**Zeitschrift:** Entretiens sur l'Antiquité classique
**Herausgeber:** Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
**Band:** 38 (1993)

**Artikel:** Aristophane, les femmes d'Athènes et le théâtre
**Autor:** Loraux, Nicole
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-660937

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 11.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

VI

NICOLE LORAUX

# ARISTOPHANE, LES FEMMES D'ATHÈNES ET LE THÉÂTRE

«Aristophane et les femmes d'Athènes»: tel est, ainsi libellé, le sujet qui m'a été imparti dans les Entretiens. Devant l'abondance des études parues dans les vingt dernières années sur tout ce qui touche aux femmes grecques en général et aux femmes athéniennes chez Aristophane, je pourrais m'essayer à un bilan, après quoi il me faudrait m'expliquer un peu longuement sur les problèmes de méthode que l'on rencontre à aborder à nouveaux frais un terrain si balisé. Pour aller droit au sujet, je renonce au bilan comme à l'exposé de méthode[1]: plutôt que de marquer les acquis ou de saluer les analyses fines — ce qui, somme toute, devrait se faire en marchant —, je concentrerai mon attention sur quelques points essentiels, en m'attachant à des constellations de problèmes autour desquelles une réflexion d'ensemble sur la femme, le féminin et la cité peut trouver à s'orienter dans le corpus aristophanesque.

Toutefois, pour éviter le piège des énoncés par trop sociolo-

---

[1] Voir toutefois «Aristophane et les femmes d'Athènes. Réalité, fiction, théâtre», à paraître dans *Mètis* 6 (1991).

gisants[2], qui chercheraient dans la comédie aristophanesque une simple variante de la question des 'femmes en Grèce', deux précautions s'imposent, qu'il me faut encore mentionner. Une attention de chaque instant à la dimension d'abord théâtrale du recours à des personnages féminins — d'où le titre adopté pour cet exposé, «Aristophane, les femmes d'Athènes *et le théâtre*» —; et, pour ne pas se contenter de postuler une opposition trop marquée entre 'comédies à héros' et 'comédies à femmes' chez Aristophane, la mise entre parenthèses initiale de cette distinction: quand ce ne serait que pour retrouver finalement cette opposition, du moins voudrait-on retarder le moment de s'enfermer sans recours dans la triade *Lysistrata* - *Les Thesmophories* - *L'Assemblée des Femmes*, tout en testant la pertinence du découpage qui, face à l'invention comique, installe, réalité et fiction indiscernablement mêlées, *les femmes d'Athènes.*

## Le paysan et la citadine

Aristophane, cela se dit et se répète, aurait attendu l'an 411 pour substituer des meneuses de jeu à ses protagonistes masculins[3]; ce serait là le fait à expliquer, même si l'on ajoute parfois que les chœurs féminins ont malgré tout dans son théâtre «une grande ancienneté». Or la question me semble au moins mériter un examen plus circonspect, si l'on rappelle que la tradition connaît deux versions des *Thesmophories* et que les *Lemniennes*

---

[2] Sans doute faut-il se garder à la fois de «l'illusion sociologique» et de «l'illusion textuelle» (P. VIDAL-NAQUET, Préface à *Aristophane, les femmes et la cité*, Cahiers de Fontenay 17 [1979], 5-6), mais la première guette plus l'historien(ne) que la seconde.

[3] Voir J.-C. CARRIÈRE, *Le carnaval et la politique* (Besançon/Paris 1979), 66, ainsi que J. HENDERSON, «Older Women in Attic Old Comedy», in *TAPhA* 117 (1987), 107.

ont peut-être, peu après 415, constitué quelque chose comme une première esquisse de *Lysistrata*[4]. Que 'l'héroïne' Lysistrata soit ou non en elle-même une nouveauté et que la mise en scène des femmes dans l'espace public soit ou non due, comme on le dit, à 'l'évolution des mœurs', l'essentiel est que, de longue date, l'Ancienne Comédie ait fait une place à des personnages féminins, ce que, dans la parabase de la *Paix* (751), Aristophane confirme indirectement en revendiquant pour son art l'originalité de n'avoir pas tympanisé les femmes, au contraire de ses rivaux. Mais on sait qu'il faut prendre les déclarations d'Aristophane *cum grano salis* et, pour ma part, je n'irai certes pas affirmer que, dans les premières pièces du corpus, «les femmes ne jouent pratiquement aucun rôle»[5].

Sans doute, dans les premières pièces, y a-t-il femmes et femmes: figures féminines et femmes d'Athènes. Les premières montrées, les secondes invisibles et mentionnées en passant. Les premières sont souvent réduites à leur sexe, désigné comme χοῖρος[6], et volontiers présentées nues sur la scène, à grand renfort de commentaires sur les attributs de comédie portés par les acteurs qui les incarnent[7]. Lors même que, comme Iris, Theôria

---

4 Voir R. MARTIN, «Fire on the Mountain: *Lysistrata* and the Lemnian Women», in *ClAnt* 6 (1987), 104.

5 E. LÉVY, «Les femmes chez Aristophane», in *Ktèma* 1 (1976), 110, à propos des *Acharniens*.

6 Petites filles, de Béotie (voir la scène des «petites truies» dans les *Acharniens*) ou d'Athènes (*Vesp.* 569-573), joueuses de flûte (*Vesp.* 1353), etc.

7 La joueuse de flûte (*Vesp.* 1372-1377) et Theôria (*Pax* 887) en sont des exemples sûrs, lors même qu'on peut discuter sur d'autres cas, comme sur le rossignol des *Oiseaux*: voir J. HENDERSON (ed.), *Aristophanes. Lysistrata* (Oxford 1987), *ad* 1114 et les réserves de S. SAÏD, «Travestis et travestissements dans les comédies d'Aristophane», in *Cahiers du GITA* 3 (1987), 244 n. 145.

ou Diallagè, elles sont déesses ou abstractions personnifiées, c'est la femme qui, en elles, est ostensiblement mise en avant, comme si, au féminin, la comédie ne connaissait aucun écart entre corps mortel et présence divine[8]: ainsi Strepsiade s'étonne que les Nuées, une fois «dissipée la brume pluvieuse qui voile [leurs] formes immortelles» (*Nub.* 288-289), ressemblent à des femmes et non, comme les nuées d'en-haut, à des flocons de laine (340-344), ce qui permet à Socrate d'expliquer que, en imitatrices qu'elles sont, «maintenant qu'elles ont vu Clisthène, du coup, les voilà femmes» (355). On peut bien sûr verser ce phénomène au chapitre plus général de la tendance aristophanesque à prendre au mot les métaphores[9], mais c'est sous la rubrique «représentations comiques du féminin» qu'il conviendrait d'analyser cette présence très charnelle des abstractions, comme si toute l'extension de la catégorie du féminin s'épuisait dans la réalité tangible des femmes — les cités qui, dans la *Paix* (538-542), bavardent joyeusement entre elles sont toutes prêtes à former un chœur comme chez Eupolis, la Paix, on l'a vu, est elle-même femme (*Pax* 662), tout comme Pénia (*Plu.* 442) — mais on ne s'en étonnera pas trop dès lors qu'Athéna est dite «dieu née femme» (θεὸς γυνὴ γεγονυῖα: *Av.* 830). S'agissant d'Opôra ou de Diallagè, encore peut-on arguer que, pour qu'il y ait mariage final — d'aucuns diront: hiérogamie —, il faut bien que les déesses soient un tantinet abordables; du coup, entre les figures divines et les femmes que, comme la servante des *Acharniens* (271-275) ou la Thratta de la *Paix* (1138-1139), l'homme peut impunément plier à son plaisir,

---

8 Sur cet écart, voir N. LORAUX, *Les expériences de Tirésias* (Paris 1989) et «Qu'est-ce qu'une déesse?», in *Histoire des femmes*. I. *L'Antiquité* (Paris 1991), 31-62.

9 Voir H.-J. NEWIGER, «War and Peace in the Comedy of Aristophanes», in *YClS* 26 (1980), 226, ainsi que F. JOUAN, «La paratragédie dans les *Acharniens*», in *Cahiers du GITA* 5 (1986), 23.

toute différence est annulée: Peisétairos menace Iris de «lui lever les jambes et l'enfiler, ... tout vieux qu'il est» (*Av.* 1253-1256), le chœur des *Acharniens* chante son désir pour Diallagè, et Dèmos veut «embrocher trente fois» la Trêve de trente ans que le Charcutier lui livre (*Eq.* 1391)[10]. Telle est du moins la première pensée des vieillards guillerets, auxquels l'idée du mariage ne vient que par la suite; encore leur est-elle en général soufflée du dehors; ainsi, par Hermès à Trygée:

> «Va donc, à ces conditions prends pour femme
> Opôra que voici; puis, habitant avec elle
> aux champs, fais-toi des raisins».
>
> (*Pax* 706-708)

Que reste-t-il aux femmes d'Athènes dès lors qu'elles n'apparaissent pas sur la scène? Les apparitions fugitives dans le discours des hommes, à titre de conjointes (πλᾶτις: *Ach.* 132) effacées: femme de Dicéopolis, invitée à contempler son époux du haut de la maison, épouse générique du chœur de la *Paix* dont le mari, pendant qu'elle prend un bain, «baise la Thratta», et toutes ces épouses sans nom ni profil, évoquées au passage lorsque les hommes pensent à leur *oikia* — celle que le parent d'Euripide veut aller rejoindre s'il parvient à fuir (*Thesm.* 1020; 1206) et toutes celles que les maris n'évoquent que flanquées de leur progéniture dans la formule récurrente «moi-même, ma femme et mes petits enfants» (*Ach.* 131-132; *Plu.* 614-615, 639, 1103-1104). Que cette formule soit utilisée par Eschyle, imaginant la pesée sur la balance d'Euripide «lui-même, ses petits enfants, sa femme et ...

---

[10] Allusion à la triple performance sexuelle comme preuve de virilité (J. HENDERSON, *The Maculate Muse* [New Haven/London 1975], 121-122)? Sans doute, mais trente fois en trente ans, ce n'est pas un record, plutôt un démenti comique à la prétention de verdeur des vieillards aristophanesques.

ses livres» (*Ran.* 1407-1409), passe encore; mais lorsqu'elle est employée par Dionysos, dans le serment d'ivrogne qu'il prête à Xanthias de lui abandonner définitivement la défroque d'Héraklès (*Ran.* 586-587), alors le rire éclate: dans cette version comique de «l'empereur, sa femme et le petit prince», voilà que le libre dieu du théâtre oublie qu'il n'est pas un Athénien moyen, prêt à jurer sur toute sa maisonnée — mais déjà, l'oubli était le même pour Epops-Térée, lorsqu'il présentait Peisétairos et Euelpidès comme «deux braves, parents de ma femme», comme si une sombre tragédie ne le séparait pas à jamais de Proknè (*Av.* 367-368).

Avec ce milieu de vie qu'est le dème[11] et, au moins jusqu'aux *Oiseaux*, la préoccupation de la politique athénienne en matière de guerre et de paix, le mariage constitue donc l'horizon normal du citoyen de comédie, à cela près que, dans sa version 'petite-bourgeoise', il est toujours déjà donné, cependant que les grands mariages comiques, tel celui de Peisétairos avec Basileia, apportent à l'intrigue son couronnement. Mais, comme si les unions triomphales assuraient à l'univers civique la dose d'imaginaire qui conforte son existence, lorsque les comédies à femmes, qui ignorent ce type d'union, évoquent le mariage, il n'est plus que le cadre du plaisir conjugal et la condition de l'identité féminine: si la fin de *Lysistrata* reconstitue les couples légitimes, aucune union n'est plus envisagée avec Diallagè et dans *L'Assemblée des Femmes* tout se renverse ou se distend puisque le programme de Praxagora «atteint directement le mariage qui n'a plus de raison d'être» et que l'union jubilatoire du vieillard rajeuni avec la belle déité laisse place à celle, grinçante et stérile, de la vieille femme et du jeune homme[12]: incontestablement, la prise de parole des

---

[11] Omniprésent dans les *Acharniens*, le dème est présent dans les *Cavaliers*, les *Nuées*, la *Paix*, les *Oiseaux* et le *Ploutos*.

[12] D. AUGER, «Le théâtre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes», in *op. cit.* (n. 2), 88 et 92, en a fait la juste remarque.

femmes d'Athènes va de pair avec un changement de signe, voire de sens du mariage. Il est vrai que, si les femmes aiment le plaisir pour lui-même, les hommes, ainsi que l'atteste peut-être leur juron par Déméter[13], aiment le plaisir qui féconde.

Mais n'anticipons pas. On ne saurait quitter les comédies du début sans avoir signalé un cas de mariage qui ne se conforme guère à la configuration jusqu'à présent décrite: celui de Strepsiade qui, pour s'être déroulé hors intrigue dans un passé déjà lointain, n'en est pas moins essentiel au déroulement des *Nuées* et qui, pour être un «vrai» mariage avec une authentique femme d'Athènes, n'en est pas moins déviant, tant par le statut social de l'épousée que parce qu'il ouvre la comédie non sur un avenir riant, mais, d'entrée de jeu, sur un présent de vicissitudes[14].

Strepsiade, la nièce de Mégaklès: n'oublions pas ce couple mal assorti, même s'il faut encore parler des unions radieuses dans la joie de la vie champêtre retrouvée.

Aux champs, femme! Telle est l'invite de Trygée à Opôra (*Pax* 1329), sur fond de prières pour la fécondité des épouses et la fertilité de la terre. Et tel était déjà le programme que, pour clore les *Cavaliers*, le charcutier dictait à Dèmos.

Aux champs? Parce que, loin de la ville, des démagogues et des sycophantes, la vie y est plus douce. Mais si la femme est bien, comme le veut la tradition grecque la plus partagée, une terre à labourer[15], une logique à peine cachée exige que l'union finale ait son lieu et porte ses fruits aux champs, même si, chez Aristo-

---

[13] Juron quotidien? ou juron comique? La question est ouverte.

[14] Comme l'a montré D. AMBROSINO, «Aristoph. *Nub.* 46 s. (Il matrimonio di Strepsiade e la democrazia ateniese)», in *MCr* 21/22 (1986/1987), 95-127.

[15] D'où *Lys.* 1173, où, à la vue des charmes de Diallagè, l'Athénien parle d'«ôter ses vêtements pour labourer en simple tunique».

phane, il est plutôt question de vignes et de figuiers (*Pax* 1337-1338; 1350; *Ach.* 989-999) que de terre féconde. De fait, malgré le mauvais accueil réservé par Dicéopolis à un laboureur dans les *Acharniens*, le labour et l'arboriculture ne s'opposent pas, mais ont partie liée dans leur commune accointance avec la paix, la campagne et le plaisir[16], et l'on a pu montrer que, dans tous ces développements, les pratiques sexuelles se déchiffrent sous les mots qui disent les activités agricoles[17]. Métaphores, donc, que tout cela? Et de surcroît banales, dit-on. Peut-être. A supposer que la formule institutionnelle du mariage athénien, par quoi l'époux est invité à travailler la femme pour une moisson d'enfants légitimes[18], ait été entendue comme une métaphore; or, si la métaphore est avant tout, dans sa définition aristotélicienne, transfert d'un domaine dans un autre, il n'est pas sûr qu'entre la femme et le champ, si fort censés participer l'un de l'autre, un écart suffisant ait été perçu. Faut-il pour autant s'empresser de rabattre ce champ qu'est la femme sur celui qu'est la terre? Pas avant de s'être avisé que toujours c'est la femme qui doit aller vers la terre. Si la paix se résume dans l'image de la gorge haletante des femmes qui courent aux champs (*Pax* 536), c'est que la femme rejoint alors le lieu bien réel dont son anatomie porte analogiquement l'inscription. Et emmener son épouse aux champs, c'est là, pour un homme, réaliser pleinement sa virilité, en enracinant la femme qui est sienne dans la terre qui lui appartient. Qu'à cette opération métonymi-

---

[16] Les laboureurs athéniens du chœur de la *Paix* sont des personnages éminemment positifs, ainsi que les ξυγγέωργοι du *Ploutos* (223); Trygée lui-même parle de «remuer à la fourche sa petite terre» (*Pax* 569-570).

[17] Voir J. TAILLARDAT, *Les images d'Aristophane* (Paris 1962), p. 100 n 1, et J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 7), commentant la figure de Diallagè dans *Lysistrata*.

[18] Ainsi que le rappelle H.-J. NEWIGER, *art. cit.* (n. 9), 225.

que, la femme perde toute autonomie n'est certes pas ce qui préoccupe le héros comique. Ainsi se profile l'hypothèse que, pour conquérir une existence de théâtre, la femme ferait mieux de ne pas partir aux champs. Mais patience! C'est encore de l'homme qu'il est question: le citoyen athénien repart donc pour la campagne, quittant la ville où les contraintes de la stratégie de Périclès l'ont enfermé, après un exode qui, Thucydide (II 14-16) en témoigne, fut douloureux. Et telle est la liberté dont la comédie dote ses héros que le déplacement de l'ἄστυ vers ἀγρός, impossible aussi longtemps que les Péloponnésiens tiennent l'Attique, s'opère sans plus de difficulté que cet autre voyage, à peine plus irréel, qui mène Trygée de la terre au ciel et du ciel à la terre[19].

Mais il faut savoir envisager en tous sens le lien de la femme et du champ: quand la possession de la femme est acquise de longue date et n'annonce plus aucun lendemain qui chante, alors l'épouse et le champ sont disjoints, et la ville reprend tous ses droits. Les épouses y trouveront une audace nouvelle: à jamais détachées de la terre, elles quitteront même le logis pour s'installer dans l'espace public et, sans plus observer la réserve silencieuse des campagnardes, elles prendront désormais la parole; sans doute provoqueront-elles alors la méfiance des paysans, qui ne sont plus leurs époux, seulement des campagnards. Mais le temps de la campagne est passé et, dans les développements à double entente, l'équitation — où elles excellent — remplacera le labour et l'arboriculture[20].

Que l'on m'entende bien: ce qui ressemble à une parabole de type hésiodique est en réalité de part en part théâtre, réflexion théâtrale sur l'espace propre à deux types essentiels de personna-

---

[19] Sur la liberté de déplacement comique, voir D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 79.

[20] L'équitation: voir *Lys.* 676-679.

ges comiques ou de choreutes de comédie, et mise en action de ces types.

Encore une fois, revenons au mariage de Strepsiade. Son statut particulier venait de ce qu'il conjoignait un paysan et une fille de la ville (ἄγροικος ὢν ἐξ ἄστεως: *Nub.* 47), soit deux figures que la comédie présente comme incompatibles; et de fait, lors de la cérémonie du mariage, le paysan sentait bien, comme il se doit, la campagne (*Nub.* 43-45, 50), mais, dans le «cortège» de l'épousée, rien, ni les parfums, ni l'érotisme, ni l'artifice, ne prédisposait celle-ci à gagner les champs. Par où il appert que l'homme n'est pas toujours culture ni la femme nature et que, s'il nous faut comprendre pourquoi «le mythe de la femme», pour reprendre l'expression d'Edmond Lévy, «a remplacé celui du bon paysan»[21], les femmes d'Athènes, moins «proches de la nature» que ce lecteur ne le voudrait, pourraient bien nous réserver quelques surprises.

Soyons clairs: les femmes d'Athènes sont des *citadines*. C'est peut-être le sens qu'il faut donner au titre d'ἀσταί[22] que, dans la harangue qu'il leur adresse, leur donne le parent d'Euripide (*Thesm.* 541); la chose est en tout cas évidente dans *Lysistrata*: alors qu'un Dicéopolis haïssait la ville et n'avait d'yeux que pour son champ, la paix et son dème (*Ach.* 32-33), la meneuse de jeu, en s'appuyant sur les femmes de sa κώμη (*Lys.* 5), s'inscrit dans

---

[21] E. LÉVY, *art. cit.* (n. 5), 110; question reprise par M. LA MATINA, «Donne in Aristofane. Appunti per una semiotica della esclusione», in *Donna e società*, a cura di J. VIBAEK (Palermo 1987), 84.

[22] 'Ασταί: des citoyennes? des femmes membres de la communauté (comme les métèques dans *Ach.* 508)? des citadines? La question est difficile et sur ce mot, pourtant un *hapax* dans l'œuvre d'Aristophane, les scholies sont muettes. Voir toutefois les remarques de C. PATTERSON sur les occurrences du mot *asté* au IVe siècle («ATTIKAI: The Other Athenians», in *Rescuing Creusa. New Methodological Approaches to Women in Antiquity*, ed. by M. SKINNER = *Helios* 13, 2 [1986], 49-67, notamment 54).

un espace urbain, réhabilitant ainsi la ville au détriment des dèmes ruraux[23] si prisés dans les premières comédies, et il est vrai que les femmes d'Acharnes, dont Lysistrata escomptait qu'elles arriveraient les premières (*Lys.* 61-63), déçoivent son attente. De même, dans *L'Assemblée des Femmes*, on ne verra jamais ces «femmes de la campagne» qui devaient aller directement à la Pnyx (*Eccl.* 280-282), et personne ne parlera plus d'elles, mais, à vrai dire, dans son projet de gouvernement, Praxagora ne pense qu'à l'ἄστυ, dont elle veut faire une seule demeure (*Eccl.* 673-675), et à l'espace politique, qu'elle convertit en salle à manger collective.

Que faire de l'opposition entre la citadine et le campagnard? Observer d'abord que de bonnes raisons la fondent: les campagnards peuvent se faire duper par les orateurs (*Ach.* 370-373), mais aux femmes d'Athènes on n'en conte point, que, comme Lysistrata, elles jugent sévèrement les décisions de l'*ekklèsia* ou que, comme Praxagora, elles aient, en habitant la Pnyx, tout appris de l'éloquence politique. Mais, parce que le campagnard qui se rend à l'assemblée est un type comique bien connu, les femmes du chœur doivent, marchant vers la Pnyx, «imiter la manière des campagnards» (τὸν τρόπον μιμούμεναι / τὸν τῶν ἀγροίκων) qui, appuyés sur leurs bâtons, chantent un refrain de vieux (*Eccl.* 278-279; cf. 545). Ne négligeons pas cette indication scénique au plein cœur de l'intrigue: stratège de ce chœur de femmes, Praxagora leur donne les conseils propres à la réussite du stratagème, mais ce stratagème en forme de *mimèsis*, théâtre dans le théâtre, vise à faire prendre les femmes pour des paysans, cependant que, d'ores et déjà, la comédie a remplacé le type comique de l'ἄγροικος par celui de la femme d'Athènes. De ce point de vue, de pure logique dramaturgique, il était impensable que des femmes de la

---

[23] Κώμη, quartier d'une ville ou dème urbain par opposition à δῆμος, dème rural: Isoc. *Or.* VII (*Areopag.*) 46.

campagne arrivent jamais sur la scène, car, on l'a vu, comme femmes d'Athènes, celles-ci n'ont à proprement parler pas d'existence théâtrale. Quant aux campagnards (οἱ ἐκ τῶν ἀγρῶν), ils étaient venus comme à l'ordinaire, et le récit de Khrémès mentionne bien qu'ils ont murmuré contre l'idée de confier la cité aux femmes, mais la majorité (πλῆθος) était à la foule des cordonniers, entendons aux émules de Praxagora (*Eccl.* 432-433). Bref, si les femmes d'Athènes se méfient des hommes de la ville (*Eccl.* 299-300), les paysans se méfient instinctivement encore plus d'elles et, citadines ou ἄγροικοι, les deux groupes s'excluent sans appel.

On l'aura compris, cet antagonisme n'est pas social — il l'était, mais n'était déjà pas que cela dans le mariage de Strepsiade —, il n'est pas non plus historique — les femmes n'ont pas succédé aux campagnards dans la gestion de la cité et rien ne dit que ces derniers aient jamais eu le poids que certains historiens voudraient leur conférer dans la politique athénienne —; il est d'abord et avant tout *théâtral*, puissant ressort comique en ce qu'il affronte deux types de personnages à la fois très bien dessinés et parfaitement incompatibles, puisque tout oppose leurs comportements, leurs valeurs, leur vision de la sexualité, en un mot les deux mondes qu'ils représentent. Les *Nuées* mariaient pour le pire ces deux personnages, mais le héros ἄγροικος excluait par sa seule stature la présence sur scène de son épouse la citadine — il n'y a pas, me semble-t-il, à chercher à cette absence d'autre raison que structurelle, même s'il faut mettre l'anonymat de cette épouse au compte des convenances sociales que la comédie accepte[24]. Les pièces à femmes marquent, si j'ose dire, le divorce définitif: les maris des citadines ne sont évidemment pas des paysans et, comme Blépyros, ils vivent du *misthos ekklèsiastikos*

---

[24] Voir A.H. SOMMERSTEIN, «The Naming of Women in Greek and Roman Comedy», in *Quaderni di Storia* 6 N° 11 (1980), 393-418.

quand ils ne sont pas tout bonnements sycophantes (*Eccl.* 389-393, 439-440).

Un fragment d'Aristophane, cité par Sextus Empiricus, définit le style «moyen» du citoyen (διάλεκτον ... μέσην πόλεως) comme n'étant «ni élégant et trop efféminé, ni vulgaire et un peu paysan»[25]. Tout en constatant que les personnages d'Aristophane pratiquent peu les deux idiomes extrêmes raillés par le comique, K.J. Dover n'en estime pas moins que, dans ὑπαγροικοτέραν comme, un siècle plus tard, dans l'ἀγροικία dont parle Théophraste, il y a sans doute quelque chose de «la grossièreté spécifique de l'homme de la campagne»[26]. J'aime, pour ma part, que le qualificatif d'ἀστεῖος soit associé à une certaine féminité parce que, dans ce fragment, je vois la confirmation de ce que, flanquant de part et d'autre les μέσοι πόλεως, trop bien éduqués pour être comiques même si à la comédie ils donnent sa langue, les ἄγροικοι et les citadines sont aptes à déclencher efficacement le rire.

Pourquoi les femmes après les paysans ou, du moins, en rivalité avec eux? Pour des raisons multiples à coup sûr, mais dont la plus importante est structurelle, je veux dire théâtrale. Mais il en est d'autres, qui relèvent de l'analyse que fait Aristophane du rapport entre les sexes dans la cité.

---

[25] Sur le fragment 685 K/706 KA, voir ici même les remarques de J.M. Bremer. Je ne crois pas, comme J. TAILLARDAT, *op. cit.* (n. 17), 12-14, que le sens «figuré» de ἀστεῖος et de ἄγροικος soit, dans Aristophane, totalement indépendant du sens propre de ces adjectifs; voir C.H. WHITMAN, *Aristophanes and the Comic Hero* (Cambridge, Mass. 1964), 221 (traduction de *Thesm.* 160: ἀγρεῖος, par «countrified»).

[26] K.J. DOVER, «Linguaggio e caratteri aristofanei», in *RCCM* 18 (1976), 363.

## Le sexe de la politique

Donc, sorties de la maison où les maris aimeraient les claquemurer, voici que les femmes d'Athènes s'installent dans l'espace public: qu'elles s'enferment dans l'Acropole ou dans le Thesmophoreion, qu'elles parcourent la Pnyx à la recherche d'un ennemi du sexe opposé ou occupent l'Agora, elles tiennent des lieux suffisamment civiques pour que les valeurs vacillent et que la langue s'affole, les mots changeant à qui mieux mieux de genre.

Au principe, il y a, bien sûr, la substitution de γυνή à ἀνήρ comme source de toute valeur[27]; s'ensuit la fabrication de toute une série de féminins prêtant à rire parce qu'ils rendent soudain insolites des substantifs qui, par définition, n'ont de sens et d'existence qu'au masculin. Il y a donc κωμῆτις, qui ne se rencontre qu'au vers 5 de *Lysistrata* et dans un fragment d'Aristophane, et puis, dans la foulée, δημότις, encore dans *Lysistrata*, lorsque le demi-chœur des femmes vole au secours de ses «codémotesses» (332-333)[28]. Voilà pour le cadre de vie et l'identité. Du côté des fonctions officielles, le rire monte d'un ton, avec l'archère scythe (Σκύθαινα: *Lys.* 184) et la femme héraut, la κηρύκαινα (*Eccl.* 713). Mais rien ne vaut la στρατηγίς (*Eccl.* 835, 870): tel est en effet le titre de Praxagora, magistrate essentielle de la cité rénovée[29].

---

[27] *Lys.* 145; voir N. LORAUX, *Les enfants d'Athéna* (Paris 1981), 158, et les remarques de J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 7), *ad loc.*

[28] Les femmes ne se rattachent à un dème que par l'intermédiaire de leur époux ou de leur père, mais, chez Aristophane, les habitants d'Anagyronte ont un démotique (*Lys.* 67). Dans les *Thesmophories* (897), la gardienne du parent, respectueuse des normes, se désigne normalement comme Kritylla, *fille* d'Antithéos de Gargettos.

[29] Phérécrate (*inc. fab.* fr. 235 K/269 KA) emploie aussi ce mot. On notera que les νεώταται (*Eccl.* 845) sur qui veille la stratège ne sont pas «les plus jeunes filles», mais, en termes militaires, les filles des deux plus jeunes classes d'âge (sur le modèle des νεώτατοι).

Au point où nous en sommes, pourquoi ne rencontrerions-nous pas de «citoyennes»? De fait, avant de conquérir son droit de cité dans les inscriptions de l'époque hellénistique, le mot πολῖτις apparaît bien çà et là dans la langue des écrivains classiques, de Sophocle au Platon des *Lois* et à l'Aristote de la *Politique* en passant par certains plaidoyers de Démosthène[30], et on le trouve dans les deux arguments de *Lysistrata*; mais il n'en est pas d'exemple chez Aristophane, comme si c'était pousser trop loin l'audace, et il faudra se contenter, dans les *Thesmophories*, de l'unique occurrence de ἀστή au pluriel (541), où le sens de «citoyenne» n'est même pas assuré face à celui de «citadine».

J'ai réservé pour la fin le cas qui nous intéresse le plus directement, celui des «femmes d'Athènes», qu'il serait si commode de pouvoir appeler les 'Athéniennes'. Mais il faut se rendre à l'évidence: le corpus aristophanesque n'emploie pas l'appellation 'à plaisanterie' d''Αθηναία comme nom de la femme d'Athènes. Ce n'est pas que je tienne absolument à vérifier que, comme je l'ai écrit un jour, «les Athéniennes n'existent pas»[31]. Car ce n'est pas tout à fait exact, bien que les rares exemples attestés de ce mot constituent l'exception qui confirme la règle: si l'on peut discuter la restitution épigraphique du nom des «Athéniennes» dans telle inscription qui m'a récemment été objectée[32], il est hautement

---

[30] Sur la πολῖτις chez Démosthène, voir C. MOSSÉ & R. DI DONATO, «Status e/o funzione. Aspetti della condizione della donna-cittadina nelle orazioni civili di Demostene», in *Quaderni di Storia* 9 N° 17 (1983), 151 sqq.

[31] *Op. cit.* (n. 27), 124-132. Voir maintenant C. PATTERSON, *art. cit.* (n. 22), dont, sur certains points, les conclusions divergent moins des miennes que l'auteur ne semble le penser.

[32] Par M. Detienne, dans M. DETIENNE et G. SISSA, *La vie quotidienne des dieux grecs* (Paris 1989), 240; voir ma réponse dans la Postface à la nouvelle édition (1990) des *Enfants d'Athéna*, p. 266. C. PATTERSON, *art. cit.*, 53, accepte également la restitution épigraphique, qui constitue dans son dossier le seul exemple du nom *Athènaia* appliqué aux femmes d'Athènes.

significatif pour l'objet «femmes d'Athènes chez Aristophane» que cet introuvable nom d''Αθηναία fasse précisément son apparition dans la langue des comiques, puisqu'on en a au moins un exemple du V^e siècle dans les *Vieilles* de Phérécrate, dont un fragment évoque «les Athéniennes et leurs alliées»[33]. Mais, d''Αθηναία comme nom de la femme d'Athènes, Aristophane ne fait aucun usage et, chez lui, cette forme, employée comme par prédilection pour nommer Athéna, ne désigne que la déesse, par quatre fois (*Eq.* 763; *Pax* 271; *Av.* 828, 1653). Serait-ce que, renonçant sur ce point essentiel aux armes de la comédie, Aristophane admettait l'impossibilité quasi religieuse de donner aux femmes d'Athènes un nom qui est celui de la divinité poliade[34]? Ou avait-il de tout autres raisons?

Faute de pouvoir trancher, on se contentera de tenir pour acquis qu'Aristophane a volontairement évité ce féminin-là. Mais cette abstention n'est pas sans profit, car la dissymétrie entre les Athéniens et celles que, dans les *Thesmophories*, il appelle tout simplement «les femmes» — le peuple des Athéniens et le «peuple des femmes»[35] — n'en est que plus saisissante, dans des développements où la symétrisation semble pourtant de rigueur (*Thesm.* 331-334, 347). Il n'y a pas, il n'y aura pas de syntagme conjoignant aux Athéniens les Athéniennes, peut-être parce

---

[33] Pherecr. *Graes* fr. 34 K/39 KA. Autres exemples, également cités par la *Suda*, *s.v.* 'Αθηναίας: Philémon, *Pterygion* fr. 66 K/69 KA, ainsi que Kantharos dans son *Térée* (fr. 5 K/KA) et Diphilos (*Amastris* fr. 10 K/KA), qui faisait de la fille de Thémistocle une «Athénienne étrangère». Tous ces auteurs sont des *comiques*, ce qui n'est pas un hasard.

[34] Selon la *Suda*, *s.v.* 'Αθηναίας, Métakleidès justifie l'évitement de l'appellation d''Αθηναῖαι par la honte que les femmes mariées infligeraient à la déesse vierge en portant le même nom qu'elle, et tous ceux qui disent qu'il ne faut pas désigner par 'Αθηναίας les femmes d'Athènes (τὰς 'Αττικάς) invoquent aussi l'homonymie avec la déesse.

[35] Voir N. LORAUX, *op. cit.* (n. 27), 126-127 et 163-164.

qu'Aristophane entend moins souligner l'intégration des femmes dans la cité (effective, comme on le sait, sur le terrain des pratiques religieuses) que jouer de l'asymétrie: il n'y a pas d'Athéniennes, parce que les femmes, comme des étrangers, se reconnaissent un proxène en la personne de l'inverti Clisthène[36]. D'où le rire assuré, au théâtre, lorsque les citoyens d'Athènes au spectacle entendent le libellé du décret que brandit la vieille de *L'Assemblée des Femmes*: ἔδοξε ταῖς γυναιξίν (*Eccl.* 1015).

Voici que la politique des femmes se profile à l'horizon de ce parcours. Mais on ne clora pas le chapitre des féminins incongrus sans observer que, bien avant les comédies à femmes, le renversement des genres avait déjà atteint des noms propres d'ἄνδρες, soudain déclinés au féminin: il en va ainsi, dans les *Cavaliers* (969), de Σμικύθη où les Athéniens reconnaissaient sans hésiter l'efféminé Smikythos et, dans les *Nuées*, l'opération culmine avec la leçon de grammaire que Socrate assène à Strepsiade au sujet du masculin et du féminin et où il s'avère qu'il ne faut pas dire Kleonymos, puisque le porteur de ce nom est un lâche, mais Κλεωνύμη et qu'Amynias doit en réalité être nommé Ἀμυνία, comme la femme qu'il est (*Nub.* 680, 691). Dira-t-on que, Socrate étant un original, ses fantaisies ne prêtent pas à conséquence? Le démenti est tout prêt dans la comédie, puisque le rustre Strepsiade acquiesce sans difficulté, et c'est alors que d'autres exemples viennent à l'esprit. On se rappelle que Cléon n'était dit βέλτιστος ἀνήρ qu'après Lysiklès, autre démagogue au nom duquel étaient accolés — rencontre plus étonnante — ceux

---

[36] La remarque en a été faite par S. SAÏD, «*L'Assemblée des Femmes*: les femmes, l'économie et la politique», in *op. cit.* (n. 2), 35 et n. 15. Le mot de 'proxène' gêne le scholiaste des *Thesmophories*, qui le glose en προστάτης, préférant, à tout prendre, traiter les femmes comme des métèques que comme des étrangers(ères). De fait, Clisthène mettra celles-ci en rapport avec la Boulè (*Thesm.* 654, 943).

de deux courtisanes Kynna et Salabakkhô (*Eq.* 765)[37]. Mais le phénomène dépasse de beaucoup Cléon, si honni soit-il.

Les raisons n'en sont certes pas linguistiques, mais sociales ou, plus exactement, socio-sexuelles. D'après Lysistrata, les hommes eux-mêmes vont dans les rues d'Athènes, disant publiquement: «Il n'y a pas un homme dans ce pays» (*Lys.* 524), et Athéna en personne semble, dans les *Oiseaux*, présider à ce monde troublé, ce qui est plus inquiétant. D'où la question:

> «Comment pourrait donc être bien ordonnée une cité
> où un dieu née femme se dresse,
> portant l'armure complète, et Clisthène une navette»?
> (*Av.* 829-831)

Lorsque les ἄνδρες ne sont pas introuvables, ils se laissent classer en une multitude de sous-catégories (*Pax* 50-53), sans doute risibles, mais dont la prolifération signale que la catégorie d'homme vraiment homme est pour le moins problématique, avec une tendance marquée vers le diminutif:

> «Des hommes de chez nous — je ne dis pas la cité
> ...
> mais de misérables petits hommes...»
> (*Ach.* 515-519)

Bref, s'il n'y a plus d'hommes dignes de ce nom, c'est, disait déjà Dicéopolis, que les Athéniens ne considèrent plus comme ἄνδρες que les prostitués et les invertis (*Ach.* 79). Ou, plus exactement: c'est qu'Aristophane considère comme tels tous leurs orateurs et leurs hommes politiques. On se rappelle l'affirmation des *Nuées*, qui signe la défaite du Discours juste: tous 'large-cul' (εὐρυπρωκτοί), les synégores, les tragiques, les orateurs, sans en

---

[37] Voir *Eq.* 392: Cléon «se fait passer pour un ἀνήρ».

excepter les spectateurs du théâtre. A commencer, car ce sont ceux-là surtout qui sont visés, par les chefs que le peuple s'est choisis, tous dénoncés comme homosexuels passifs: les Agyrrhios, les Androklès, les Cléons — j'en passe, et des meilleures[38].

De là à affirmer explicitement que les démagogues sont des femmes, il y a encore un pas, qui sera franchi dans *L'Assemblée des Femmes*[39], lorsque Praxagora déclare qu'Agyrrhios — l'inventeur du *misthos ekklèsiastikos* — ne fait illusion que parce qu'il porte la barbe d'un autre, car «auparavant, *il était femme*» (*Eccl.* 102-104); si l'on ajoute que, pour être habile orateur, il convient de «se faire secouer», rien n'empêche plus vraiment de s'adresser à l'assemblée des ἄνδρες sur le mode du ὦ γυναῖκες (*Eccl.* 165-168). Sans doute les indices d'une féminisation de l'homme politique pouvaient-ils déjà être décelés çà et là, s'accumulant tout particulièrement autour de Cléon[40], mais, en faisant de l'assemblée des Athéniens une assemblée de femmes — Ἐκκλησιάζουσαι —, Aristophane retrouve une très ancienne tradition d'invective où l'on déprécie au féminin: ainsi, dans l'*Iliade* (VII 96), pour piquer au vif les Achéens, Ménélas les traitait d'Achéennes. A cela près que la visée n'est plus la même, puisque l'injure cherche moins à provoquer un sursaut de courage, comme dans l'épopée[41], qu'à réjouir un public prêt à tout accepter de la

---

38 Cf. J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 10), 210. Inversement, en leur virilité, les chefs regrettés du temps passé méritent l'appellation de «culs noirs».

39 S. SAÏD, *art. cit.* (n. 36), 35, a vu la chose, sans toutefois marquer suffisamment la différence entre la femme et l'efféminé.

40 Voir J. TAILLARDAT, *op. cit.* (n. 17), 402: Cléon, «mère» du *dèmos* sur le mode homérique et «femme» qui enfantera un lion.

41 Sur la fonction exhortative de l'injure homérique, voir L. SLATKIN, «Les amis mortels», in *L'écrit du temps* 19 (1988), 119-132. On notera que l'appellation infamante d''Αχαιΐδες est apparue une première fois dans l'épopée au nombre des injures que déverse Thersite (*Il.* II 235); mais la tirade de Ménélas est, du point de vue du féminin, plus complète.

comédie, genre qui manie institutionnellement le blâme au service du rire.

D'où le raisonnement des femmes d'Athènes: puisque les hommes sont des femmes, alors, comme femmes, les femmes valent par définition mieux que les hommes, et il faut leur confier les affaires de la cité. «Remède de Gribouille»[42], à coup sûr, mais la cohérence de la déduction est imparable.

Voilà donc les femmes à la tête de la cité. Existe-t-il pour autant, l'instant d'une fiction comique, quelque chose comme une politique des femmes? On sait que la réponse est négative, et il a été mainte fois montré que *L'Assemblée des Femmes* est, dans le corpus aristophanesque, la pointe extrême de la dépolitisation.

Résumons l'essentiel: l'*ekklèsia*, qui pourtant donne son titre à la pièce, semble bien disparaître du projet de Praxagora pour la cité, où le maître mot est désormais «consommation» généralisée et, sans plus s'occuper de délibérations ni de votes, les femmes qui, dans *Lysistrata* (260), étaient «nourries» à ne rien faire, nourrissent désormais les hommes (*Eccl.* 599), destinataires du nouveau système, mais destinataires passifs méritant le nom d'ἀστοί (*Eccl.* 834-837) et non celui de πολῖται. Et tout cela se passe dans un espace civique qui n'en est plus un, la cité se «défaisant»[43] à grande vitesse, en proie à une décrépitude qui atteint le corps civique tout comme le corps féminin[44]. Désormais, pour appliquer à *L'Assemblée des Femmes* ce que Danièle Auger écrit des *Oiseaux*, «l'utopie, au lieu de remonter le temps de la dégrada-

---

[42] S. SAÏD, *art. cit.* (n. 36), 36.

[43] Le mot est de D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 91, dans un développement sur «l'économie sans échange» des femmes dans la pièce.

[44] Si, au v. 175, on accepte la correction σαπέντα πράγματα, la correspondance est parfaite avec la σαπρὰ γυνή de la fin (*Eccl.* 884, 926, 1098).

tion, le suit ou le précède»[45]. On ne sait peut-être pas où va la cité, mais on y va, et d'un bon pas, ce qu'exprime sans doute la récurrence des verbes de la marche, et tout spécialement de βαδίζειν, dans cette comédie[46].

Devrons-nous pour autant parler de critique des femmes, voire de misogynie? Ce serait oublier encore une fois que nous sommes au théâtre et que «la mise en scène des femmes sert de révélateur». Sans aller jusqu'à affirmer que «les femmes y sont métaphoriques», j'acquiesce à l'idée que c'est «l'être citoyen défaillant» qui est d'abord visé[47], les femmes étant, dans une logique comique, des candidates très appropriées à l'occupation du vide civique.

Il est un autre mot dont il faut, je crois, faire justice: celui de gynécocratie, employé par bien des commentateurs à propos des comédies à femmes d'Aristophane, et notamment de *L'Assemblée des Femmes*[48]. Pour employer ce terme avec pertinence, il faudrait que les femmes soient créditées d'un pouvoir absolu, voire tyrannique — ce que dit à peu près le mot κράτος dans ses connotations négatives[49]. Or le pouvoir de Praxagora n'est pas une fois désigné

---

45 D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 87-88.

46 Vingt-deux occurrences de βαδίζειν, sept de ἐμβάς (la chaussure de l'homme). On va: à l'assemblée, les uns vers les autres, au banquet, à une femme, et c'est encore ce verbe qui dénote le transit de l'étron de Blépyros. Comment expliquer cette insistance? Par un jeu de mots βαδίζειν / βαίνειν / ἐμβάς, à coup sûr: voir *Eccl.* 478 et 505. Par une plaisanterie sur l'habitude féminine de lever les jambes (263-267, 1167)? Sans doute aussi par un jeu de mots généralisé sur une expression comme χωρεῖ τὰ πράγματα (J. TAILLARDAT, *op. cit.*, 383).

47 Citations de D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 95-96.

48 Voir par exemple le commentaire introductif de Th. KOCK aux fragments de la *Tyrannis* de Phérécrate (*CAF* I p. 186). S. SAÏD, *art. cit.* (n. 36), prononce le mot, p. 33, mais constate qu'il est peu pertinent (pp. 45, 46).

49 Dans une étude très citée, P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir* (Paris 1981), emploie le mot avec précision et note qu'il a été utilisé à propos de Lemnos (p. 272 n. 20).

comme κράτος, mais, à plusieurs rerprises, comme une ἀρχή (*Eccl.* 517, 714-715, 985): ἀρχή est, dans les cités, la désignation générique de l'autorité et, en tant que stratège, c'est une magistrature (ἀρχή) qu'exerce Praxagora. On trouve bien le mot κράτος dans les *Thesmophories*, mais il n'est employé, et avec solennité, que dans l'invocation du chœur à Pallas, «qui possède notre cité où elle détient visiblement le pouvoir» (*Thesm.* 1140-1142; cf. 317), Pallas dont il est encore précisé qu'elle hait les tyrans. Jusque-là, point de gynécocratie, si ce n'est divine.

Trouverons-nous plus à nous satisfaire dans *Lysistrata*? C'est en réalité, on l'a vu, de tyrannie et non de κράτος que les vieillards soupçonnent la meneuse et ses troupes, non sans pertinence puisque l'occupation par force de l'acropole d'une cité est acte éminemment tyrannique. De fait, la référence aux Lemniennes, parfois dissimulées derrière les Amazones, est sans doute, comme l'a montré Richard Martin, l'un des sous-textes les plus riches de *Lysistrata*, et l'on sait que plus d'un comique a écrit des *Lemniennes*, à commencer par Aristophane[50]. Mais *Lysistrata* ne se laisse nullement réduire à une quelconque comédie lemnienne, ne serait-ce que par la place occupée dans cette pièce par l'Acropole d'Athènes, et les mythes de référence y passent au second plan, parce que les 'Athéniennes' et le présent de la cité y occupent tout le champ: lorsque, plaignant les jeunes filles que la guerre prive de maris, Lysistrata s'écrie que «la saison d'une femme est courte» (*Lys.* 596), n'est-ce pas là façon de souligner que, dans une cité où le temps de l'histoire s'accélère dangereusement, les femmes constituent *hic et nunc* de très convaincants protagonistes de comédie?

Ce n'est donc point une gynécocratie que les femmes d'Athènes instaurent dans les trois comédies qui nous intéressent. Et, si

---

[50] R. MARTIN, *art. cit.* (n. 4).

ce n'est même pas une politique, la raison en est, pour Aristophane, ... qu'elles sont femmes. Sans doute constituent-elles un groupe très solidaire[51], ainsi qu'elles le prouvent dans les *Thesmophories*, où une seule intervention favorable à Euripide suffit à les plonger dans la stupeur et l'indignation (*Thesm.* 520-521), tout comme dans *Lysistrata*, où l'on a pu montrer qu'un lien structurel particulièrement étroit unit les femmes du chœur et les compagnes de la protagoniste qui, «plus que dans toute autre comédie, remplissent une fonction quasi chorale de représentantes de la collectivité»[52]; mais, dans *L'Assemblée des Femmes*, il suffit qu'un beau jeune homme passe par là pour que la rivalité détruise cette entente: ainsi la jeune fille traite la première vieille de σαπρά («putréfiée»), empruntant au discours masculin ce qualificatif particulièrement injurieux[53]. Toute solidarité a ses limites, mais celle des femmes comiques ne vaut à l'évidence pas celle des chœurs féminins de tragédie.

Quant au *logos* qui leur permettrait de mener à bien une politique, il est, dans la comédie, tout aussi limité. Ce n'est pas que les femmes n'aient de l'esprit — elles en ont, dotées comme elles disent l'être de νοῦς καὶ φρένες (*Lys.* 432; *Thesm.* 437, 463-464; *Eccl.* 571-572), et elles apparaissent souvent comme plus sensées que les hommes qui leur font face. Mais, en ce qui concerne la rhétorique nécessaire à tout politicien, c'est une autre histoire. Disons qu'*elles en ont, mais*... Lysistrata en a, qui développe un long discours sur les vertus de la réconciliation entre les peuples,

---

[51] Voir les remarques de J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 3), 113, sur les femmes plus solidaires entre générations que ne le sont les hommes.

[52] Citation de M.P. FUNAIOLI, «'Nomi parlanti' nella *Lysistrata*», in *MCr* 19/20 (1984/1985), 113; sur les noms des choreutes en consonance avec ceux de Lysistrata et de ses proches: *ibid.*, 117-119.

[53] *Eccl.* 884 et 926; σαπρά adressé par les hommes à une vieille femme: *Lys.* 378, *Thesm.* 1024-1025, *Eccl.* 1098, *Plu.* 1035.

mais ... la plastique de Diallagè, présente aux côté de l'oratrice, monopolise toute l'attention de ses auditeurs, et c'est à peine si l'Athénien et le Spartiate peuvent, jusque dans leurs revendications territoriales, parler d'autre chose que du devant et du derrière de la belle fille[54]. Le chœur des *Thesmophories* en a, qui, pour montrer que les femmes valent beaucoup plus que les hommes, fait l'analyse de quelques noms très parlants: c'est là manifester une belle maîtrise de la *mimèsis*[55]; mais, outre que ce développement réduit l'être féminin à un nom tandis que les ἄνδρες, avec leur histoire, sont au cœur de la cité, cette rhétorique n'est nullement à l'abri de l'erreur: en effet, glisser dans cette liste le nom de Salabakkhô la courtisane, qui n'est riche que de l'expérience des hommes — et les spectateurs de rire très fort — est sans doute une façon de suggérer que tous les chefs du peuple comme Cléophon sont des prostituées[56], mais cela revient à rompre la logique du discours. On notera enfin que, dans cette pièce où, tout au long de l'*ekklèsia* tenue par les femmes au sujet d'Euripide, il n'est question que de parole et de discours, il est, si l'on excepte celui des femmes d'Athènes, un seul nom qui n'ait pas de féminin, celui de ῥήτωρ (orateur)[57], et c'est emportée par mon

---

[54] *Lys.* 1136, 1148, 1157, 1158; voir les remarques de M. ROSELLINI, «*Lysistrata*: une mise en scène de la féminité», in *op. cit.* (n. 2), 20, et J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 7), *ad loc.*

[55] Comme le remarque F.I. ZEITLIN, «Travesties of Gender and Genre in Aristophanes' *Thesmophoriazousae*», in *Reflections of Women in Antiquity*, ed. by H.P. FOLEY (New York 1981), 169-217, article tout entier centré sur la question de la *mimèsis*.

[56] Selon le scholiaste, Nausimakhè et Aristomakhè seraient elles-mêmes des courtisanes; mais il se peut qu'il y ait là une généralisation à partir du cas de Salabakkhô, et un seul 'couac' est sans doute plus drôle qu'une série répétitive de fausses notes.

[57] Aux vers 292 et 382, le parent, déguisé en femme, parle, au masculin, des *orateurs*. Lapsus d'homme? Peut-être pas seulement. En 375, la phraséologie du décret (εἶπε Σωστράτη ...) évite de donner un féminin à ῥήτωρ.

élan que j'ai tout à l'heure parlé de l'oratrice Lysistrata. Ce que confirme encore Praxagora lorsque, entreprenant d'exposer son plan à Blépyros et Khrémès, elle demande que personne ne contredise ni n'interrompe *l'exposant* (τοῦ φράζοντος: *Eccl.* 589), qui n'est autre qu'elle-même.

Si la féminisation des ἄνδρες entraîne tendanciellement la gestion de la cité par les femmes, il s'avère donc que, même mués en femmes, les hommes continuent à détenir ce *logos* qui appartient en propre à l'homme grec en tant qu'il est un être politique, et que les femmes ne sauraient s'approprier jusqu'au bout.

Point de vue d'homme? Sans doute, et d'Athénien. D'homme athénien qui s'adresse à des hommes athéniens pour qu'ils supportent de rire d'eux-mêmes en riant des femmes d'Athènes. Si l'on examine de près ce que la comédie aristophanesque suggère du dire des femmes, on constatera que, lorsque les hommes y font référence à la parole féminie, en usant du verbe λαλεῖν, ils l'évaluent plus qu'ils ne la désignent: et ce n'est déjà plus un dire, mais du bavardage. De même, si le spectateur ne possède du discours de Praxagora devant l'*ekklèsia* qu'une esquisse préparatoire et un résumé en différé, ce n'est pas seulement le fruit du hasard. Car, ce discours qui a emporté l'adhésion de la majorité, on ne l'entendra pas: comme si l'on ne pouvait «reconstruire une rhétorique des femmes [qu'] à condition que soit supprimée la *performance*»[58].

Mais au fait, rirait-on des femmes si, sur la scène, elles ne contribuaient elles-mêmes activement à cet état de choses? Si elles n'avaient toujours déjà intériorisé tout ce qui, dans la cité, se dit à leur sujet? Comment, par exemple, pourraient-elles mener à

---

[58] Ces deux remarques sont faites par M. LA MATINA, *art. cit.* (n. 21), 87-88 (à propos de *Lys.* 356, 442 et 626-627) et 89 (à propos de *Eccl.*).

bien leur propre éloge[59] quand il leur arrive, et plus d'une fois, de reprendre ce que les hommes disent d'elles? Cela donne des déclarations comme: «Ce n'est pas pour rien que...» («que les hommes nous accablent à chaque fois de tous les maux, car ils nous surprennent à accomplir de terribles forfaits»: *Aiolosikôn*, fr. 10 K/9 KA; «que les tragédies sont faites à partir de nous»: *Lys.* 137-138). Ou encore, de la part des chœurs féminins, des précautions inattendues:

> «*Si je suis née femme, ne m'en veuillez pas*
> dès lors que mes propositions sont meilleures que la politique [actuelle»,

dit la coryphée de *Lysistrata* (649-650), comme si seule l'excellence pouvait compenser la nature féminine, ce handicap. Et, dans les *Thesmophories*, la prière du chœur aux dieux s'achève semblablement par un «bien que nous soyons des femmes» (371). Aussi, dans la même comédie, n'est-on pas trop surpris de voir la coryphée applaudir au discours du parent d'Euripide, provoquant une réaction indignée au nom de la solidarité féminine (*Thesm.* 531-532)[60].

Rapatrions donc une fois pour toutes les femmes d'Athènes dans la condition qui est la leur et qui est à la fois le seul rôle 'politique' que la cité leur assigne — celui de *mères*.

---

[59] En cela, elles sont moins conséquentes que les femmes d'Euripide, celles par exemple du chœur de *Médée* ou d'*Ion*.

[60] On ajoutera que, pour les femmes comme pour les hommes d'Athènes, la condition d'étrangère est doublement dévaluée et suffit à expliquer la perversité d'une argumentation (*Thesm.* 522-523) ou autorise à un comportement caricaturalement masculin (ainsi, Lysistrata et ses compagnes 'palpant' Lampitô ou parlant de sa beauté tout comme les héros comiques parlant de Diallagè ou de Theôria).

A s'en tenir aux déclarations des *Thesmophories* sur les honneurs qu'il faudrait accorder à la mère d'un bon citoyen et d'un ἀνήρ authentique (*Thesm.* 832-845)[61], à l'affirmation que les femmes paient leur quote-part sous forme d'un impôt en hommes (*Lys.* 651)[62] ou à l'idée que la cité doit être remise aux mères parce qu'elles seules se préoccupent de sauver les soldats (*Eccl.* 233-235), on estimerait volontiers, avec J. Henderson, que l'idéalisation de la maternité est à sa place dans la comédie ancienne[63].

Mais qu'on n'aille pas croire pour autant que la comédie se consacre à faire l'éloge de la loi péricléenne en vertu de laquelle la mère (et non pas seulement le père) doit être de souche athénienne; tout au plus est-il rappelé à Héraklès — qui n'est guère un Athénien! — que, «né d'une femme étrangère» et donc «bâtard», il ne saurait hériter de Zeus, naturalisé du coup athénien (*Av.* 1644-1654); pour se vanter de sa double lignée, il n'y a, dans Aristophane, qu'une femme du peuple — cela n'est peut-être pas sans intérêt —, la marchande dont Philocléon ivre a fait tomber l'étal et qui décline fièrement son identité: Myrtia, fille d'Ankylion et de Sôstratè (*Vesp.* 1396-1398). Car le modèle aristophanesque de la maternité n'est pas seulement civique ou politique, mais aussi, et très traditionnellement, hésiodique, en ce que la bonne mère est celle qui enfante des fils semblables à leur père.

Du moins la prégnance de ce modèle se laisse-t-elle déduire, çà et là, de telle allusion: ainsi Kleonymos, décidément, n'est pas fils de celui qu'il dit son père (*Pax* 676); en revanche, lorsque la

---

[61] Le thème *politique* de la mère d'un bon fils constitue un écart par rapport à la signification de la fête, tout entière centrée sur le couple de la mère et de la *fille* (mais cet écart est unique, κόρη étant un signifiant récurrent dans les *Thesmophories*).

[62] Voir N. LORAUX, *Les mères en deuil* (Paris 1990), 24-25.

[63] J. HENDERSON, *art. cit.* (n. 3), 111.

ressemblance est avérée, elle n'est pas pour autant heureuse: trop semblables à leur père sont dans la *Paix* le fils de Kléonymos et celui de Lamakhos, qui ne savent chanter, l'un que boucliers abandonnés, l'autre que combats gémissants (1270-1304). Enfin, alors que le fils hérite normalement du nom de son grand-père paternel, «comme qui dirait Hipponikos, fils de Kallias et Kallias, fils d'Hipponikos» (*Av.* 282-283), le nom de Phidippide résulte d'une négociation tendue entre Strepsiade et son Alcméonide d'épouse qui veut un nom en *-hippos*: autant dire que le compromis entre Pheidonidès, formé sur le nom du grand-père paternel, et ces noms chevalins, sonne d'ores et déjà la défaite de Strepsiade, non seulement parce que Phidippide, accomplissant le désir de sa mère, ne rêve que courses et chevaux et ne fait rien comme son père (*Nub.* 62-74), mais parce que, dans les rites de naissance et la pratique coutumière, il revient au père et au père seul de nommer son fils. Le fils de Strepsiade tient donc de la mère et, par celle-ci, «de toute la lignée des femmes de haut vol issues de Césyra» (*Nub.* 797-800). Ce qui n'est pas de bon aloi dans une cité, où, somme toute, le citoyen n'a que des pères[64]. Encore une fois le mariage de Strepsiade, décidément exemplaire, donne la mesure des difficultés où la comédie trouve son matériau de prédilection. Suivons donc à la trace le fils de mère dans le reste du corpus aristophanesque[65].

Car le fils de mère est, bien avant les pièces à femmes, figure récurrente, nullement positive d'ailleurs. La version la plus innocente en est le type comique du niais, que l'on appelle «chéri à sa maman» parce que, comme les hommes d'argent hésiodiques,

---

[64] Voir N. LORAUX, *op. cit.* (n. 27), 128.

[65] Ce thème, comme l'a fait remarquer E. Handley lors de la discussion, reparaît par la suite chez Hérondas (*Mim.* I 50: le soupirant peu recommandable est «fils de Matakinè, fille de Pataikion»).

il se cache dans les jupes de sa mère[66] et, plaisamment, la coryphée de *Lysistrata* traite son homologue masculin comme un petit garçon, lui promettant, s'il met ses menaces à exécution, de répliquer de telle sorte que sa mère ne le reconnaîtra pas quand il rentrera à la maison (*Lys.* 636). Tout cela n'est pas bien méchant. Mais la raillerie devient plus percutante lorsqu'il s'agit d'atteindre un homme à travers sa mère. Dire que l'autruche, Grande Mère des dieux et des hommes, est Cybèle, mère de Kléokritos (*Av.* 876-877), c'est insinuer, disent les scholies, que ce dernier est «étranger et de mauvaise naissance» ou, plus probablement, efféminé. Affirmer que seuls les «fils de Césyra» sont ambassadeurs (*Ach.* 614), ce propos a la généralité d'un cas singulier devenu proverbial. Mais, avec les attaques qui visent les démagogues à travers leur mère, le jeu devient nettemet plus cruel.

Soit le démagogue Hyperbolos, souvent attaqué directement par les comiques[67]; dans la parabase des *Nuées*, Aristophane affirme se distinguer de ses rivaux en ce que ceux-ci «ne cessent de dauber sur ce misérable et sur sa mère», et il nomme Eupolis qui avait mis celle-ci en scène sous les traits d'une vieille ivrognesse (*Nub.* 551-555); on mentionnera également les termes élégants (σαπρὰ καὶ πᾶσι πόρνη καὶ κάπραινα) dans lesquels Hermippos s'acharnait contre elle dans les *Vendeuses de pain* — des mar-

---

[66] Sur βλιττομάμμας (*Nub.* 1001), la prudence de J. TAILLARDAT, *op. cit.* (n. 17), 257-258, est peut-être excessive; μαμμάκυθος (*Ran.* 990): voir J. TAILLARDAT, *ibid.*, qui rappelle que deux auteurs comiques avaient écrit une pièce ainsi intitulée. Les hommes d'argent: J.-C. CARRIÈRE, *op. cit.* (n. 3), 96 et n. 36.

[67] A commencer par Aristophane lui-même (*Eq.*, *Nub.*, *Vesp.*, *Pax*); sur la pièce *Hyperbolos*, où Platon le Comique accusait le démagogue, du fait de sa prononciation recherchée, d'être de naissance étrangère, voir K.J. DOVER, *art. cit.* (n. 26), 366.

chandes, femmes de peu, hautes en injures[68]. Ce qui ne signifie pas pour autant qu'Aristophane s'en tiendra à cette belle réserve; mais c'est au chœur des *Thesmophories* — des femmes critiquant une femme, et dans une parabase d'où l'auteur est absent, la ruse est bonne — que revient le soin de comparer la mère d'Hyperbolos, cette fois présentée comme usurière et jugée doublement à la qualité de son τόκος, à celle du valeureux Lamakhos (*Thesm.* 840-845)[69]. Sans doute Aristophane manifeste-t-il plus de retenue que ses rivaux: l'attaque n'est pas grossière et, de Cléophon, autre chef du peuple, il vitupérera seulement le parler «thrace» et «barbare» (*Ran.* 680-682), sans mettre ouvertement en cause la mère de celui-ci, à qui Platon le Comique faisait parler une langue barbare[70]. Mais il est vrai que, pour Aristophane, le vrai fils de mère, inlassablement raillé à travers le métier de sa génitrice, se nomme Euripide — rappelons-nous: les tragiques étaient aux côtés des orateurs dans le recensement des efféminés par le discours injuste, et voilà que ce voisinage se retrouve, entre Euripide et les démagogues.

La chose est bien connue: dès qu'il s'agit d'Euripide, sous prétexte que sa mère aurait été marchande de légumes, les herbes abondent dans la comédie aristophanesque[71], et ce ne sont que

---

[68] Sur le fragment d'Hermippos (*Artopolides* fr. 10 K/9 KA), voir J. TAILLARDAT, *op. cit.* (n. 17), 236-237 (avec référence à *Ran.* 857). Sur marchandes et mères de démagogues, voir encore J. HENDERSON, *art. cit.* (n. 3), 113, 121.

[69] Le τόκος-intérêt est condamné dans le système des femmes, où l'argent est par définition immobilisé; le τόκος-rejeton se passe de commentaire. On s'étonnera toutefois que Lamakhos soit devenu une référence; il est vrai, comme l'observe le scholiaste, que celui-ci est mort en Sicile, il y a quatre ans: n'y aurait-il plus de braves que morts?

[70] *Schol. ad Ran.* 679, avec les remarques de K.J. DOVER, *art. cit.* (n. 26), 365-366.

[71] *Ach.* 476-478 (Euripide tient le cerfeuil de sa mère; cf. *Eq.* 19); *Thesm.* 910 (des plantes aromatiques glissées dans le texte d'*Hélène*; le scholiaste, qui

remarques sur la (mauvaise) qualité de son origine (*Ran.* 947) ou de son éducation (*Thesm.* 175)[72]: ainsi l'accusatrice des *Thesmophories*, déduisant de l'homme les traits de l'œuvre, va jusqu'à affirmer que c'est pour avoir été lui-même élevé parmi les herbes sauvages qu'Euripide attaque sauvagement les femmes (*Thesm.* 455-456)[73].

Pourquoi toujours la *mère* d'Euripide, sans que jamais soit mentionné son père, ni même qu'il ait un père? Cette interrogation qui renaît à chaque nouvelle lecture d'Aristophane, dès la première apparition du thème dans les *Acharniens* (457), a déjà trouvé sa réponse dans les développements qui précèdent: parce qu'un fils de mère est une déviation vivante par rapport au fils d'un père et que les mères de ces fils sont précisément des marchandes — à peine des femmes d'Athènes, donc —, ce qui permet de s'en prendre au fils à travers la mère. Mais, avec Euripide, Aristophane ne s'en tient pas à ce traitement très généralement comique du thème de la mère; car l'œuvre retient son attention plus encore que l'homme et, de la filiation du tragique, il déduit les caractéristiques de ses tragédies. De même que la 'sauvagerie' d'Euripide était expliquée par son enfance sauvage, de même il faut comprendre que, fils de mère, le tragique est préoccupé par tout ce qui concerne la maternité[74], au point de produire dans et par son théâtre des fils de mère. Dans les *Grenouilles*, l'accusa-

---

repère l'allusion, ne dit rien du cresson du v. 616); *Ran.* 840 (Eschyle s'adresse à Euripide comme fils τῆς ἀρουραίας θεοῦ); *Thesm.* 386-387 (le fils de la marchande de légumes).

[72] Pourtant l'éducation (παίδευσις) devrait renvoyer au père.

[73] Il y a peut-être encore une allusion à Euripide dans le regard oblique de la marchande d'herbes (*Vesp.* 496-499): rappelons que le regard oblique caractérise les maris, de retour du théâtre où ils ont entendu de l'Euripide.

[74] Aussi, en s'exclamant οἷον τὸ τεκεῖν (*Lys.* 884), Myrrhinè emploie comiquement une formule euripidéenne; voir aussi l'exclamation désespérée du fils d'un père maniaque du tribunal (*Vesp.* 312).

tion est formulée explicitement: en mettant sur la scène des femmes de mauvaise vie, Euripide a rempli la cité de sous-greffiers et de bouffons (*Ran.* 1078-1088) — entendons: de fils de ces femmes d'Athènes qui, parce qu'elles imitent trop bien les douteuses héroïnes du théâtre, n'ont pas fait de leurs enfants des ἄνδρες dignes de ce nom. Et Aristophane a encore une stratégie de réserve, qui consiste à détourner la tragédie euripidéenne au profit des filles de père; c'est ainsi qu'il prête à Lysistrata les propos mêmes de Mélanippe la Philosophe («Je suis femme, il est vrai, mais j'ai de l'esprit») pour mieux en modifier le signe: alors que Mélanippe rattachait tout son savoir à sa mère, Lysistrata se réclame d'une sagesse toute masculine, puisqu'elle la tient de son père et d'hommes d'âge et, au contraire du chœur de *Médée* qui proclamait l'existence d'une Muse des femmes, en affirmant qu'elle n'est pas sans instruction (οὐ μεμούσωμαι κακῶς), l'héroïne, en vraie prêtresse d'Athéna, se range en tout du côté de l'homme (*Lys.* 1124-1127).

Ainsi, des *Nuées* aux comédies à femmes, la figure de la mère s'est lestée d'une longue histoire dans l'œuvre d'Aristophane, et peu à peu chargée de connotations rien moins que positives. Cette histoire culmine dans *L'Assemblée des Femmes* où la communauté des femmes et des enfants devrait, nul «père» ne pouvant plus reconnaître ses enfants (*Eccl.* 635-637), entraîner la disparition de la fonction paternelle[75]. Resteront donc les mères, ou *des* mères car, avec la prolifération des unions entre vieilles femmes et jeunes hommes, l'inceste se généralisera dans la cité (*Eccl.* 1040-1042; cf. *Ran.* 1193-1194), déjà affaiblie par la toute-puissance de l'inquiétante et mortelle figure de la «mère-nourricière»[76] subvenant jusqu'à satiété à l'appétit des hommes. Tout va bien, mais rien ne va plus.

---

[75] D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 91; sur les ressemblances et les différences avec la *République* de Platon, S. SAÏD, *art. cit.* (n. 36), 49 sqq.

[76] D. AUGER, *art. cit.* (n. 12), 96.

Quand le féminin prend la place du masculin, c'est qu'il est déjà trop tard: la cité se défait, en un déclin dont Euripide, le fils de mère, est l'éponyme tragique. Il est temps pour la comédie de recourir à un ressort toujours efficace en mettant des femmes sur la scène. Mais, en substituant les femmes d'Athènes à la généralité 'femmes', Aristophane fait un pas de plus vers l'examen de la relation, tout à la fois complémentaire et problématique, entre le théâtre et la cité.

## Aristophane, Euripide et les Γυναικεῖα Δράματα

L'heure est venue, pour moi, de poser enfin la question que sans doute on attendait: quels comptes Aristophane règle-t-il donc avec Euripide pour lui imputer ainsi, par la bouche d'Eschyle, la dégradation des mœurs civiques? Pour classique qu'elle soit, cette question est toujours ouverte, et a récemment encore été compliquée par l'intervention, dans le jeu des jugements critiques, de voix qui se revendiquent comme féminines ou féministes. Tentons de démêler cet écheveau.

A en croire Aristophane, tout un chacun, à commencer par le propre parent d'Euripide, partage sur celui-ci l'opinion des femmes, qui voient en lui leur calomniateur acharné («Où ne nous a-t-il pas calomniées, disent-elles, pour peu qu'il y ait des spectateurs, des tragiques et des chœurs?»: *Thesm.* 390-391), et les vieillards de *Lysistrata* renchérissent sur ce point de vue, tenant Euripide pour le plus sage des poètes parce qu'il a dénoncé l'impudence de l'espèce féminine (*Lys.* 368-369; cf. 283). Il est vrai que ces indications de comédie ne nous donnent pas le point de vue de tous les Athéniens, seulement celui des Athéniens de fiction, et encore moins celui des 'vraies' femmes d'Athènes. Et c'est plutôt l'opinion inverse qui prévaudrait aujourd'hui au sujet d'Euripide, ainsi que l'atteste l'étude de Claire Nancy sur «Euri-

pide et le parti des femmes»[77]. Faut-il, dès lors, retourner l'Euripide aristophanesque, décrété féministe d'honneur, contre Aristophane, déclaré calomniateur *et* des femmes *et*, par la même occasion, d'Euripide, leur champion? L'opération a été tentée[78], mais, relevant de la logique trop simple du retournement, elle ne convainc pas vraiment parce qu'elle s'enferme dans la stratégie qu'elle entend dénoncer: quelle langue parle-t-on, sinon celle de la comédie dans son rapport vivant avec la poésie iambique[79], lorsqu'on *accuse* Aristophane de *calomnier* Euripide? Encore une fois, mieux vaut analyser précisément l'enjeu qui dresse le comique contre le tragique et, après Froma Zeitlin, je l'analyserai dans les *Thesmophories*, sans m'interdire toutefois le recours aux passages essentiels des *Grenouilles*.

D'Aristophane à Euripide, le débat porte à l'évidence sur l'art, et les maîtres-mots en sont *mimèsis* et réalité, sans qu'on puisse aisément déterminer, dans l'expression '*mimèsis* de la réalité' sur lequel des deux termes il faut faire porter l'accent[80]. La *mimèsis* de la réalité peut en effet être versée tout entière à la rubrique 'fiction' ou au chapitre de la réalité. C'est sur le terrain de la seconde hypothèse que, dans les *Grenouilles*, s'affrontent Euripide et Eschyle, le premier demandant si, oui ou non, Phèdre est une fiction, le second accordant qu'elle est une réalité, mais une réalité que le poète se doit d'autant plus de dissimuler (*Ran.* 1052-1054). Façon de condamner Euripide au silence, puisque c'est à lui plus qu'à tout autre tragique que s'applique la remarque de Lysistrata sur les tragédies construites à partir des

---

77 C. NANCY, «Euripide et le parti des femmes», in *QUCC* N.S. 17 (1984), 111-136.

78 J. ASSAËL, «Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide», in *Pallas* 32 (1985), 93 sqq.

79 Voir ici même l'étude d'E. Degani.

80 F.I. ZEITLIN, *art. cit.* (n. 55), 175.

femmes (*Lys.* 138). Aussi l'argument central de la déposition de la plaignante dans les *Thesmophories* — qu'Euripide montre des Mélanippes et des Phèdres, entendons des femmes savantes et des débauchées, et jamais de Pénélopes parce qu'il ne veut rien savoir de la σωφροσύνη féminine (*Thesm.* 545-548) — est pulvérisé sans difficulté par un appel à la réalité:

> «... Tu ne pourrais pas citer
> parmi les femmes d'aujourd'hui, une seule Pénélope. Toutes
> des Phèdres, sans exception». (*Thesm.* 549-550)

Ce serait donc la réalité qu'Euripide imite, ou, du moins, la réalité telle que la comédie la construit dans ses propres catégories. Mais, plus grave encore, de la réalité il donne un portrait trop parfaitement ressemblant dont les spectateurs — les ἄνδρες, seuls destinataires de la 'leçon tragique' (*Thesm.* 399-400) — feront usage, sitôt rentrés chez eux: et les ménages athéniens de trembler sur leur fondement, au détriment des femmes (*Thesm.* 395-397). Bref, aux hommes d'Athènes, Euripide apprend à regarder en face ce qui est, mais que seule la comédie devrait montrer, parce que le rire, producteur d'écart, permet de mieux négocier avec le réel. Ici pointe la vraie raison de la mise en accusation d'Euripide: ses tragédies font une concurrence déloyale à la comédie en la dépassant même sur le terrain, supposé quotidien, de l'égalité de parole[81]. Ainsi, à en croire l'Euripide des *Grenouilles*, dans ses tragédies «la femme parlait tout comme l'esclave / et le maître et la jeune fille et la vieille femme» (*Ran.* 949-950)[82]. Non seule-

---

[81] Sur les représentations de la démocratie «au-delà d'elle-même», voir N. LORAUX, «La démocratie à l'épreuve de l'étranger», in *Les Grecs, les Romains et nous. L'Antiquité est-elle moderne?*, éd. par R.-P. DROIT (Paris 1991), 173-176. Au dossier présenté dans cette étude, il faut adjoindre *Ran.* 949-952 (caractère 'démocratique' de la tragédie euripidéenne).

[82] On notera que l'esclave fait couple 1) avec la femme, selon une logique analysée par P. VIDAL-NAQUET, *op. cit.* (n. 49), 267-288; 2) avec le maître, dont la présence inattendue est induite par celle de l'esclave.

ment donc Euripide donne la parole à des personnages qui ressemblent beaucoup à ceux d'Aristophane, mais, en faisant parler la παρθένος, le tragique franchit même les limites de la bienséance que la comédie s'impose.

Au moins dira-t-on, reprenant la liste qu'Eschyle dresse des «fautes» d'Euripide (*Ran.* 1078-1082), que la comédie aristophanesque, quand elle ne présente pas les personnages mêmes qu'elle reproche à Euripide — ainsi, l'entremetteuse —, ne cesse de discuter les situations euripidéennes: l'union de Makareus avec sa sœur est à l'origine de la querelle entre Phidippide et Strepsiade et, dans *Lysistrata*, une femme d'Athènes exprime son indignation à l'idée d'accoucher dans un temple — mais, on le sait, c'est là pure invention, au service de sa soif de plaisir. L'indignation ne serait-elle que le masque de la ressemblance? Dans les *Thesmophories* en tout cas, la prière initiale des femmes demandant que soit protégée la femme qui suppose un enfant et que soit loyale la servante entremetteuse (*Thesm.* 339-341) suggère implicitement la vérité de tout ce que le parent dénoncera chez les femmes et dont la représentation complaisante est moins le fait d'Euripide que d'Aristophane[83]. A la limite, le comique n'attribue à la tragédie euripidéenne ce qui est de son propre ressort que pour mieux garder les frontières de la comédie là où elles sont le plus poreuses[84].

Avec les héroïnes d'Euripide, la complication est à son sommet. Selon le parent, pour qui elle est le type même de la débauchée (*Thesm.* 153, 550), Phèdre est à la fois la réalité même («Toutes des Phèdres!») et malgré tout une fiction inférieure à la réalité,

---

[83] Οἰνοπότιδας (*Thesm.* 393) est moins euripidéen qu'aristophanesque. Sur le problème d'ensemble de la stratégie aristophanesque, voir F.I. ZEITLIN, *art. cit.* (n. 55), 174, et l'étude de J. ASSAËL (n. 78).

[84] Voir le conseil de la fille de Trygée à son père, d'éviter de devenir tragédie en fournissant un sujet à Euripide (*Pax* 146-148).

cette réalité que, même entre elles, les femmes, chez Aristophane, ne veulent pas toujours reconnaître[85]. «S'il insulte Phèdre, plaide le malheureux avocat, qu'est-ce que ça nous fait?»: *Thesm.* 497-498; mais, dans les *Grenouilles*, cette fiction a été productrice de réalité puisque, pour avoir imité non pas, il est vrai, Phèdre mais Sthénébée, «de nobles épouses de nobles maris» ont été déshonorées (*Ran.* 1049-1051). Or le personnage plus que tous interdit de représentation est la femme amoureuse (γυνὴ ἐρῶσα) qu'Euripide a régulièrement mise au centre d'une tragédie, cependant qu'Eschyle se vante de n'en avoir pas inventé une seule (*Ran.* 1043-1044). Qu'il faille proscrire l'amoureuse de la *mimèsis* théâtrale, c'est aussi l'avis du parent dans les *Thesmophories*, c'est enfin celui des femmes, et l'on sait que ce sera celui de Platon[86]. Mieux vaut rire et traiter l'amour sur le seul versant du plaisir, voire de la débauche. En d'autres termes, vive la comédie: l'Erôs invoqué par Lysistrata n'avait en charge que la sexualité, non le sentiment (*Lys.* 551-554) et mieux vaut traiter Phèdre comme une πόρνη et la Muse d'Euripide comme une joueuse de castagnettes ou une hétaïre experte en postures multiples (*Ran.* 1305-1308).

Désarmer le virtuellement dangereux: puisqu'il faut bien faire rire, telle est la stratégie constante de la comédie. Ainsi, lorsque le chœur des *Thesmophories* prononce des malédictions contre ceux qui révèleraient les ἀπόρρητα des femmes (*Thesm.* 363-364), il s'agit simplement d'affaires privées peu édifiantes, à cacher d'urgence aux maris et non, comme on s'y attendrait, au contenu de la cérémonie, que pourtant Aristophane est censé révéler aux spectateurs[87]. Car ce qui, finalement, sera révélé de la

---

[85] Le seul tort du parent est d'avoir parlé κατὰ τὸ φανερόν (*Thesm.* 524-525).

[86] *Rep.* III 395 e 1-2: interdiction aux gardiens d'imiter une femme malade, amoureuse ou en couches.

[87] Référence moins légère: *Eccl.* 442-443; sur *Thesm.* 363-364, voir F.I. ZEITLIN, *art. cit.* (n. 55), 173, qui ne prend en compte que le côté sérieux, transgressif de l'affaire et de la comédie tout entière.

célébration se résume par deux fois à l'irrésistible ivrognerie féminine: interrogé sur les rites de l'année précédente, le parent touche juste aussi longtemps qu'il répond «Nous avons bu» (*Thesm.* 630-631) et la κόρη dont, telle Déméter endeuillée, une dénommée Mika pleure la perte irréparable n'était qu'une outre pleine de vin.

Médiocres secrets, donc, que les ἀπόρρητα des femmes? Ce n'est pas si sûr dans les *Thesmophories* car telle est la configuration comique que, derrière Déméter, que les femmes sont censées célébrer, se profile Dionysos[88], dont le signifiant comique porte la marque récurrente, sous la forme du nom Μανία[89]. A ces deux grands dieux du panthéon olympien, j'ajouterai encore des divinités de théâtre puisque une référence discrète, mais à mes yeux indubitable[90], associe pour un temps les femmes du chœur aux Erinyes telle qu'Eschyle les représenta. Je pense au moment où le chœur parcourt la Pnyx, à la recherche d'un impie infiltré parmi les femmes: telles les Erinyes lancées sur les traces d'Oreste, elles disent leur colère contre Euripide, l'homme qui ne croit pas aux dieux, dont le parent, l'homme qui transgressa les ἱερά[91],

---

88 F.I. ZEITLIN, *art. cit.*, 195-198.

89 *Thesm.* 728, 739, 754, où Mania, nom d'esclave en tant que féminin de Manès (cf. *Ran.* 1345), est sans doute dans un rapport de double entente avec le substantif μανία (*Thesm.* 680, 793); le radical de μανία est encore présent dans *Thesm.* 196, 470, 561, 961. Dans le *Ploutos*, Pénia pourrait être une héroïne de tragédie avec son regard μανικὸν καὶ τραγῳδικόν (*Plu.* 424).

90 J'en veux pour preuves: 1) les torches, désignées comme λαμπάδες (*Thesm.* 655; cf. Aeschyl. *Eum.* 1041-1042, et, sur les torches, J. TAILLARDAT, *op. cit.*, 212); 2) l'invocation des femmes aux Moirai (*Thesm.* 700; voir A. *Eum.* 334, 392 et surtout 961-962); 3) le groupe dépareillé γυναιξὶ καὶ βροτοῖς (*Thesm.* 683, où elles se substituent à πόλις [*Eum.* 524-525: πόλις βροτῶν ὁμοί/ως]).

91 Autres indices: *Thesm.* 663 (ἴχνευε καὶ μάτευε), 666 et 670 (les actes impies), 674 (σεβίζειν δαίμονας) et 680 (μανίαις ... παράκοπος); ce dernier mot n'est pas «une métaphore usée et d'origine incertaine» (J. TAILLARDAT, *op. cit.*,

n'est qu'une émanation. Et, à évoquer ainsi les *Euménides*, elles tissent encore plus étroitement les liens, déjà bien établis dans la pièce, entre le culte, pour lequel elles sont réunies, et la réflexion sur le théâtre, tragique aussi bien que comique.

Théâtre contre théâtre, donc. Eschyle contre Euripide, en creux dans les *Thesmophories*, sur scène dans les *Grenouilles*. Ou, mieux, Aristophane / Eschyle contre Euripide. Mais je ne dirai certes pas, comme Cedric Whitman à propos des *Thesmophories*, que l'opposition est entre la comédie, par essence «virile» et donc adonnée au vrai, et la tragédie qui, au mieux, serait une «affaire hermaphrodite»[92]. Car si Euripide a vraiment féminisé la tragédie[93], lorsqu'Aristophane exorcise toute ressemblance entre sa conception de la comédie et la tragédie euripidéenne, c'est aux femmes et au féminin qu'il a recours, dans une cité où les hommes, on l'a vu, ne sont plus au diapason de ce qu'Eschyle exige de l'ἀνήρ.

L'attestent les mésaventures du parent d'Euripide qui a revêtu sans enthousiasme le vêtement des femmes, mais comprend finalement qu'il ne s'en tirera qu'en appariant son discours avec son habit. L'imitation des rôles de héros euripidéens ayant échoué, il lui faudra passer du masculin au féminin — et de l'expédient à la *mimèsis*[94]. Certes, le dernier mot revient à la comédie, avec ce déguisement de vieille femme qu'Euripide lui-même doit, pour finir, revêtir[95], comme un tribut payé aux rôles féminins d'Aris-

---

269), mais un terme employé par les Erinyes (*Eum.* 329). Enfin, pour caractériser leur colère (*Thesm.* 466, 518), C.H. WHITMAN, sans proposer explicitement un rapprochement, désigne les femmes comme «a pack of vengeful furies» (*op. cit.* [n. 25], 223-224). Mais, dès *Thesm.* 224, le parent recherchait la protection des *Semnai*.

92 C.H. WHITMAN, *ibid.*

93 F.I. ZEITLIN, «Playing the Other: Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama», in *Nothing to Do with Dionysos?* (Princeton 1990), 88.

94 Comme l'a bien vu F.I. ZEITLIN, *art. cit.* (n. 55), 186.

95 F.I. ZEITLIN, *art. cit.*, 182.

tophane. Mais seules la tragédie euripidéenne et la théorie théâtrale d'Agathon (*Thesm.* 146-156) pouvaient fournir au comique le canevas approprié à une réflexion sur ses propres γυναικεῖα δράματα[96].

Car il semble bien que, dans ces 'pièces à femmes', Aristophane s'efface comme poète derrière ses personnages ou, du moins, renonce à s'adresser directement au public. La parabase n'est plus le lieu où le poète peut communiquer ses pensées au public: ou bien elle disparaît comme forme fixe — et c'est *Lysistrata*, avec sa structure en deux demi-chœurs — ou elle est soumise à une adaptation qui la modifie profondément, comme dans *L'Assemblée des Femmes*, ou bien, si elle existe en tant que telle, ce n'est plus l'auteur qui s'y exprime, mais les femmes à leur propre sujet[97]. Phénomène remarquable autant que difficile à expliquer. Si le poète laisse parler les femmes, serait-ce que, compliquant l'échange, elles interceptent la communication entre hommes? Ou parce que la présence d'un chœur et de protagonistes féminins souligne suffisamment la dimension *fictive* du théâtre? Toujours est-il que voilà les spectateurs quasiment livrés à eux-mêmes pour comprendre. Comme si le féminin était par soi un opérateur d'intelligibilité théâtrale.

Etrange comédie que les *Thesmophories* où, à part l'archer scythe et le prytane, tous les autres personnages portent ou auront porté des vêtements de femme, que ce soit par nature, par inclination ou par force; les femmes évidemment, le parent d'Euripide dès qu'il s'est dévoué à ce dernier, Agathon et Clisthène par conscience professionnelle ou par vocation, Euripide enfin pour que l'intrigue puisse se clore. De la γυναίκισις (féminisation: *Thesm.* 863) sur scène du vieillard barbu dont les specta-

---

[96] La scholie à *Thesm.* 151 définit les γυναικεῖα δράματα comme des pièces dont le chœur est fait de femmes.

[97] De ce point de vue, on comparera la parabase des *Thesmophories* avec celle, plus conforme à la norme, des *Grenouilles*.

teurs ont eu tout loisir de compter les étapes, à l'allure d'Agathon, cet *oxymoron* sexuel, ou de Clisthène, cette «femme», nul doute que, théâtralement, le port du vêtement ait présenté d'importantes différences de crédibilité, l'un revêtant pour la première fois ce qui, chez les autres, est une seconde nature. Or il est remarquable que ni le travestissement visuel[98] ni le déguisement de la voix[99] n'aient été perceptibles aux femmes; non seulement elles se trompent sur l'identité de Clisthène que, de loin, elles prennent pour une des leurs (*Thesm.* 571-572), mais elles n'ont pas su identifier par elles-mêmes l'imposture du parent d'Euripide, ce dont la coryphée s'étonne un peu tard (*Thesm.* 589). D'où, pour le spectateur, un rire assuré devant les femmes prises au piège de la *mimèsis*. Serait-ce qu'entre un ὥσπερ γυναῖκα (*Thesm.* 591), un efféminé et une femme, la différence s'annule pour elles? Façon, peut-être, de pénétrer dans le jeu même de la dramaturgie pour suggérer qu'entre la nature et l'artifice, elles ne savent pas distinguer, parce qu'elles sont elles-mêmes le produit d'une opération de théâtre qui, d'un acteur, a fait une femme.

---

98 Entre la femme et l'efféminé, la seule différence est-elle que l'une porte de faux seins et l'autre pas (S. SAÏD, *art. cit.* [n. 7], 230-231)? C'est en fait le seul critère perceptible *après coup* par les femmes; nul doute que, comme l'a vu J. HENDERSON, *op. cit.* (n. 10), 219, l'habit féminin des efféminés ne l'était en réalité pas au point de rendre leur sexe douteux aux yeux du public.

99 Le travestissement de la voix, difficile problème. Euripide conseille à son parent de γυναικίζειν εὖ καὶ πιθανῶς (*Thesm.* 267-268); mais quelle différence d'élocution et de voix y avait-il entre un acteur jouant un rôle d'efféminé et un acteur jouant un rôle d'homme déguisé en femme? S. SAÏD, *art. cit.* (n. 7), 232, ne pose pas clairement le problème. Notons enfin que dans *L'Assemblée des Femmes* le problème technique consistant à jouer un rôle de femme qui fait l'homme est évité, puisque l'on n'assiste pas à l'assemblée.

C'est ici que la quintessence du théâtre — l'imitation parfaite — rejoint, en un mouvement très aristophanesque, son degré zéro: l'artifice dévoilé comme tel. Et l'on se rappelle à propos que les femmes d'Athènes ne sont ni des Athéniennes ni des citoyennes. Tout simplement des rôles de femme, joués par des citoyens d'Athènes.

# DISCUSSION

*M. Handley*: May we begin from the thought that in popular drama in many countries, certain classes of people carry attributes which they hardly ever lose, which seem to be expected as a matter of convention, and which are somehow good for a laugh? On women and wine, I still find very useful the collection of passages in H.-G. Oeri, *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie* (Basel 1948); it allows one to see something of the process of continuity and change between fifth-century and fourth-century comedy.

*M. Dover*: There is an analogous convention in the portrayal of retailers. The buyer is inclined to resent what he regards as excessive prices or unreasonable behaviour on the part of the seller; hence fishmongers are regarded as villainous. This is related to the conventional treatment of women, because the women who sell bread are traditionally aggressive (*Ran.* 857 f.).

*Mme Loraux*: S'agissant du vin et des femmes, on a en effet intérêt à souligner qu'il s'agit là d'une convention et que le *topos* des femmes biberonnes est bien un *topos*, qui, à ce titre, jouit d'une belle longévité dans le genre comique. Je me demande toutefois s'il ne faut pas ajouter qu'en s'adonnant au vin, les femmes expriment aussi leur caractère dionysiaque, et donc leur vocation comique.

Quant aux marchandes de pain, elles partagent cette agressivité avec toutes les vendeuses du marché qui, chez Aristophane, sont particulièrement peu commodes. Mais elles sont, si j'ose dire, pires que toutes les autres. Pourquoi? Parce que, vendant à l'homme la base de son alimentation, elles en

profitent pour le maltraiter? Il est vrai que le texte des *Grenouilles* (857 f.) semble bien indiquer qu'elles s'injurient aussi entre elles, et il faut peut-être y voir une version très particulière du discours traditionnel sur les femmes. (Je pense à ce que dit Enée au chant XX de l'*Iliade*, comparant l'échange d'insultes entre guerriers aux injures que se lancent les femmes en colère: 251-255.)

*M. Bremer*: Vous expliquez l'association de Cléon (et Lysiclès) avec les prostituées Cynna et Salabacchô comme l'indice, dans la personne de Cléon, d'une sexualité aberrante par rapport au schème masculin normal, une sorte de *féminité*. Mais c'est sûrement aussi la *vénalité* que le poète comique vise ici (*Cavaliers* 765).

*Mme Loraux*: Vous avez parfaitement raison de le rappeler, et cette dimension a bien évidemment sa place, une place importante dans l'association du démagogue avec des prostituées. Mais il m'a semblé que, dans cette affaire, le sexe comptait plus que la vénalité; que le rapprochement avec *une* prostituée (plutôt qu'avec *un* prostitué, cas de figure parfaitement envisageable chez Aristophane) avait pour visée précise de souligner une certaine propension du personnage de Cléon à la *féminité*. Féminité doublement anomale, en soi et parce qu'elle est vénale. Cléon-πόρνη: la suggestion est saisissante.

*M. Handley*: It seems to me notable that, so far as I can see, homosexuality is *not* one of the accusations comic poets made against Cleon; and I find this interesting in view of the numerous offensive things that were said about him and the ease with which mud thrown by comic poets seems to stick to its target.

*M. Gelzer*: Sehr interessant sind die Beobachtungen dessen, was durch die Sprache selbst als vorgegebene implizierte Vorstellungen gegeben ist. Herr Degani hat die Wortbildungen von Patronymica zusammengestellt, die von Iambographen und Komikern in einem hypokoristischen Sinn zu verspottenden und beschimpfenden Zwecken neu gebildet worden sind. Ihr

Bildungstyp beruht offensichtlich auf der Vorstellung, dass die Herkunft von einem Vater eine selbstverständliche und wichtige Sache ist und deshalb normalerweise zur Bezeichnung eines echtbürtigen Mannes verwendet wird. Macht man nun die Gegenprobe bei den Frauen, die in der Komödie der Aristophanes eine Rolle spielen — auch als Machthaberinnen wie Lysistrate und Praxagora —, so stellt man fest, dass ein weibliches Korrelat zu den Patronymica auf -ίδης etc. fehlt. Die Sprache kennt keine analogen 'Metronymica'. Anderseits wirken analogische Bezeichnungen von Frauen als Amtsträgerinnen wie στρατηγίς, σκύθαινα u.a. immer komisch. Das ist auffällig auch da, wo etwa Plato im Staat darstellt, dass die Frauen von Natur fähig seien dieselbe Verantwortung zu tragen und dafür dieselbe παιδεία erhalten sollten wie die Männer, und für sie Bezeichnungen wie φυλακίδες (*Rep.* V 457 c 1) und ἄρχουσαι (*Rep.* VII 540 c 5; *Ti.* 18 d 9) verwendet, die doch gewiss ein leichtes Schmunzeln erregen.

*Mme Loraux*: D'abord, Cléon, pour revenir encore à lui. M. Handley a raison, et je crois qu'il faut soigneusement distinguer une imputation de féminité (qui peut même ailleurs mener à l'image d'un Cléon «maternel» pour le *dêmos*) d'une accusation d'homosexualité. Les injures sont toujours précises, et nous, modernes, ne le sommes pas toujours assez à leur sujet — en l'occurrence peut-être ne l'ai-je pas été assez — parce que nous avons tendance à confondre les registres lorsque le terrain est glissant comme l'est celui de la sexualité.

Quant à l'absence de «métronymique», c'est là un point essentiel, parce qu'il met en lumière l'impossibilité propre aux femmes de *transmettre*. Le patronyme fait de l'homme un homme authentique (un mâle barbu!), mais que pourrait donner un nom de mère à un homme, sinon ce que les mères de démagogue donnent à leurs fils — à savoir une vulgarité efféminée? Et aux femmes mêmes, que donnent leurs mères? Peu de chose dans la comédie: Lysistrata est la fille de son père et non de sa mère. La mère ne transmet pas; c'est peut-être pourquoi les femmes, chez Aristophane, sont si fort soupçonnées de «supposer» leurs enfants, menaçant ainsi la transmission masculine dans son intégrité. Du coup, elles peuvent bien assumer le pouvoir et donner

un féminin à tous les noms qui n'en ont pas: elles révèlent ainsi que leur nature est artifice et non pas nature, ... et voilà les spectateurs masculins bien contents de ne plus avoir à envier la *phúsis* à leurs épouses. Au fond, il est plus facile et plus rassurant de rire d'une ἄρχουσα que d'une vraie mère... Mais je ne suis pas sûre de vous avoir vraiment répondu.

*M. Bremer*: Si vous êtes d'avis que Platon s'est inspiré d'Aristophane quand il qualifie certaines femmes de φυλακίδες (*Rep.*) et de πολιτίδες (*Lg.*), vous serez fondée à penser que le *Ménexène*, avec l'oratrice Aspasie, est d'inspiration aristophanéenne?

*Mme Loraux*: Je partage bien évidemment cet avis, et je vous remercie d'avoir évoqué la figure d'Aspasie dans le *Ménexène*. Ce qui m'amène à faire deux remarques:

1) Il faut espérer qu'une étude d'ensemble sera un jour consacrée à l'inspiration aristophanesque de Platon: à la façon dont, de manière presque systématique, en tout cas délibérée, Platon puise dans Aristophane des contenus qu'il *retourne*, éventuellement contre Aristophane (et je ne pense pas seulement au retournement des *Nuées* dans le *Phédon*). Mais cela nous entraînerait vers la question, essentielle mais difficile, de la pratique platonicienne du pastiche, à la fois instrument de combat et aveu détourné d'une fascination.

2) J'en viens à Aspasie, qui est un cas complexe. D'une part, en en faisant une maîtresse de rhétorique, Platon lui donne une tout autre dimension que celle, développée dans les *Acharniens*, d'une patronne de maison close. Mais cela n'empêche pas qu'Aspasie soit, comme maîtresse de rhétorique, une figure ambiguë:

— elle sert à rabaisser l'éloquence péricléenne, puisque la célèbre oraison funèbre de Périclès chez Thucydide est explicitement caractérisée comme son œuvre à elle;
— et, par rapport à Diotime, qui, dans le *Banquet*, enseigne à Socrate la véritable éloquence, qui est discours de vérité, Aspasie n'est qu'une figure parodique.

... Ce qui nous ramène vers la comédie.

*M. Handley*: The mother's boy: an interesting example (though I am not sure I see all of the subtlety of it in its context) is that of the rich and virginal young athlete who is proposed as a lover by Gyllis to Metriche in Herodas I: he is ὁ Ματακίνης τῆς Παταικίου Γρύλλος (50).

*M. Degani*: Ho l'impressione che certi termini-chiave, sui quali Lei ha insistito nella sua relazione, non vadano presi alla lettera, in senso proprio: il προξενῶ di Clistene, ad esempio, e sicuramente l'εὐρύπρωκτοι delle *Nuvole*, hanno un valore metaforico e generico. Non Le pare?

*Mme Loraux*: Je remercie vivement le professeur Handley d'avoir attiré mon attention sur ce texte, d'autant que le portrait du fils de Matakinè peut effectivement avoir été inspiré par Aristophane sur un autre point: en effet, à la sagesse de ce jeune homme bien, qui ne saurait «bouger de dessus terre un fétu» (οὐδὲ κάρφος ἐκ τῆς γῆς / κινέων: 54), répond, dans *Lysistrata*, celle de la coryphée, qui prétend ne pas même vouloir «bouger un fétu» (κινοῦσα μηδὲ κάρφος: 474), mais cette sagesse est alors copiée sur celle d'une jeune fille (ὥσπερ κόρη: 473) et non d'un blanc-bec.

Sur la question du sens propre et du sens figuré, je ne prétends évidemment pas trancher en une matière aussi délicate. J'aurais toutefois tendance à maintenir mes analyses.

Pour des raisons d'ordre général d'abord: je ne crois pas que l'on puisse beaucoup rire d'un mot employé métaphoriquement, alors que l'on rit à coup sûr d'un terme employé littéralement dans un contexte qui, officiellement, ne s'y prête pas. C'est le cas de προξενῶ, qui est beaucoup plus drôle si Clisthène dit bien qu'il est *proxène* des femmes, parce qu'il est leur intermédiaire auprès de la *cité* athénienne — ce qui est d'ailleurs parfaitement exact, puisqu'il va annoncer la situation aux prytanes (*Thesm.* 654). J'ajoute que l'usage, par Aristophane, du vocabulaire politique ne me semble jamais être métaphorique, toujours littéral.

Quant à εὐρύπρωκτοι, la question est plus difficile. Je ferai cependant remarquer que le Discours juste, dans les *Nuées*, est assez préoccupé du comportement sexuel des jeunes Athéniens (et cela avec un grand luxe de détails:

*Nub.* 1009-1023) pour donner également au mot son sens le plus précis, d'autant qu'Aristophane a pris soin d'utiliser ce terme dans le contexte de la punition de l'adultère aux vers 1083-1084, ce qui en souligne l'acception la plus littéralement physique.

*M. Handley*: We should remember that the εὐρυπρωκτία idea can be put very explicitly: *Eccl.* 112-113, λέγουσι γὰρ καὶ τῶν νεανίσκων ὅσοι / πλεῖστα σποδοῦνται, δεινοτάτους εἶναι λέγειν.

*M. Dover*: In Jeffrey Henderson's book there are a number of passages which are actually funnier if they are non-sexual than if they are sexual. In *Ran.* 147-151 it is precisely the seriousness of 147 and 149 f. which gives comic point, through contrast to 148 ἢ παῖδα κινῶν κτλ.

*Mme Loraux*: Dans l'exemple que vous citez, il faut en effet, je crois, prendre tout ce qui est dit au pied de la lettre, aussi bien aux vers 147 et 149-150 qu'au vers 148. Affirmer, comme le fait Jeffrey Henderson (*The Maculate Muse* [Oxford ²1991], 166), que μητέρ' ἠλόασεν est l'équivalent de μητέρ' ἐβίνησεν «bien que cet usage ne soit pas attesté ailleurs», et ce pour éviter qu'il y ait doublon avec le parricide, impliqué dans πατρὸς γνάθον / ἐπάταξεν, c'est mésestimer la force de cet euphémisme, version verbale du 'mot interdit' μητραλοίας; c'est aussi privilégier la variation dans le sens au détriment de la variation dans l'expression.

Je propose de considérer au contraire qu'il s'agit là d'emplois littéraux qu'il est plus économique, plus intéressant et plus drôle de ne pas chercher à métaphoriser à tout prix. C'est d'ailleurs la seule critique que l'on puisse adresser à l'ouvrage si complet de Henderson: d'être *trop* complet; que toute expression risque finalement d'être versée à la rubrique de l'obscénité, si bien que tout Aristophane relèverait à la limite d'un chiffrage métaphorique généralisé. Je vois bien que la question de l'obscénité est fort difficile; mais, s'il y a à l'évidence (et en quantité) des métaphores obscènes, il y a aussi des formulations qui ne sont ni métaphoriques ni obscènes, et c'est la coexistence des deux niveaux de langage qui fait le comique.

*M. Handley*: I think there are arguments of a general kind against over-elaboration of the search for meanings in passages of comedy. It was not (at any rate in the fifth century) written for learned readers, but for impact in performance, and the impact of a phrase or line can be dissipated if it is expected to have several functions at once. There are times when non-allusive language works well: such is the range, in Greek, of words which *can* carry a sexual innuendo that it is hard to know where to stop; like Sir Kenneth, I should myself on occasion stop earlier than some others do.

*M. Bremer*: Votre thèse concernant la relation d'Aristophane à Euripide (troisième section de votre exposé) présuppose-t-elle qu'Aristophane considérait τὸ σκώπτειν τὰς γυναῖκας comme appartenant à ses prérogatives de poète comique? Et si, dans *Ran.* 949-950, Euripide est présenté comme se vantant d'avoir montré la vie ordinaire (la femme, l'esclave, la jeune fille même prenaient la parole!), n'était-ce pas précisément ce qu'Aristophane lui reprochait (*ne sutor ultra crepidam*)?

*Mme Loraux*: En quelque sorte. C'est ce que les femmes des *Thesmophories* suggèrent en affirmant que les maris athéniens font de la tragédie euripidéenne une application immédiate: ils surveillent leurs femmes de plus près, puisqu'Euripide leur a même enseigné l'usage des 'infalsifiables' petites clés à trois dents (*Thesm.* 395-428). Or, là n'est pas le but de la tragédie: le poète tragique doit s'adresser aux ἄνδρες en tant qu'ils sont des citoyens et non des maris, et il doit les rendre meilleurs et plus grands, au lieu de les transformer en πανούργοι ou μοχθηρότατοι (*Ran.* 1015; 1011). On ajoutera que, dans des tragédies trop directement interprétables en termes de quotidienneté, la *mimèsis* s'efface elle-même comme ressort artistique, ainsi que l'a bien vu Froma Zeitlin, et la distance tragique ne peut plus jouer son rôle.

*M. Gelzer*: Ich darf hier daran erinnern, dass wir im Verlauf des Colloquiums *Relire Ménandre* unter der Leitung der Herren Handley und Hurst auch den Beitrag des Euripides zur Neuen Komödie behandelt haben, einen Zusammenhang, den schon die antiken Kritiker festgestellt haben (Quint. *Inst.* X 1, 6). Besonders in seinen späteren Tragödien ist Euripides selber,

gerade wenn er Verhältnisse des Familienlebens, der Ehe, der Vaterschaft, des Sohns zur Mutter u.ä. darstellt, etwa im *Ion* oder in der *Elektra*, der Behandlungsweise der Komödie schon sehr nahe gekommen und eignete sich deshalb als ihr Vorbild. Das mag auch ein Grund gewesen sein für das εὐριπιδαριστοφανίζειν (vgl. A. Hurst, «Ménandre et la tragédie», in *Relire Ménandre* [Genève 1990], 93-122, und Discussions, 155, 159 f.). Die Gegenposition sah man offenbar in Aischylos (*Ran.* 1013 ff., 1053 ff.), dessen Tragödien damals wieder aufgeführt wurden (vgl. S. Radt [Hrsg.], *TrGF* vol. 3, *Aeschylus* [Göttingen 1985], 56 f. mit den entsprechenden Stellen des Aristophanes).

*Mme Loraux*: Vous avez tout à fait raison: lorsque la parenté est en question chez Eschyle, elle n'est pas référée à la quotidienneté, mais à la troublante particularité linguistique d'expressions telles que αἷμα ὅμαιμον, qui suggère à la fois un excès de consanguinité, l'inceste et le parricide. Nous sommes dans le registre de la transgression, mais à une grande échelle. Tandis qu'Euripide, avec son humanité 'quotidienne', est proche d'Aristophane, et c'est bien cela qui lui est reproché — d'être un tragique qui n'assume pas le tragique!

*M. Bremer*: Εἰς ἄγρον ὦ γύναι: Trygée invite sa femme à l'accompagner à la campagne, non pour qu'elle participe aux labeurs agraires, mais pour y faire l'amour, ὅπως μετ'ἐμοῦ καλὴ καλῶς κατακείσει! (*Pax* 1331).

*Mme Loraux*: Je suggère qu'il y a là une surdétermination riche de sens, qui pouvait sans difficulté être repérée par le spectateur et pour son plus grand plaisir. Trygée va aux champs pour y retrouver la vie du paysan; il y emmène sa femme *et* parce qu'elle est sa compagne *et* parce que c'est à la campagne qu'on 'laboure' ou qu'on 'plante' le mieux: ces expressions, qui glosent la formule du mariage ἐπ' ἀρότῳ παιδῶν γνησίων, s'enracinent dans une métaphorique si quotidienne qu'on peut même douter que les métaphores soient encore perçues comme telles.

*M. Handley*: I wonder how much we should allow, in this association of women and country, for the strength of feeling created by the abnormal conditions of confinement in Athens. This seems to be reflected often in the

early plays, as for instance at *Ach.* 33 ff., 247-279, 665 ff.; *Georgoi* fr. 107, 109, 110 K (= 109, 111, 112 KA); *Pax* 556 ff., 571 ff., 1141 ff.; the passage about Diallage at *Ach.* 989 ff., to which you have referred, is an important member of the series, made memorable by its vivid personification.

*M. Zimmermann*: Besonders schön lässt sich der Zusammenhang der Motive Frau, Land, Liebe in der zweiten Parabase des *Friedens* (1127 ff.) zeigen: Den πράγματα der Stadt (besonders 1128-1130) wird die Idylle des Landlebens entgegengestellt.

*Mme Loraux*: Encore un mot, donc, sur la femme et la campagne. Il est clair que la réclusion dans la ville ne pouvait qu'aviver la frustration des campagnards privés de tout ce qui fait leur vie; une *happy end* ne peut donc que les renvoyer chez eux. Mais il m'importe que ces paysans, esseulés et célibataires à la ville, repartent chez eux en compagnie d'une épouse, comme si femme et champ allaient de pair. Il y a là l'objectivité d'une situation très présente dans les premières pièces d'Aristophane, mais il y a aussi l'élaboration imaginaire d'une issue à la fois heureuse et conforme aux représentations orthodoxes du mariage.

Dans la seconde parabase de la *Paix*, il est vrai que l'épouse et le champ sont dissociés: la vie rurale y a toute son autonomie, et la servante thrace est disponible pour le plaisir de l'homme. Mais l'association γυνή / ἄγρος a déjà eu lieu, et sans ambiguïté, dans les paroles de Trygée aux vers 568-570, avant que les vers 571-581 ne soient consacrés à célébrer l'idylle champêtre.