



”Lysistrata ou la femme dans les yeux”

Anne Debrosse

► To cite this version:

Anne Debrosse. ”Lysistrata ou la femme dans les yeux”. *Méthode! : Revue de littératures française et comparée* [Nous t’affirmons méthode!], 2013, Agrégations de Lettres 2014, 23, pp.241-251. hal-02507936

HAL Id: hal-02507936

<https://hal.science/hal-02507936>

Submitted on 28 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Lysistrata* ou la femme dans les yeux**

« Ô sexe dissolu que le nôtre tout entier ! Ce n'est pas pour rien que de nous sont faites les tragédies¹ ». Les héroïnes tragiques sont monnaie courante dans le théâtre grec et donnent souvent leurs noms aux pièces dont elles sont les protagonistes. Les noms d'Antigone, de Médée, d'Andromaque ou encore d'Électre, leurs histoires respectives, font aujourd'hui partie de la culture commune, par innutrition directe ou indirecte. En revanche, rares sont les comédies qui s'intitulent d'un nom féminin. Bien sûr, certaines comédies du corpus grec antique portent le nom de l'héroïne éponyme, comme *Sappho* ou *L'Andrienne*², ou d'un groupes de femmes³. Pourtant, une seule de ces pièces est l'œuvre d'un contemporain d'Aristophane et de la comédie ancienne, Cratinus (c. 520-422 avant Jésus-Christ). Les autres sont le produit de la comédie moyenne ou nouvelle. *Lysistrata* est donc un cas particulier à son époque (411 avant Jésus-Christ) : les femmes prendront de plus en plus de place dans les comédies ensuite seulement. La progression est nette au sein même du corpus aristophanesque, qui reflète une époque charnière : les premières pièces mettent en scène des femmes jeunes, belles et dénuées de parole. Elles sont le type de la femme désirable, « sont tout, sauf des femmes d'Athènes⁴ ». Puis, les personnages féminins commencent à prendre un rôle plus important, jusqu'à *Lysistrata* où elles sont les protagonistes et renvoient aux Athéniennes, aux Spartiates...

On s'accorde à dire que cela correspond à un phénomène de société. Robert Flacelière, dans un célèbre article qui date de 1971, « Le féminisme dans l'ancienne Athènes⁵ », remarque la naissance d'un mouvement qu'il qualifie de féministe au commencement de la guerre du Péloponnèse : le symptôme en est, selon lui, que les femmes deviennent plus visibles dans les textes et que leur statut fait l'objet de remarques susceptibles de le dénoncer ou de le réaffirmer. Les pièces d'Aristophane dans lesquelles les femmes investissent la sphère politique (*Lysistrata* et *L'Assemblée des femmes*) en seraient tout particulièrement le révélateur, malgré leur caractère comique : « ces deux pièces sont comme les explosions d'une verve bouffonne, les charges d'une fantaisie débridée, qu'il ne convient donc pas de

1 *Lysistrata*, v. 138 : paroles prononcées par Lysistrata. « Sexe dissolu » est mis pour *pankatapugon*, que Silvia Milanesi traduit plus littéralement par « rien que fesses » (trad. Hilaire Van Daele, introduction et notes de Silvia Milanesi, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 1996, p. XXI).

2 Cratinus et Alexis auraient écrit *Les Cléobulines*, portant vraisemblablement sur la poétesse Cléobuline. Antiphanes, Éphippus, Amphis et Timoclès ont écrit des pièces titrées *Sappho*. Plus tard, Ménandre compose *L'Andrienne* ou *La Samienne* par exemple. Voir, pour toutes les pièces fragmentaires dont nous parlerons, *Fragmenta Comicarum Graecorum*, collegit et disposuit August Meineke, Lat. transtulit Friedrich Heinrich Bothe, Paris, A. Firmin Didot, 1855 et *The Fragments of Attic Comedy*, par John E. Edmonds, Brill Archive, 1961.

3 Ainsi, selon Pollux (*Onomasticon* IX 153), Alexis a intitulé une comédie *La poétesse* (ΠΟΙΗΤΡΙΑ), qui semble faire écho sa pièce *Les Poètes* (ΠΟΙΗΤΑΙ), connue par Athénée (*Deipnosophistes* III 74e). Du côté des auteurs tragiques, la coutume existe également (*Les Trachiniennes* de Sophocle par exemple).

4 Nicole Loraux, « Aristophane et les Femmes d'Athènes : Réalité, Fiction, Théâtre », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, vol. 6, n. 1-2, 1991, p. 119-130, p. 124. La vision quelque peu téléologique d'une place croissante attribuée aux femmes est la sienne.

5 Dans Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 115e année, n. 4, 1971, p. 698-706.

prendre au sérieux. Pourtant le choix de tels sujets, à la charnière du V^e et du IV^e siècle, est certainement un signe des temps » (p. 704).

Flacelière pose la question de la place des femmes en des termes nouveaux, sans doute influencés par les débuts des *gender studies*⁶. Bien sûr, il n'y a pas de « féminisme » à proprement parler dans la société antique car ce mot désigne les revendications communes et concertées d'un ensemble d'individus pour améliorer le statut des femmes⁷. « Féminisme » est apparu en 1837, justement à un moment où les revendications politiques et sociales en faveur des femmes se sont présentées comme telles à relativement grande échelle. Toutefois, comme le fait Flacelière, on peut employer le terme et s'en servir comme outil d'interprétation dans la mesure où on peut lire chez Euripide ou Aristophane le sentiment qu'un sort injuste est réservé aux femmes, dans la bouche de Médée et de Lysistrata par exemple, bien qu'elles ne demandent pas instamment une amélioration du statut des femmes et qu'elles ne soient pas à proprement parler des militantes.

Trois pièces d'Aristophane font référence à une héroïne éponyme ou à un univers féminin dès le titre : *Lysistrata* (-411), *Les Thesmophories* (-410) et *L'Assemblée des Femmes* (-392). Cette triade, très souvent évoquées comme telle dans les commentaires anciens et récents, a quelque chose de réducteur, parce que les femmes ne se définissent pas uniquement à la lumière de ces trois pièces, comme le souligne Nicole Loraux⁸. Néanmoins, elle reste un angle d'attaque privilégié du corpus aristophanien dès lors qu'on s'attache aux questions de genre (*gender*) – N. Loraux suggère simplement de ne pas se précipiter sur elle au point d'en être aveuglé : son article, qui se présente dans une certaine mesure comme une introduction à la triade, propose une lecture plus globale des femmes chez Aristophane (on ne saurait trop en recommander la lecture). Par ailleurs, comme on peut le lire chez Flacelière, cette triade se scinde souvent en un binôme, car le contenu de *Lysistrata* et de *L'Assemblée des femmes* offre des parallèles évidents : dans les deux cas, des femmes prennent le pouvoir au sein de la cité et imposent leur loi dans le droit, ce qui est particulièrement inédit pour la mentalité grecque, d'où l'intérêt des commentateurs. Dès lors, *Les Thesmophories* semblent un cas à part, parce qu'elles racontent la mise en accusation d'Euripide pour sa misogynie en dehors des instances politiques ou juridiques de la cité lors du rituel entièrement féminin (il s'agit d'une fête en l'honneur de Déméter où ne sont admises que les femmes) dont la pièce tient son titre : il n'y est pas question d'usurpation du pouvoir par les femmes. Pourtant, dans *Les Thesmophories* et *L'Assemblée des Femmes*, les thèmes des deux pièces, certes très différents, sont traités de la même manière du point de vue théâtral, si l'on ne considère que deux effets précisément.

Premièrement, dans *L'Assemblée des femmes*, comme dans *Les Thesmophories*, tout repose sur un travestissement initial et sur une ruse. Dans *L'Assemblée des femmes*, les femmes se travestissent en hommes afin d'investir massivement l'Assemblée (réservée aux citoyens), d'y être majoritaires et d'y faire voter une loi conçue par elles. Il est plaisant de voir les femmes se travestir, d'autant plus qu'Aristophane écrit une bonne centaine de vers (v. 121-284) pour montrer comment elles s'habillent en hommes, puis imitent leur comportement. Ce travestissement initial se répercute sur les hommes eux-mêmes : les femmes chapardent les vêtements de leurs maris, si bien que l'un d'entre eux, au début de la pièce, doit revêtir ceux de son épouse pour sortir, ce qui fait de lui la risée d'un voisin (v. 311 sq.). Dans *Les*

6 La date est certes précoce, mais les hellénistes se sont très tôt intéressés aux *gender studies* et s'en sont rapidement servi comme outil d'analyse. Pour une vision synthétique et facilement accessible de cette question, voir par exemple Pauline Schmitt-Pantel, « L'histoire du genre (gender) dans les écrits sur l'Antiquité grecque de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet », *Almanach de la recherche franco-russe*, 1, 2008 [<http://www.centre-fr.net/IMG/pdf/Almanach2SchmittFR.pdf>].

7 Les féministes n'ont d'ailleurs pas forcément les mêmes revendications précises, mais se rejoignent dans un désir commun de voir une amélioration du statut des femmes.

8 Nicole Loraux, dans « Aristophane et les Femmes d'Athènes : Réalité, Fiction, Théâtre », *op. cit.* p. 129.

Thesmophories, Euripide, qui a appris que les femmes allaient le condamner lors de leurs retrouvailles rituelles, demande à un confrère, Agathon, très efféminé, d'aller plaider sa cause auprès d'elles en se faisant passer pour l'une d'entre elles. C'est finalement Mnésiloque, cousin d'Euripide, qui s'en charge : mais lui n'a rien d'efféminé, il doit donc passer par une étape de travestissement longue (v. 212-269) et douloureuse (il doit notamment découvrir les joies de l'épilation) afin de pouvoir ensuite se confondre avec les femmes. L'épisode du travestissement est donc à chaque fois assez long et très comique.

Deuxièmement, dans ces deux pièces, des discours polémiques ont lieu (celui de l'héroïne, Praxagora, dans *L'Assemblée des femmes* et celui de Mnésiloque dans *Les Thesmophories*), l'une des deux parties étant en réalité un travesti qui tente de faire passer ses lois grâce au déguisement. Un plaidoyer en faveur du pouvoir des femmes prononcé par un homme (qui est en fait Praxagora travestie, comme le public le sait) a plus de poids que le même propos proféré par une femme. De même, le jeu sur la connivence entre femmes devrait pouvoir permettre à Mnésiloque de défendre plus efficacement Euripide. Le travestissement se présente comme une sorte d'argument d'autorité. En tout cas, il sert à conférer plus d'autorité au discours, qui s'avance masqué, grâce au genre apparent de l'orateur.

Dans *Lysistrata*, il en va différemment : il n'y a pas à proprement parler de *mundus inversus*, pas de ruse des femmes ou des hommes, pas de travestissement, pas de discours dissimulé sous un sexe d'emprunt : Lysistrata parle à visage découvert et engage un véritable bras de fer avec les hommes. La pièce met donc en scène la victoire d'une femme et d'un groupe de femmes sur les hommes, comme dans *L'Assemblée des femmes*, mais, contrairement à ce qui a lieu dans cette pièce, les hommes voient bien qu'ils luttent contre les femmes et qu'ils doivent se plier à leur loi : pour paraphraser le titre d'un ouvrage de J.-P. Vernant consacré à quelques figures de l'Autre en Grèce ancienne⁹, ils voient la femme « dans les yeux » à chaque moment de la pièce.

C'est cette particularité de *Lysistrata* que nous voulons envisager dans les lignes qui viennent, selon trois axes : il s'agit de voir quels pièges méthodologiques il est préférable d'éviter au sujet de *Lysistrata*, puis de comprendre à quel point une femme peut être une héroïne dans le monde grec, pour finir par la constatation et la définition de l'héroïsme de Lysistrata.

I. Préliminaires méthodologiques : éviter « les pièges psychologisants » et les clichés sur le théâtre grec.

Il est bien connu que les pièces comiques sont à analyser avec beaucoup de prudence pour la raison qu'elles jouent sur le grotesque, l'incongru, l'inversion des thèmes, la dérision etc. et que les pensées et les références communes aux dramaturges et à leurs auditeurs contemporains nous échappent aujourd'hui. De plus, *Lysistrata* est une pièce quelque peu corrompue. Le statut des comédies d'Aristophane prête particulièrement à caution, car elles sont souvent perçues en binômes : les « comédie à héros » se distinguent des « comédie à femmes », la misogynie de certains personnages est opposée au féminisme d'autres, les personnages sont chargés d'une aura positive ou négative selon les cas et selon les modes de lecture contemporains. N. Loraux pense que ces lectures sont des « pièges psychologisants » et plaide pour une souplesse constante dans l'analyse des trois « comédies à femmes » d'Aristophane. Selon elle, il n'y a pas une clé de lecture, et, même dans l'hypothèse où l'on retiendrait *in fine* les catégories opératoires de « comédie à héros » versus « comédie à femmes », il faut d'abord poser des bases, éviter d'enfermer *a priori* *Lysistrata* et les deux autres pièces qui présentent des héroïnes dans des schémas, promus par des générations de

9 Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, Pluriel-Anthropologie, 1998.

lecteurs et de commentateurs. Le théâtre grec est bien connu, ce qui en réalité représente un obstacle : il faut au préalable prendre conscience de la singularité d'un théâtre qui n'est pas le nôtre et qui ne lui ressemble guère – d'autant plus pour la comédie ancienne. William Marx¹⁰ souligne que la tragédie grecque « nous est totalement étrangère », dans des proportions qu'on peine à se représenter car si la Vénus de Milo est visiblement mutilée, le théâtre grec donne l'illusion d'une éternité immobile en raison notamment de la reconstitution dont il a fait l'objet (certains vers sont totalement refaits : c'est comme si on ajoutait des bras à la Vénus de Milo pour créer l'illusion d'un ensemble intact). Afin de souligner ce problème, nous voulons donner deux exemples de l'étrangeté du théâtre grec et des approches à éviter.

Premier exemple, le tragique et la tragédie. Le corpus des tragédies grecques est le fruit d'une sélection opérée au cours des longs siècles qui nous séparent du temps de leur représentation – moins de cinq pour cent des tragédies ont survécu. Restent essentiellement celles qui finissent mal, si bien que tragique est devenu synonyme de funeste. Mais c'est une vision récente : selon W. Marx, elle a été promue et figée par l'idéalisme allemand qui a défini ce qu'étaient le tragique et la tragédie¹¹. Or, en réalité, les catalogues et les résumés des pièces perdues, qui les recensent toutes et sans sélection idéologique (qu'elle soit pédagogique ou esthétique), montrent que les pièces à dénouement malheureux étaient probablement minoritaires : la postérité aurait sélectionné et retenu essentiellement les pièces à fin funeste. Par conséquent, « les tragédies considérées en général comme des modèles du genre ne sont en fait que des exceptions¹² », selon W. Marx, ce qui remet complètement en question notre conception du tragique et de la tragédie, qui repose sur un fantasme, celui de l'existence d'un modèle parfait dès l'origine dont tout découlerait sans grande variation. Dans la lignée de ces constatations sur les tragédies grecques, peut-être *Lysistrata* pourrait-elle être une pièce qui tranche sur l'ensemble de la production comique de l'époque, qu'elle n'est pas typique mais exceptionnelle. Elle n'aurait pas valeur de modèle, elle ne serait pas le reflet de la pensée dominante sur la comédie ou sur les femmes. Cependant, pour qu'une pièce comique fonctionne, il fallait bien qu'Aristophane ne soit pas trop *a contrario* des goûts de son public : *Lysistrata* est peut-être donc représentative des clichés sur les femmes dans l'Athènes du début du IV^e siècle avant Jésus-Christ. Ainsi, il faut donc de toute façon éviter les propos catégoriques.

Deuxième exemple, le « message » de l'auteur, la communication avec le spectateur. Au théâtre, on distingue deux types de communication : une communication externe (avec les spectateurs) et interne (entre personnages). Or, dans le théâtre grec en général, « ce que veut nous dire l'auteur » ne coïncide pas avec ce que disent les personnages. Il n'y a jamais de personnage porte-parole : le Coryphée, le Chœur, ne sont pas la voix d'Aristophane. C'est que le théâtre grec est un « genre littéraire et civique » (N. Loraux), avec une base mythico-rituelle extrêmement importante : une représentation est en fait l'accomplissement d'un rite, qui répond à des codes précis.

À un tel stade de notre propos, il peut sembler impossible de parler du théâtre grec sans avoir une somme de connaissance conséquente à son sujet, et encore : la recherche actuelle a instauré une sorte d'ère du soupçon généralisée. Cependant, il y a au moins deux voies pour sortir de cette aporie.

10 Dans *Le Tombeau d'Edipe. Pour une tragédie sans tragique*, Les Éditions de Minuit, Paradoxe, 2012.

11 Schelling, Nietzsche, Hegel. Ulrich von Willamowitz-Moellendorf, grand helléniste, mettait déjà en garde contre les lectures abusives de la tragédie grecque perçue comme un paradigme universel, voir *Le Tombeau d'Edipe op. cit.* p. 60 sq.

12 *Id.* p. 65 : « Non seulement les tragédies se terminant par la mort du héros ne sont pas les plus fréquentes, mais la plupart des tragédies n'ont pas même de dénouement malheureux ». Voir p. 74 sq. sur Euripide, « Ce que nous apprennent les tragédies “alphabétiques” d'Euripide ».

D'une part, il faut se rappeler que les pièces étaient écrites pour être représentées une seule fois, au sein d'un concours. Dès lors, « la leçon » que l'auteur voulait donner au public devait être assez claire pour être saisie en une seule représentation. Il s'agit donc de repérer la convergence des effets. La richesse du détail ne prend son sens que dans l'ensemble¹³. Il convient en général d'éviter d'interpréter des hapax qui n'ont pas de signification particulière, ceux qui ne frappent pas l'auditoire. En revanche, les réseaux doivent être repérés. Par exemple, la reprise du vocabulaire épique – que ce soit sous la forme d'un vers de l'*Illiade* (v. 518) ou par l'usage de termes très connotés – et de vers ou de mots issus de tragédies (v. 155, 188, 563, 706-707, 712...) mérite une attention scrupuleuse. Il faut également veiller à ne jamais oublier qu'il s'agit non d'un discours, de la mise en scène d'une idéologie, mais de théâtre qui vise à provoquer le rire, comme le rappelle Nicole Loraux : ainsi, les « femmes d'Athènes » sont avant tout une catégorie comique, qui joue sur des clichés bien connus du public athénien (ivrognerie crasse des femmes, libido déchaînée, paresse...).

D'autre part, on peut aussi lire le texte avec des lunettes volontairement anachroniques – il suffit de le dire. Ainsi, de nombreuses mises en scène ont présenté *Lysistrata* comme une pièce contemporaine, en transformant l'héroïne en une féministe au sens plein du terme. Cette posture évite une entreprise de reconstitution qui semble parfois irréalisable, étant donné les nombreuses incertitudes sur le texte, la représentation du théâtre grec, etc. Il n'existe pas, à notre connaissance, de mise en scène contemporaine qui n'utilise que des acteurs, sans une seule actrice. Il y a une bonne raison à cela. Ces mises en scènes respecteraient techniquement la forme de la représentation grecque (les acteurs étaient tous des hommes), mais en trahiraient la portée symbolique et comique : pour les spectateurs grecs, qu'un homme joue le rôle d'une femme faisait partie du code de représentation, si bien qu'il n'y avait sans doute rien de drôle en soi dans le travestissement de l'acteur, qui n'était pas perçu comme tel ; aujourd'hui en revanche, le simple fait qu'un homme joue une femme dans *Lysistrata* fait rire, surtout dans des scènes de séduction¹⁴. L'anachronisme est donc inévitable. Il peut même être souhaitable. Nicole Loraux elle-même écrit un « Éloge de l'anachronisme en histoire » : « Tout n'est pas possible absolument lorsque l'on applique au passé des questions du présent, mais on peut du moins tout expérimenter à condition d'être à tout moment conscient de l'angle d'attaque et de l'objet visé¹⁵. » Violaine Sébillotte et Sandra Boerhinger vont plus loin encore : « toutes nos questions au passé sont anachroniques et il nous faut toujours être conscients de l'angle d'attaque et de l'objet visé¹⁶ ». Nos outils modernes servent de catégories heuristiques : il s'agit de voir comment des éléments cohérents pour nous, Modernes, se répartissent dans d'autres ensembles, selon des logiques propres aux sociétés antiques. Pour reprendre la question du travestissement, les jeux qui ont lieu à son sujet sont d'autant plus plaisants et subtils à nos yeux qu'on sait qu'il n'y a pas d'actrice dans le théâtre grec. Dès lors, dans *L'Assemblée des femmes*, un adolescent joue une femme qui se travestit en homme mais qui peine à ressembler à un homme : l'acteur retrouve donc les caractéristiques vestimentaires de son sexe, tout en étant affublé de postiches destinés à le montrer comme femme et en devant adopter une démarche de femme incapable d'adopter celle d'un homme. Dans *Les Thesmophories*, un acteur doit jouer le mâle gauche dans des vêtements féminins devant d'autres acteurs, hommes habillés en femmes et qui doivent avoir réellement l'air de femmes. Les effets de grossissement dus à la comédie n'empêchent pas des jeux de trompe l'œil très raffinés, qui n'étaient peut-être pas perçus comme tels dans la Grèce d'Aristophane, mais qui méritent aujourd'hui une analyse qui doit être attentive au contexte historique (il n'y avait pas

13 C'est vrai en général pour tout texte, mais de façon accrue pour le théâtre grec.

14 Voir *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine*, dir. Sandra Boerhinger et Violaine Sébillotte Cuchet, Armand Colin, Cursus, 2011, p. 121 à propos d'un texte de Plaute.

15 Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », *Le genre humain*, 27, 1993, p. 23-29 (p. 28).

16 *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine*, op. cit. p. 24.

d'actrices, ce qui permet certains jeux caducs aujourd'hui) et user de nos propres catégories (l'acteur est travesti, à nos yeux). De même, les regards sur l'*ethos* des hommes dans *Lysistrata* sont le fruit de recherches récentes, qui s'intéressent de plus en plus à la construction du masculin. Des contraintes pèsent aussi sur les hommes : ils font rire, au moment où ils se drapent dans leur dignité et dans leurs manteaux, pour cacher leur priapisme. En fait, il s'agit de relire *Lysistrata* en étant conscients de notre regard forcément étranger.

II. Les femmes peuvent-elles être des héroïnes ?

L'intitulé du programme d'agrégation est justement, et de façon assumée, fait pour susciter des interrogations liées à la conscience de notre regard étranger, car il réunit des termes qui ne sont pas très voisins, surtout dans les périodes anciennes. Les femmes sont rarement des héroïnes au sens fort, ainsi que le note Marc Turret¹⁷ :

Il semble que l'énumération des grandes figures héroïques occidentales consiste à dresser la liste de membres d'un club essentiellement masculin s'autorisant à accomplir des "exploits" pour réaffirmer, par la maîtrise de la violence, un ordre sexuel inégal et androcratique. L'accès des femmes à l'héroïsme est d'autant plus problématique que les activités du héros étaient traditionnellement masculines (la guerre, l'exploration du monde) et que la célébrité qui y était associée était plutôt réservée aux hommes.

Il termine même sa réflexion en affirmant à juste titre que « l'héroïsme au sens strict est bien un retranchement du phallocratisme. Non seulement il a longtemps privilégié les personnages masculins mais il a aussi imposé un modèle de femme séduite par le héros, qui a perduré dans l'histoire de l'imaginaire occidental. » L'héroïne est, la plupart du temps, la sainte livrée au martyre, la guerrière vierge (Jeanne d'Arc) ou la compagne aimante qui se sacrifie pour son époux (Alceste). La femme, dans les modèles épiques, est soit une voluptueuse séductrice qui détourne le héros de son chemin (Calypso), soit une chaste épouse qui attend le retour de son mari (Pénélope), soit une guerrière virile qui cessera de l'être après son mariage. Il n'y a pas d'équivalent féminin d'Achille ou d'Ulysse – du guerrier et du voyageur – tout comme il n'y a pas de héros strictement comparable à Lucrèce. Parler d'héroïsme féminin suppose, en arrière-plan, de se souvenir de ce type de normes. L'héroïne est à différencier du héros, l'héroïsme féminin n'est pas le même que celui des hommes.

Cela invite à revenir sur le statut des femmes dans le monde grec : elles y ont une place bien déterminée et, là encore, la question est délicate en raison des lacunes de nos connaissances et des différentes modalités pour l'appréhender. Nous avons vu à travers l'exemple du travestissement que certains jeux de genre (*gender*) disparaissent parce qu'ils sont devenus moins significatifs pour nous, tandis que d'autres apparaissent : les lignes de partage ont bougé. Les recherches les plus récentes sont enclines à relativiser la bipartition entre les sexes qui a servi d'outil opératoire pour les *gender studies* jusqu'aux dix dernières années¹⁸. Le théâtre d'Aristophane présente d'ailleurs des personnages qui sont entre les deux sexes, si l'on peut dire : Clithènes, qui est cité dans *Lysistrata* (v. 1090-1093), dénonce Mnésiloque dans les *Thesmophories*. Comme Agathon dans la même pièce ou Agyrrhios dans l'*Assemblée des femmes*, c'est un personnage clairement homosexuel, qui choisit le camp des femmes, parce qu'elles sont ses « parentes (*sungeneis*, de la racine *genos*) par la conformité de leurs mœurs »

17 Dans « Le corps ravi de l'héroïne », exposition de la BnF sur les héros : <http://classes.bnf.fr/heros/arret/05.htm>.

18 Voir les travaux de Thomas Laqueur (*La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, NRF-Essais, 1992), de Sandra Boehringer et Violaine Sébillote (*Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine. op. cit.*) et, bien sûr, d'un point de vue moins historique mais plus philosophique, de Judith Butler.

(v. 574-575). Agathon et Clisthènes ont « tout l'air d'être une femme » (v. 185, *ôs dokôn einai gunè*), ils ont tous les accessoires féminins possibles (pince à épiler, vêtements...). Les codes vestimentaires sont l'objet de ressorts comiques qui jouent sur la marge et les renversements, qui rappellent qu'au sein même du sexe masculin cohabitent plusieurs genres¹⁹. Dans *Lysistrata*, cela est flagrant aux v. 530-537, seul véritable moment où il est question d'un échange vestimentaire entre hommes et femmes²⁰. Cependant, endosser l'habit féminin – si réellement cela a lieu – ne transforme pas le Commissaire en femme : vêtu des signes distinctifs de l'autre sexe, il ne conserve quand-même pas le silence qu'il recommandait à ses interlocutrices et pense que la gestion du gouvernement par les femmes, avec leurs méthodes, serait une « bêtise » (*anoètoi*, v. 572).

L'intitulé du programme d'agrégation engage plutôt à poser la question d'une bipartition entre hommes et femmes – ce qui n'empêche pas des *excursus* vers d'autres directions, du fait de « l'impossibilité de donner une interprétation unique de ce qui serait le bon usage du genre, catégorie d'interprétation décidément problématique²¹ ». Les femmes, dans la Grèce antique, forment bien un groupe à part, même si des considérations sur leur âge, leur statut (mariée ou veuve...) peuvent temporiser l'effet d'homogénéisation hâtive que cela induit. Surtout, les femmes dans la comédie incarnent forcément les clichés qui définissent caricaturalement les femmes à Athènes. Elles forment bien un groupe, malgré les effets de travestissement et les efféminés, malgré les transgressions (les femmes contreviennent à leur statut, manifesté par le port du voile, en étant d'incorrigibles bavardes dans les espaces privé et public, comme le Commissaire le reproche à Lysistrata aux v. 530-531). Elles constituent un groupe à part : elles sont le contraire de l'homme selon Aristote²² et une figure de l'Autre chez Platon²³. En fait, si de tout temps les femmes ont eu des difficultés à être potentiellement considérées comme dignes d'être des héros, c'est encore plus vrai chez les Grecs. En effet, les femmes n'ont pas une nature qui puisse leur permettre d'être des héroïnes selon certains. Prenons un seul exemple : Timée, qui rapporte un récit de l'origine de l'homme et de la femme, raconte que les hommes lâches ont été transformés en femmes²⁴. Dès lors, il semble difficile à une femme de faire preuve d'héroïsme au sens de courage. Ce point pourrait ne pas être décisif, car les philosophes grecs (surtout Platon) ne reflètent pas forcément l'opinion commune. Plus convaincant, du point de vue social, elles ne sont pas des citoyennes, ni, *a fortiori*, des guerrières (le guerrier grec est avant tout un citoyen). Paul Demont rappelle que,

alors que les citoyens sont par définition liés à leur cité – ils sont Athéniens, Spartiates, Thébains avant d'être hommes – et qu'ils sont donc voués à la guerre, la race des femmes, elle, est, selon une jolie formule de Nicole Loraux, « la seule Internationale pensable » dans la Grèce antique. C'est donc à elles que le poète comique confie la tâche de faire la paix entre les Grecs²⁵.

19 Ainsi que le disent V. Sebillotte et S. Boerhinger : « les deux figures de l'hoplite et du kinaidos (le “déviant” social et sexuel, qui ne maîtrise ni ses pulsions érotiques ni ses finances) en tant qu'extrêmes opposés, balisent le champ de la masculinité, établissant deux genres à l'intérieur de la masculinité », dans *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine*, op. cit.

20 Voir l'article de Maris Saint Martin dans ce même ouvrage pour une analyse du passage.

21 *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, op. cit. p. 19.

22 « Le contraire du mâle, c'est la femelle », *enantion de tô arrevi to têlu*, *De la Génération des animaux*, IV, 766a.

23 *Timée*, 90c sq., *zôon to men en êmin, to d'en tais gunaixin sustêsantes empsuchon*, « [les dieux] mirent en nous un animal vivant, et ils en mirent un autre dans les femmes ». Jean-Pierre Vernant, dans *La mort dans les yeux* op. cit., rappelle que la pensée de l'Autre existe en Grèce antique (par ex., chez Platon, *to eteron*, *Théétète*, 185, c).

24 *Tôn genomenôn andrôn osoi deiloi kai ton bion adikôs diêlthon, kata logon ton eikota gunaikes metephuonto en tê deuthera genesei*, « les hommes lâches, et qui ont été injustes pendant leur vie, sont, suivant toute vraisemblance, changés en femmes dans une seconde naissance », *Timée*, 90 c.

25 *Introduction au théâtre grec antique*, Le Livre de Poche, série « Antiquité », 1996, p. 191.

De fait, l'enjeu de la citoyenneté et de l'activité guerrière est puissant, comme cela apparaît dans une réplique du Coryphée : « c'est un comble qu'elles aillent maintenant faire des remontrances aux citoyens (*politas*), qu'elles parlent, elles des femmes, de boucliers de bronze » (v. 626-627). Les femmes sont un *genos* (ce mot, présent au v. 137, est un lieu commun dans les textes grecs), une race à part entière. Elles ne peuvent penser en hommes, si bien qu'il ne peut y avoir réellement d'inversion des rôles entre les hommes et les femmes, ou alors seulement comme ressort comique : les femmes prennent le pouvoir (le Coryphée les accuse de vouloir imposer la tyrannie, v. 630 sq.), mais Athènes devient une sorte de grande maisonnée. Les femmes n'ont pas les réflexes des citoyens ni des guerriers.

Ariane Bayle et Anne-Isabelle François suggèrent que les personnages féminins des pièces retenues pour le programme « Comédie et héroïsme féminin » de l'agrégation 2014 sont malgré tout à double titre des héroïnes : par leur fonction, puisqu'elles sont les protagonistes et à l'initiative des actions, et par leur charge axiologique, puisqu'il y a un retour sur les valeurs de la société. Elles échappent donc à la définition épique du héros, ce qui est conforme à l'idée qu'il est difficile, pour une femme, d'être un héros au sens strict. Cependant, *Lysistrata* pourrait bien brouiller cette distinction, d'une certaine manière, tant du point de vue de la fonction que du point de vue axiologique, malgré les postulats d'une incapacité du sexe féminin à produire de véritables héroïnes.

Dans « *Lysistrata the warrior*²⁶ », Alan Sommerstein prend à contre-pied l'idée commune que *Lysistrata* est une pièce pacifiste, ce qui amène à reconsidérer la question de l'héroïsme de *Lysistrata*. Il dégage plusieurs éléments pour étayer son propos. Premièrement, *Lysistrata* elle-même use de violence pour parvenir à ses fins : elle rompt les rangs des archers scythes, tandis que le demi-chœur féminin ne cesse de combattre le demi-chœur masculin, avec toute sorte d'ustensiles. A. Sommerstein, à la suite d'autres commentateurs, rappelle qu'Athéna est omniprésente dans le texte, puisque les femmes se sont retranchées sur l'Acropole et que David Lewis²⁷ a montré que *Lysistrata* renvoie à *Lysimachè*, prêtresse d'Athéna Polias. La référence à *Lysimachè* est importante, car *Lysistrata* se compare à elle au v. 554, au début de l'*agôn* qui l'oppose au Commissaire (un *bouleute*). A. Sommerstein rappelle que *Lysimachè* signifie « qui résout les conflits » (sens que retient Aristophane dans *La Paix* v. 992 ainsi que dans *Lysistrata*) et *Lysistrata*, « celle qui disperse les armées » ; or, en français comme en grec, « disperser les armées » peut vouloir dire que *Lysistrata* permet la démobilisation pacifique des armées, ou qu'elle les met en déroute, tout comme elle triomphe des archers scythes par l'intimidation et par la force. Les rebelles se mettent donc sous la protection de la déesse de la sagesse certes, mais surtout de la guerre stratégique (à opposer à Mars, dieu de la guerre comme mêlée sanglante). Deuxièmement, les références aux guerres et aux batailles passées qui émaillent la pièce sont toujours présentées de façon positive quand elles concernent d'autres ennemis que les Spartiates. Troisièmement, *Lysistrata* n'évoque jamais de possibilité de désarmement unilatéral : la paix ne se fait pas à tout prix. D'ailleurs, les termes de la paix sont plus favorables aux Athéniens qu'aux Spartiates. Quatrièmement, malgré tout, ils ne sont pas acceptables pour les Athéniens de -411 : il s'agit du rêve d'une paix que chacun sait inaccessible. Cinquièmement, si *Lysistrata* veut la paix entre les Grecs, c'est pour qu'ils puissent se retourner contre leur ennemi commun, l'Empire perse. Comme le montre A. Sommerstein, les références élogieuses aux batailles passées concernent presque toutes des épisodes des guerres médiques. De plus, aux v. 1128-1135, l'éventualité d'un futur conflit contre les Perses est envisagé et *Lysistrata* fait honte aux Grecs de s'entre-tuer alors que la

26 Dans *Looking at Lysistrata. Eight Essays and a New Version of Aristophanes' Provocative Comedy*, David Stuttard (éd.), Bloomsbury Academic, 2010.

27 *Annual of the British School at Athens*, 50, 1955, p. 1-12, cité par A. Sommerstein.

menace orientale plane. Lysistrata prône la réconciliation des Hellènes, qui ont mêmes dieux et qui font partie d'une même grande famille (v. 1130 *sungeneis*, racine *genos*, « origine », « race », « peuple », « famille de peuples ») : « quand vos ennemis les Barbares sont là en armes, vous tuez des Hellènes [*Hellênas andras*] et détruisez leur cité ! ». Les paroles de Lysistrata ont une résonance très actuelle aux yeux des spectateurs : Pisandre, après la grave défaite athénienne en Sicile, en était à proposer de demander l'aide de l'Empire achéménide.

Outre ces points soulevés par A. Sommerstein, plus généralement, les critères de Daniel Madélénat²⁸ pour qualifier un héros épique peuvent nous servir de levier pour comprendre l'héroïsme de Lysistrata²⁹. Lysistrata est un héros qui se détache du commun des humains. En effet, elle est présentée comme une femme au courage et à la force de caractère extraordinaires. Elle fait preuve d'une fermeté d'âme exceptionnelle (c'est elle qui retient les femmes qui tentent de retrouver leurs maris) et d'une intrépidité hors-norme (elle tient tête face aux menaces). Elle incite les femmes à une action collective, au sacrifice de leur personne et à la lutte afin de sauver l'Hellade tout entière. Lysistrata semble par ailleurs entretenir des liens particuliers avec le divin, puisqu'elle est visiblement sous la protection d'Athéna.

III. Une comédie « à la fois agressivement critique et puissamment conformiste³⁰ ».

Malgré les marques d'un héroïsme féminin, une ambiguïté persiste pour deux raisons. Tout d'abord, Lysistrata est parfois présentée comme une femme aux qualités viriles. Comme en latin, les mots grecs pour désigner le courage et le mâle partagent la même racine (*vir/virtus*, *aner/andria*). Or, les commentateurs n'ont pas manqué de souligner que le terme utilisé par le Coryphée pour louer la courageuse Lysistrata à la fin de la pièce est *andreiotatè* (v. 1107, « de toutes la plus brave »). Au moment même où elle dit qu'elle n'est pas un homme mais qu'elle a du jugement malgré tout (v. 1124, *nous*, c'est-à-dire un mot de la même famille que le *anoètoi* du v. 572), on utilise pour la qualifier un mot qui renvoie au mâle. Au v. 1124 *sq.*, Lysistrata affirme que c'est grâce aux enseignements des hommes de son entourage qu'elle a du jugement³¹, bien qu'elle soit une femme. En outre, elle renvoie constamment ses congénères aux clichés qui courent sur elles : elle semble s'en dissocier parfois (v. 138, 708) et rejoindre les propos misogynes du Coryphée et d'autres personnages (v. 283, 368, 476, 1014...). Ce phénomène de misogynie féminine n'est pourtant pas rare dans les pièces grecques, il ne faut donc pas s'en étonner outre mesure. Cependant, un faisceau d'indices montre que Lysistrata se rapproche des hommes et, par là, d'un possible héroïsme, ce qui l'éloigne de la sphère féminine. Après tout, les héros sont extraits du commun des mortels et sont attirés dans le monde des dieux³².

Ensuite, l'héroïsme de Lysistrata est mis au service du comique : le motif de la débandade de

28 *L'Épopée*, P.U.F., 1986.

29 La définition formelle de l'épique par Madélénat n'est pas utilisable dans le cadre de la comédie bien sûr.

30 Jean-Claude Carrière, cité dans Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Le Livre de Poche, série « Antiquité », 1996, p. 187.

31 Son inspiration provient donc de modèles *masculins*, ainsi que le souligne Mary R. Lefkowitz, dans *Women in Greek Myth*, second edition, Duckworth, 2007, p. 144.

32 Rappelons que, dans l'Antiquité grecque, un héros est un demi-dieu : il est placé entre les hommes et les dieux, et est d'ascendance divine. Cf la définition du Robert : « Nom donné dans Homère aux hommes d'un courage et d'un mérite supérieur, favoris particuliers des dieux, et dans Hésiode à ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel. Il fallait, chez les Grecs, être *mort* pour être reconnu héros, c'est-à-dire *objet d'un culte* (le mot *héros*, qui désigne un mort détenteur d'un potentiel vital exceptionnel, est d'origine crétoise). Le terme "héros" s'applique à des êtres demi-légendaires, appartenant à un lointain passé, mais considérés comme supérieurs et objets, à l'instar des dieux, d'un culte spécial. Dans le *Ménon* (81c), Platon, citant Pindare, considère que les héros sont ceux qui ont droit à une dernière vie privilégiée avant la délivrance finale de l'âme. »

« l'armée » de femmes (le désir sexuel) crée une situation burlesque, soulignée par le contraste avec l'inflexible Lysistrata qui les retient et qui les harangue tel un chef homérique. L'héroïsme au sens fort de la protagoniste a surtout valeur de contre-point comique. C'est l'inverse de ce qui a lieu, selon Daniel Madélénat, dans les épopées et poèmes héroïques, qui présentent souvent un personnage comique ou traître – Thersite, Ganelon... – pour rehausser le héros par contraste. Nicole Loraux souligne « la surdétermination pratique à laquelle la comédie se plaît plus encore, peut-être, que la tragédie, s'adonnant parfois, à propos d'un seul mot, à d'étonnants exercices de feuilletage des significations » : le courage viril de Lysistrata, sa posture héroïque, sont éminemment ambivalents et pourraient tout aussi bien être compris comme une énième pirouette, destinée à faire rire le public, ce qui n'empêche pas de le prendre aussi au sérieux, en raison du « feuilletage de significations » qui caractérise le théâtre d'Aristophane. Le féminin serait d'ailleurs tout aussi double chez Aristophane (à la fois risible et puissant, puisque le dramaturge se présente parfois sous les traits d'une femme³³). Le contexte carnavalesque des pièces d'Aristophane ne permet guère de se figurer qu'il y a une cohérence absolue de la pensée : Aristophane dit tout et son contraire, bien que des thèmes soient récurrents dans ses pièces (aspiration à la paix, liens entre les hommes et les femmes...). C'est que la comédie ancienne est un rituel plutôt qu'une pièce au sens actuel. Elle entretient des liens forts avec les processions où l'on portait un énorme *phallos* sur un char au cours d'un cortège en l'honneur de Dionysos (une phallophorie) : « on a le parallèle approximatif des farces et des comédies populaires nées du charivari dans l'ancienne France, par exemple au pays basque, au Béarn, en Bigorre³⁴ ». Le charivari ne se préoccupe guère de cohérence.

Selon Ariane Bayle et Anne-Isabelle François, l'héroïsme féminin, finalement, plutôt que d'être conforme à la définition la plus courante du mot, vient de ce que les héroïnes ne défendent pas les valeurs d'une société : elles les remettent en cause au contraire et cherchent à s'émanciper d'une société patriarcale³⁵, de façon momentanée, dans le temps de l'action de la comédie. Les femmes chez Aristophane sont en fait à la fois très réactionnaires et très révolutionnaires, selon le principe d'ambivalence que nous venons de mettre en lumière. Elles apparaissent souvent comme des gardiennes de la tradition. C'est plus net dans l'*Assemblée des femmes* (v. 214-240) que dans *Lysistrata* où la protagoniste prétend tout de même régler la politique sur les méthodes traditionnelles de gestion de l'*oikos* (v. 567 sq.). Or, au IV^e siècle avant Jésus-Christ, il y a une mise en valeur de la place de l'épouse dans l'*oikos*, présentée comme complémentaire de son époux citoyen, comme en témoignent l'*Économique* de Xénophon et l'oraison funèbre de Lysias. Pourtant, le temps d'une pièce, les femmes prennent le pouvoir, imposent leur point de vue, quitte à rentrer ensuite chacune dans sa maison pour reprendre son rôle d'épouse. En fait, la crise et le renversement sont nécessaires pour rétablir l'ordre traditionnel. L'action des femmes a lieu pour que les hommes reviennent dans la ville qu'ils ont désertée, pour qu'ils remplissent à nouveau leur rôle. On peut faire un parallèle avec les rares cas de femmes guerrières connus de façon positive dans l'Antiquité : ils sont liés à l'absence des hommes partis à la guerre. Par exemple, Plutarque raconte comment les Argiennes ont repoussé les Spartiates de Cléomène loin des murs d'Argos³⁶ : elles ont été

33 Dans les *Nuées*, v. 530. Pour continuer dans l'ambivalence, N. Loraux montrait que le dramaturge devait, ailleurs, être viril (*Grenouilles*, v. 96).

34 Alain Le Boulluec, Suzanne Saïd, Monique Trédé, *Histoire de la littérature grecque*, P.U.F., 1997, p. 169.

35 Voir l'introduction au programme de l'agrégation 2014 qui sera mis prochainement sur le site de la SFLGC (La Société Française de Littérature Générale et Comparée), onglet « agrégation » (<http://www.vox-poetica.com/sflgc/concours/index.html>). On y trouve des bibliographies et des articles sur chacune des œuvres au programme. Sur Aristophane, voir l'article de Romain Piana.

36 Plutarque, *Mérites des femmes*, dans les *Œuvres Morales*, trad. J. Boulogne Paris, Belles Lettres, C.U.F., 2002, tome IV.

forcées de revêtir des armes, car les Argiens avaient été décimés par les Spartiates et les survivants étaient loin. Bien qu'elles soient évoquées, les Amazones (v. 671-679) et les Lemniennes (v. 66-68 et 296-301), qui vivent délibérément sans hommes, sont bien différentes³⁷ : elles ont installé une véritable gynécocratie, tandis que les femmes placées sous la houlette de Lysistrata, comme celles d'Argos, désirent simplement un retour à l'ordre, détruit par une guerre fratricide et folle entre Grecs. D'ailleurs, les Lemniennes et les Amazones sont évoquées par les hommes, elles ne sont pas des modèles pour nos rebelles. Cette évocation est en réalité révélatrice des peurs des hommes, si bien que *Lysistrata* apparaît aussi comme le lieu d'une interrogation sur les hommes, sur leurs faiblesses et leurs craintes, qui sont mises en exergue par contraste avec les capacités héroïques des femmes, d'autant plus qu'elles sont inattendues. À cet égard, les remarques de Louise Bruit-Zaidman sur la présence des femmes dans la tragédie sont transposables à la comédie : elle rappelle que les héroïnes tragiques sont des femmes qui parlent dans des mises en scène faites par des hommes. Le statut du discours masculin ou féminin repose sur des conventions de genre : ainsi, le *genos gunaikon* fonctionne comme un stéréotype dont l'usage par les hommes révèle leur propre faiblesse : « le discours tragique des femmes et sur les femmes concourt à la construction d'une identité féminine complexe et ambiguë, qui rend perceptibles les doutes et les interrogations des hommes eux-mêmes³⁸ ».

Cela entraîne la question du public visé : Aristophane cherche-t-il la complicité avec un public masculin ou avec un public mixte ? La présence des femmes dans les rites religieux est importante et bien documentée parce que cette thématique est centrale dans l'histoire des femmes quand on s'attache à l'Antiquité grecque. En effet, le culte rend les femmes indispensables à la cité – on dit même qu'elles ont en quelque sorte une « citoyenneté cultuelle³⁹ », c'est-à-dire qu'on envisage la citoyenneté en interrogeant le droit et le rite pour montrer que la cité n'est pas fondée sur l'exclusion des femmes mais qu'il faut au contraire réfléchir sur les modalités de leur participation (par exemple, il existait des contrats accordant le statut d'homme à des femmes). Y avait-il des spectatrices au théâtre ? La réponse n'est pas assurée, si bien qu'on ne peut pas savoir si *Lysistrata* s'adresse aux hommes seuls ou à un public mixte. Ce que l'on peut dire en revanche, c'est que pendant les rites, les femmes jouissent d'une autonomie temporaire et périodique dans une société patriarcale où elles sont presque toujours subordonnées (typiquement dans les Thesmophories), bien qu'elles ne soient pas chargées de fonctions décisives pour la cité – sauf, bien sûr, la prêtresse d'Athéna. Le rite a un pouvoir de subversion parce qu'il crée un monde parallèle, qui échappe ou renverse les règles du quotidien. *Lysistrata* rentre bien dans cette catégorie.

Mais pourquoi prendre une héroïne et non un héros, puisque les pièces de la comédie ancienne sont essentiellement masculines ? Une réponse peut se dégager à la lumière des cultes féminins qui se caractérisent par leur obscénité rituelle, par exemple à l'occasion de certaines fêtes de Déméter. Selon la légende, Déméter qui pleurait et recherchait sa fille Perséphone enlevée par Hadès, fut accueillie sur sa longue route par Iambè et Baubô (l'une ou l'autre selon les différentes versions du mythe), hôtesse compatissantes qui ont cherché à la reconforter. De façon surprenante, la consolation se fait grâce à des plaisanteries graveleuses, qui font rire Déméter et la distraient momentanément de son chagrin, la délivrent de son deuil. Comme le souligne Jean-Pierre Vernant⁴⁰, cette délivrance prend deux formes : Iambè, qui

37 Voir l'article d'Edith Hall, « The Many Faces of Lysistrata », dans *Looking at Lysistrata*, *op. cit.*, p. 29-36. Edith Hall rappelle qu'Alcmène sert peut-être de figure de référence à Lysistrata, puisqu'elle aurait fait la grève du sexe tant que la mort de ses frères n'aurait pas été vengée par son mari Héraclès (dans *Le Bouclier d'Héraclès*).

38 Violaine Sebillotte et Nathalie Ernoult (dir.), *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 158.

39 *id.* p. 20.

40 Voir *La mort dans les yeux*, *op. cit.* p. 33-34.

renvoie au vers iambique, agit par la parole et fait référence à la poésie et au chant satyrique ; Baubô, qui est de même famille que le mot *baubon* (godemiché), déride Déméter par le recours à des gestes obscènes (« elle exhibe son sexe en lui imprimant une sorte de mouvement », selon Jean-Pierre Vernant). La comédie aristophanienne réunit ces deux exutoires en un seul : la parole et le chant (puisque les parties du chœur sont chantées) se joignent au spectacle, la chose est à la fois nommée et montrée. *Lysistrata* se présente ainsi comme une délivrance momentanée de la souffrance due aux deuils entraînés par la guerre du Péloponnèse. L'héroïsme de *Lysistrata*, dans ces conditions, consiste à cristalliser et à exorciser, le temps de la pièce, les peines de tout un peuple.

Pour conclure, on peut souligner avec Nathalie Ernout la force de la césure qui existe entre les hommes et les femmes à Athènes à l'époque d'Aristophane. Aux hommes est échu le combat guerrier, aux femmes le combat pour mettre au monde. Mais dans les textes de fiction où l'imagination joue à plein, les femmes deviennent compétentes à la guerre (chez Platon par exemple⁴¹). Dans l'organisation sociale qu'il propose, Platon accorde une part aux femmes qu'il désigne comme des citoyennes, *politidas*, et il leur octroie la liberté de parole (*parrhêsia*) qui, d'habitude, est disponible aux hommes seulement et emblème de la liberté politique dans les cités ; cela concorde avec *Lysistrata*. La fiction devient un espace d'affranchissement des conventions de genre (*gender*) traditionnelles, et, même si tout cela reste du domaine du spéculatif, « c'est la preuve que, pour un Athénien du début du IV^e siècle avant Jésus-Christ, il y avait un débat, que ces normes n'étaient pas inéluctables⁴² ». Que ce débat s'incarne dans une comédie n'est pas un hasard.

41 Voir l'article de Nathalie Ernout, « La guerre et le genre : le contre-exemple platonicien » dans *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, op. cit., p. 171 sq. Elle fait une recherche à partir des *Lois* et de la *République*.

42 *Problèmes du genre en Grèce ancienne*, op. cit., p. 22.