la découverte, 1991.

13 L. P. E. Parker, *The song of Aristophanes*, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 256-259 : archilochiens sauf pour les vers 1520, 1525, 1526.

plus être interprété comme ternaire (à moins d'imaginer une danse en contradiction avec le rythme). Il n'y a qu'un passage iambique. Ce rythme binarisé offre la possibilité d'une démarche très simple, très égale, sans claudication, tout à fait compatible avec la dignité de personnages perses, ce qui permet de décompter ainsi:

1 : poser le pied  
et : déhanchement.

On peut soit régulariser le rythme, soit en traduire les différentes composantes. Régulariser la séquence x-uu - - - uu uuu - implique de traiter l'ensemble comme des dactyles. La seconde solution permet de distinguer 1 dactyle avec un élément qui précède, 1 spondée, 1 dactyle, 5 brèves, 1 longue

ce qui pourrait se traduire chorégraphiquement par :  
dactyle précédé d'une brève : 1 pas suivi d'un déhanchement  
1 spondée 1 pas suivi d'un déhanchement  
1 dactyle 1 pas suivi d'un déhanchement  
5 brèves 5 mouvements de hanche  
1 longue 1 pas

Ceci est plus facile à réaliser qu'une série de pas en utilisant l'hypothèse suggérée par A. Willi, celle d'un trimètre iambique incomplet<sup>14</sup>, que nous rappelons ici :

Vieux perse                      - - uu - - - uuuuu -  
trimètre iambique            - uu - - - uuuu - u -

Le rythme dactylique est utilisé ici à contre-emploi. Il peut donner l'illusion de personnages dignes, illusion qui est détruite par le déhanchement, incompatible avec une certaine solennité, celle qu'impliquent les représentations figurées de l'art perse.

## 2 – Le changement du vers 105.

La seconde intervention de Pseudartabas, au vers 105 comporte un rythme davantage iambique :

- - - - u - - - u-u -  
οὐ λῆψι χρυσό χαυνόπρωκτὶ ἰαοναῦ

Les eunuques serviteurs ne s'expriment que pour répéter de façon muette le discours de leur maître. Ce n'est pas une traduction du discours de Pseudartabas en grec mais une redondance qui les amène à dévoiler leur identité involontairement. Pseudartabas est resté assez statique dans son corps mais Clithène et Straton se déhanchent davantage. Ces deux Grecs se sont

---

14 A. Willi, « Old Persians in Athens revisited (Ar., Ach 100) », *Mnemosyne*, 67, 6, 2004, p. 657-681, cf. p. 673.



barbarisés. Les Perses n'ont même pas un personnel digne de ce nom puisque Clithène et Straton, de par leur homosexualité notoire n'ont jamais pu envisager de s'allier à une famille perse par le mariage. Ils en ont perdu toute possibilité en devenant des eunuques. Ils ont une fonction de serviteur. Autrement dit, Clithène et Straton ne sont pas Memnon de Rhodes !

### 3- La reconnaissance (v. 118 et 122)

Les vers se présentent ainsi :

u - u - - - u - u x - x -  
έγω δ' ὅς ἐστι Κεισθένης ὁ Σιβυθρτίου

u x u - u - x - - - x -  
ὄδι δε τίς ποτ' ἐστίν οὐ δήπου Στράτον

Les deux personnages sont différenciés par le rythme mais avec des schémas assez proches. Ce vers ressemble au vers 4 de *l'épigramme à Maronis* écrite par Léonidas de Tarente au IIIe s. av. J.-C.<sup>15</sup>:

u - u - - - u - u - u -  
στένει δὲ καὶ γὰρ νέρθεν οὐχ ὑπερ τέκνων

En adoptant un tel rythme, même s'il s'agit d'un rythme grec, les deux personnages révèlent leur véritable nature : ils ont perdu leur hellénicité, leur sentiment d'identité grecque. En fait aux yeux des Grecs, ils sont devenus des esclaves des Perses, des esclaves tout court. En nous inspirant de la définition des esclaves donnée par R. Descat et J. Andreau<sup>16</sup>, Clithène et Straton n'ont plus d'identité propre et sont ainsi devenus des étrangers absolus même si théoriquement ils sont citoyens athéniens. Si ces Athéniens étaient dans le public, ils ont dû éprouver un choc en se voyant représentés ainsi. Pour Aristophane, conservateur, tout se passe comme si l'homosexualité passive et notoire était incompatible avec l'exercice de la citoyenneté. C'est pourquoi il fait de Clithène et de Straton des vendus aux Perses. Est-ce aussi une manière de critiquer Athènes d'avoir voulu s'allier aux Perses ? Faisons un parallèle rapide avec les alliés des Athéniens thraces odomantes. Sous la plume d'Aristophane, ces personnages deviennent des déprépucés. On peut donc

---

15 *Anthologie*, VII, 455 et mon commentaire dans MH Delavaud-Roux, « L'épigramme à Marônis de Léonidas de Tarente (*Anthologie*, VII, 455) », communication au *Damon XXV*, 2010

16 Jean Andreau, Raymond Descat, *Esclave en Grèce et à Rome*, Hachette Littérature, Paris, 2006, p. 19-21.

supposer qu'Aristophane les a critiqués parce qu'ils étaient proches de la barbarie, de part leur situation géographique, et parce qu'ils ne vivaient pas en cité comme les autres Grecs. Aristophane désapprouvait sans doute le don de la citoyenneté à Sadokos fils du roi thrace odryse Sitalkès en 431 av. J.-C.<sup>17</sup>. A la lumière de cette comparaison, ce que reproche finalement Aristophane à Athènes c'est de s'être allié à des Barbares (ou d'avoir tenté de le faire) pour combattre des Grecs. Evoquer Pseudartabas et ses eunuques lui a permis de parler de l'altérité, mais sur un mode comique, très différent de celui qu'utilise Euripide dans *Oreste* pour le chant du Phrygien (v. 1366-1539). Ce dernier morceau, comme le rappelle B. Chauvet, « paraît témoigner pour une tragédie “dernière manière” (“tragédie barbare”) laquelle brouillerait les codes selon lesquels s'est édifiée la tragédie, mélangeant les genres (le grave / le bouffon) subvertissant les valeurs (héroïques / vulgaires) (...) » et donne la parole au Barbare<sup>18</sup>. La pièce d'*Oreste*, jouée en 408 av. J.-C., est bien postérieure à celle d'Aristophane, représentée en 425 av. J.-C. Mais tout se passe si comme Aristophane agissait à l'inverse, voulant par la reconnaissance de l'identité grecque sous les traits des eunuques, fixer les codes. Le Pseudartabas mis en scène par Aristophane est un vrai Perse mais ses eunuques ne le sont pas. Ce sont des Grecs qui se sont perdus en tentant (il n'y a eu aucune contrainte puisqu'ils sont Athéniens) de prendre une identité qui n'était pas la leur. Pseudartabas et ses eunuques n'ont donc pas seulement pour raison d'être le désir d'Aristophane de se moquer des usages et coutumes perses comme le proposait C. Chiasson<sup>19</sup>. L'ambassadeur perse et ses acolytes grecs persianisés posent le problème de savoir comment préserver son identité grecque au moment où Athènes tente encore de négocier une alliance avec les Perses.

---

17 Thucydide, II, 29 ; R. Goossens, « La date du Rhesos », *L'antiquité classique*, Tome 1, fasc. 1-2, 1932. pp. 93-134, cf. p. 114.

18 B. Chauvet, « Pour un Phrygien: Oreste, vv. 1369-1536. [ D'un rapport «mélodique» à la souffrance et à l'exil] », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, 11, 1996, pp. 151-179, cf. p. 151.. Nous remercions au passage A Lukinovich qui nous a donné l'idée de la comparaison avec le chant du Phrygien.

19 Ch. C. Chiasson, « Pseudartabas and his eunuchs : Acharnians 91-122 », *Classical Philology*, 79, 2, 1984, p. 91-122. Dans la mesure où cela n'était pas indispensable pour notre chorégraphie, nous avons laissé de côté le problème du vers 120, dont Chiasson rappelle qu'il est une parodie d'une épode d'Archiloque (fr. 187 West) et qu'il provient de la version archilochienne d'une fable dans laquelle on peut reconnaître le traitement d'Esopé.