



HAL
open science

“ Kalein ”. Éléments et notes pour un commentaire composé de *Lysistrata*, v. 1 à 139

Philippe Marty

► To cite this version:

Philippe Marty. “ Kalein ”. Éléments et notes pour un commentaire composé de *Lysistrata*, v. 1 à 139. Loxias, 2013, Autour des programmes littéraires de concours 2014, 43. hal-04529179

HAL Id: hal-04529179

<https://hal.science/hal-04529179v1>

Submitted on 3 Jul 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



**« Kalein ». Éléments et notes pour un commentaire composé de
Lysistrata, v. 1 à 139**

Philippe Marty

Résumé

À côté du destin tragique qui s'abat sur *un* essentiellement, la fortune comique ou heureuse est affaire de tous, de rassemblement, de changement, déguisement, l'un pour l'autre et avec l'autre, de versabilité ou mutabilité universelles ; elle a partie liée avec la démocratie, et la démocratie avec la fête et l'utopie. Cela se dit, dans le premier temps de cet article à partir du mot grec « kalein » et du mot anglais « atone ». Ensuite, et dans cette perspective, sont proposés, dans les deuxième et troisième parties, des éléments en vue d'un commentaire composé du début de *Lysistrata* (v. 1 à 139).

Mots-clés

assemblée, *As you like it*, aube, autocratie, choros, citoyen, comédie, conciliation, conversion, convoquer, délibérer, démocratie, dimanche, femmes, fête, héroïsme, hiver, kômos, *Lysistrata*, paix, place, polis, printemps, réparation, tragédie, Aristophane, Shakespeare, *Comme il vous plaira*

Antiquité, XVIIe siècle

Grèce, Angleterre

**Éléments pour une réflexion d'ordre général, à partir
de « kalein » et de « atone »**

« Kalein », qui termine le premier vers de la comédie d'Aristophane, veut dire : « faire venir », « appeler », « inviter », « convier », et spécialement : « convoquer une assemblée », ou : « à une assemblée », ou : « en assemblée », « eis agorên kalein ». *Qui appelle, qui convoque ?* En démocratie, « l'appelant » ne peut pas être en dehors de l'assemblée, sinon il est l'autocrate, le tyran ; l'appelant est obligatoirement un des membres, c'est-à-dire qu'appelant il s'appelle aussi lui-même, et il appelle pour un motif intéressant le peuple entier, tous sans exception, « l'Hellade entière » (v. 29), pas moins. *Lysistrata* s'est convoquée elle-même dehors, sous l'impulsion de « l'affaire » qui l'obsède et la prive de sommeil (v. 26-27) ; elle s'est « sortie elle-même » de sa maison, comme le baron de Münchhausen se sort, avec son cheval, du marais où il est tombé, en se tirant par les cheveux. C'est un acte héroïque, et même fabuleux, car « difficile est aux femmes la sortie » (dit le vers 16). Et d'abord, dans le lieu où elle se trouve, simplement « ici » (« entauthoi », v. 4, peut-être devant chez elle, dans la rue), *Lysistrata* est toute seule. Tandis que le héros masculin a toujours toute une armée déjà sous ses ordres (Agamemnon, Charlemagne) ou bien à lui tout seul est fort comme une armée entière (Achille,

Ajax, Amadis de Gaule ou Roland), l'héroïne féminine, tant qu'elle n'a pas reçu de secours, tant qu'aucun allié, « philos » ou « philê », ne s'est joint à elle, n'est rien du tout et ne peut rien. Le lieu où elle se tient ne peut guère être nommé que par le démonstratif : « ici », « ici même où je suis » (« enthade », disent v. 13 et v. 39) ; ou être appelé « utopie » : lieu qui n'est pas : Lysistrata appelle les femmes ensemble, les appelle à l'assemblée, les appelle à s'assembler « ici » en « boulê » de femmes, en « contre-cité », en « antipolis », et pas une ne vient. Le lieu où elle se tient n'est donc pas même un lieu, puisque « ce n'est pas une cité la cité où se tient un seul », comme dit Hémon à son père, le tyran Créon (*Antigone*, v. 737).

Mais le lieu où Lysistrata se tient est encore plus « utopie », encore plus « nulle part » que la cité d'un seul citoyen : car Créon pense que la cité est sa chose, que c'est Thèbes-de-Créon, que tous y sont chez lui, alors que le lieu (« enthade ») où est Lysistrata n'est pas le sien. Si elles y venaient, répondant à l'appel, les femmes ne seraient pas chez Lysistrata, ni chez aucune autre femme, dans aucun « oikos », aucun « gynécée » ; elles ne seraient pas chez les hommes non plus, sur l'agora, à la « boulê » ou à l'« ecclêsia ». Elles ne seraient ni chez les uns ni chez les autres, « neuter » : Lysistrata-Lysistratos (v. 1105) est masculin-féminin, et neutre, c'est-à-dire vaquant entre l'un et l'autre, allant et venant et convertissant (traduisant) les uns en les autres, se tenant au milieu et conciliant (« Diallagê »). « Dissoudre les armées », puisque c'est le programme affiché par son nom, c'est faire en sorte qu'il n'y en ait plus qu'une, qui ne fera plus la guerre à aucune autre, puisqu'elle occupera seule la place, comme, dans la démocratie, « dêmos » occupe seul la place et se convoque tout seul. Se convoquer, démocratiquement, c'est donc vraiment être « chez l'un », sur la place de l'un : « at-one ».

« Atone » se fait entendre dans *As you like it* (désormais *AYLI*), en V, 4, par la bouche d'Hymen (v. 90 et suivants) : « Then is there mirth in heaven / When earthly things made even / Atone together » [« Alors il y a allégresse au ciel / Quand les choses de la terre rendues égales / Se réunissent ensemble »]. Tout est rendu égal, à la fin de la comédie. Toute différence (et par conséquent, sans doute, tout héroïsme, si l'acte héroïque rompt la cadence, la mesure commune : *AYLI*, V, 4, v. 161) s'aplanit, se nivelle : « c'est le dimanche de la vie qui nivelle tout [alles gleichmacht] et qui éloigne toute idée du mal », dit Hegel parlant des fêtes champêtres peintes par les Hollandais. Le dimanche, le « holyday », est le temps heureux-sacré que Rosalinde aimerait voir s'ouvrir, dans ce monde fait tout entier de « jours travaillés » (*AYLI*, I, 3, l. 9-10 ; Yves Bonnefoy, pour traduire, s'est souvenu de Jules Laforgue : « Ah, que la vie est quotidienne, partout des ronces »). Le dimanche, le ciel s'unit à la terre (« atone »), et les hommes s'entendent, à l'unisson (« atone »). Les quatre couples qui se marient, dans le dénouement-dimanche de *AYLI*, s'équivalent et valent pour tout couple, anonyme : *n'importe quel* « gars » et sa « fiancée » (voir la chanson des deux pages, en V, 3). Comme dans une ronde enfantine (« ring », V, 3, v. 15) où personne ne mène, il n'y a plus, pour finir, de héros ni de chef, et la fin (à la fois le dénouement et le but visé) de la comédie est le même que celui de la démocratie : que tous ensemble réunis et égaux se rassemblent sur la scène, ou sur la grand-place, pour faire les lois ou pour se réjouir. Ceux qui ne

peuvent pas « se réjouir-avec », ceux qui ne peuvent pas souhaiter à tous la bonne et joyeuse fête, comme à Noël on souhaite à tous universellement « joyeux Noël », ceux-là doivent quitter la scène, comme le chevalier dans *La Locandiera* (son dernier mot est « fuggirlo »), comme Arnolphe dans *L'École des femmes*, qui fuit comme une bête, et en poussant un cri de bête comme fait le pasteur Harry Powell (interprété par Robert Mitchum) à la fin de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton. Les bêtes, c'est-à-dire ces humains inaptes à s'insérer dans la « polis » joyeuse, dans la ronde, le « kômos », fuient, et sur la scène reste un peuple de dieux, puisque dans la fête, les hommes sont comme les dieux, ils les invitent et les côtoient familièrement, ciel et terre « font un » ; et parce que « s'il y avait un peuple de dieux, il se gouvernerait démocratiquement » (Rousseau, chapitre « De la démocratie » du *Contrat social*). C'est dire que, comme Rousseau le dit de la démocratie, il n'a jamais existé de véritable comédie, et il n'en existera jamais. Il n'en existe que le temps d'une farandole, d'une « rustic revelry » (*AYLI*, V, 4, 159) et de la fête universelle (« uni-versel » = « at-one ») du printemps.

« Printemps » se dit « prime » (*AYLI*, V, 3, v. 32) dans la chanson des deux pages, où l'on entend « spring », « ring », « sing », « ding », toujours le même son, où tout revient au même, à l'unisson, « at one » : ce premier temps, ce primesaut, « spring », c'est le lieu et c'est le temps de la comédie. Mais ce n'est pas le printemps *contre* l'hiver ; l'hiver n'est pas chassé ; sinon, ce ne serait pas la fête de l'un (« atone ») et de tous ensemble. L'hiver est « converti » ; l'ancien duc sourit à l'hiver (II, 1, v. 9) et sait le « traduire » (« translate », II, 1, v. 19) en « douceur », comme, en quelque sorte, il convertit son frère à la vie dans les bois. L'hiver en tant qu'hiver est convié à la fête printanière de « at-one » (comme dans l'élegie « Stuttgart » de Hölderlin, la « sécheresse », guérie, prend part à la fête de la fraîcheur, de l'automne et des vendanges). Dans *AYLI*, c'est la cité tout entière qui est traduite (transportée) dans la forêt, laquelle est appelée (II, 1, v. 23) « desert city », cité de tous ceux qui ont déserté et ont été « dispatched » (I, 3, 30), c'est-à-dire, finalement, libérés (« dispacciare », dit l'italien) et expédiés dans le lieu et le jeu de la comédie.

Les trois scènes de l'acte I de *AYLI* se consacrent en effet à ouvrir et à peupler l'espace de la comédie, laquelle ne commence, proprement, que dans l'acte II : le duc usurpateur envoie hors de la cité une bonne part de ceux qui constitueront à la fin le « kômos » et danseront la ronde. Le duc expulse, fait le vide, au point que sa cour deviendrait le « territoire vide » (*Antigone*, v. 739), tandis que la forêt, le « sauvage » (« wild wood », V, 4, v. 141), fait venir, « kalei », et se remplit. « Comédie » et « tragédie » ne sont pas de la même façon « chez l'un », « at-one » : dans la tragédie, le héros seul se collette avec le dieu (le destin) ; dans la comédie, les dieux marquent leur présence et leur puissance par la présence de tous ensemble et réunis, puissance par « extension » (puissance en « intension » dans la tragédie : le maximum, le « tout » du malheur versé sur un seul héros). La forêt, place ouverte de la comédie (si l'action ne s'y transportait pas, elle prendrait la voie tragique), est une « antipolis » ou « parapolis », la comédie tout entière (d'Aristophane et de Shakespeare) étant genre parodique, un autre chant ou chant second à côté du

« chant-pour-le-bouc », et c'est à juste titre que Dionysos est dieu des deux genres, des deux chants jumeaux jaillis de la même source : Dionysos à la fois dieu cruel, frappant dur, et dieu apportant la fête ; dieu de et dans la cité et d'autre part dieu hors les murs, appelant et entraînant ses fidèles vers le sauvage, les bois.

Mais il n'est sans doute pas exact de dire, surtout au regard de *AYLI*, que la place de la comédie s'ouvre à côté de la place tragique. Dans I, 2 de *AYLI*, c'est sur le lieu même de la scène dure et triste (celle de la lutte, de l'assaut, de l'aversion) que s'ouvre la scène romanesque et tendre. C'est une sorte de conversion sur place, plutôt que de « translation ». Cela se passe, dans une « sous-scène » de I, 2 (de la ligne 122 à la ligne 201), comme une opération magique et mythique : il suffit de désirer, « maintenant », « now », qu'Hercule se convertisse en soutien et bienfait d'Antée (I, 2, l. 155), pour que le mythe, sur le champ, en effet se défasse et se refasse, et que Charles-Hercule, au lieu de terrasser Orlando-Antée, lui insuffle force et ardeur, comme si Hercule et Antée se battaient « ensemble », en alliés, « at-one » ; pour que la place même du combat (« the place appointed for the wrestling, l. 105) se change en la place où l'amour naît. Les mots eux-mêmes changent leur sens : sur la scène dure, « fall » et « overthrown » signifient lutte et mort, sur la scène nouvelle et printanière qui point, ils signifient qu'amour, ce « quelque chose plus faible » (v. 203), a terrassé le vainqueur « tombé en amour » (« to fall in love »), et que de l'assaut (« try ») seul et premier (il n'y aura pas de « second assaut », l. 152) est sorti « love at first sight ». Renversant leur sens, les mots se tournent vers leur sens archaïque : « speed » (l. 155) est entendu, comme il est courant dans une formule de vœu, dans son sens étymologique, et, de façon plus générale, « atone », le mot, le slogan de la comédie, doit se comprendre, si désormais l'action est entrée sur la place joyeuse, « merry », selon son sens étymologique aussi, puisque le mot signifie normalement : « réparer » (une faute, un manquement), « expier » (un crime). « Atoner » dans ce sens-là exprime que la réparation doit se faire, comme dans *Le Marchand de Venise*, « selon la loi », que l'expiation et le châtement s'abattent sur la tête d'un seul. Ce « atone » sépare, et repousse « Conciliation », alors que le « atone » pris étymologiquement recoud. Cette « figure étymologique » contient, peut-être, l'indication que l'action comique n'est pas tout à fait action *seconde* s'ouvrant dans l'action tragique première, un bien s'ouvrant dans le mal, mais qu'elle est un recul en amont de l'action première, retour à « l'âge d'or », au « vieux et joyeux temps » (I, 1, l. 90 à 92), point 0 : alors que dans la tragédie rien de neuf ne doit plus se passer, dans la comédie quelque chose pointe, comme un bourgeon, une fleur ; un renouveau, un printemps ; quelque chose comme le même prodige faisant que le dimanche est à la fois un des sept, compris dans la semaine, et d'autre part en dehors des sept (on dit : semaine *et* dimanche), servant de base et d'archê à la semaine, l'ouvrant (seul jour « ouvrable » en fin de compte). La comédie est la « place ouverte », elle est le printemps (l'été) s'ouvrant dans l'hiver : « For the red blood reigns in the winter's pale » dit un vers de la chanson d'Autolycus dans *The Winter's Tale* (IV, 3). « Pale » : « pâleur », mais aussi « palissade », enclos de l'hiver, de la tragédie, « polis » d'un seul, où la verdure et la vigueur de la vie s'ouvrent une issue ; ainsi, beaucoup de fêtes

(Lénéennes, Saturnales, Noël, Carnaval) se tiennent par bravade l'hiver, et le vers d'Autolycus pourrait leur servir de devise.

« Be merry » dit Célia à Rosalinde (I, 2, l. 1 et l. 15). La scène joyeuse ne s'est pas encore ouverte, le spectateur sort de la scène noire et tendue, I, 1, et Rosalinde, dans la même situation asservie et déshéritée qu'Orlando, n'a pas de raison d'être joyeuse. Célia lui dit : soyons ensemble, « atone, « tête commune » (comme Antigone dit à Ismène), aime-moi comme moi je t'aime, ton destin est le mien, échangeons nos destins ; son amour pour sa cousine ouvre par anticipation la scène joyeuse et pastorale non encore advenue ; l'amour tient bon au cœur de l'hiver, de la dure cour du duc. Mais la scène archaïque et mythique de la comédie, le pays de cocagne s'était déjà ouvert en I, 1, dans les paroles de Charles (I, 1, l. 89-92). C'est dire que la place de la comédie et des fêtes est toujours déjà là, en puissance, même dans les maisons du frère et du duc méchants. Et c'est dire, aussi, que la gaîté est une injonction, un vœu et une volonté (tandis que le tragique entrave la volonté) : be merry ! Il est possible, peut-être, de désigner précisément, en I, 2, l'instant du renversement (« overthrow »), le « point tournant » où la dureté devient douceur, le moment 0 où la comédie sort de terre et commence, à ras de terre : ce serait avec le « Were I » dit par Célia (v. 173). Le subjonctif serait l'indice du changement de genre, de plan, de registre. C'est comme disent les enfants : « si j'étais... », « on dit que je serais... » ; c'est comme dans les contes, les souhaits. Jusque-là, les cousines avaient *joué* (joué à tomber amoureuses) dans le monde masculin sérieux, maintenant commence le sérieux, l'action sérieuse des femmes : elles n'étaient auparavant que spectatrices du « sport » cruel, sur le bord de la scène, du « ring » ; maintenant, elles entrent en scène, parce que s'est ouverte la scène du jeu, de la comédie romanesque, du « sport » (mais « sport » aussi a pris un autre sens). Sous l'influence de « Were I », les mouvements et les paroles des personnages deviennent comme « wandering » (le verbe romantique-romanesque « wander » est utilisé pour décrire la vie et les jours de l'ancien duc en forêt : I, 1, l. 80), errants, incertains, rêveurs : Célia, Rosalinde, Orlando se parlent comme à eux-mêmes, tout en parlant à haute voix et aux autres. Orlando laisse une phrase en plan (v. 174), Rosalinde avoue aussitôt et comme à part elle son amour (v. 197), Orlando et Rosalinde se volent à distance des mots (« proud », « overthrow »), les personnages se quittent mais demeurent, hésitent, etc. La comédie, l'utopie, a commencé, sur le mode du souhait, de la magie, le même tour de magie que l'on fait tous les jours ou tous les ans quand on dit « bonjour » ou « merry Christmas », pour souhaiter la bonne et belle journée au premier venu (« quilibet ») et universellement à « tous les humains de bienveillance » (Luc, 2, 14) : « eudokia », dit le grec de Luc, je décide, je veux et je verse le bon. Dans la comédie, dans *Lysistrata* comme dans *AYLI*, le vœu est exaucé. « Ah si nous étions toutes unies, nous sauverions l'Hellade » : à la fin l'Hellade est sauvée. Et : adieu, dans l'au-delà, dans un monde meilleur que celui-ci (dit Le Beau, I, 2, v. 227), nous serions amis. Il semble au courtisan que ce monde ne puisse exister qu'après la mort. Mais la comédie le fait exister ici sur terre, et à la fin « Eudokia » (ou « Mirth ») enveloppe tous, y compris Olivier et le duc Frédéric ; la comédie est comme le « hereafter », le « ci-après », de la tragédie, elle ouvre ici même, magiquement et utopiquement, la place pour tous, pour le dénouement

heureux, pour la fête démocratique (la fête, dit Starobinski à propos de Rousseau et de la fin de la *Lettre à d'Alembert*, est l'aspect que prend la démocratie, « en habits du dimanche »).

Mais *AYLI* montre aussi comment l'escapade romanesque rentre en ville et rentre dans l'ordre, à la fin. Le duc qui avait ouvert la place délirante (« wandering »), la reprend. La fête et la forêt sont seulement une trêve. Comme, dans *Les Bacchantes*, dans l'ordre tragique, après avoir été « dispatché » dans le sauvage sous l'aiguillon de Dionysos dieu délirant, tout revient dans la cité et dans la loi, sous l'égide de Dionysos dieu instituteur, de la même manière dans l'ordre « comique », dans *AYLI*, le bon duc annonce que la partie de campagne se termine. Il a laissé les siens errer et divaguer en forêt, de sorte qu'on aurait dit qu'il n'y avait plus ni chef ni père, que tous étaient égaux, que la place était vraiment libre et ouverte. Mais il rentre maintenant dans la fonction de la Nemesis bienveillante, du Nomos distributeur (voir V, 4, v. 154-156), attribuant à chacun son lot. Le « joyeux nombre » (v. 154) rentre dans l'Un régnant et hiérarchiquement supérieur (non plus l'unisson et l'ensemble égal de la ronde). Le duc reprend le commandement, la comédie aura raconté le mythe de la démocratie, le mythe raconté par le mot lui-même (« pouvoir de tous ensemble comme un seul »); du reste, en tant que « traducteur », « convertisseur » (« translate », II, 1, v. 19), le duc banni était, dès le départ, comme « l'inventeur » de la forêt, où la cité se retrempe. Dans l'organisation de la comédie, donc, le délirant-romanesque-sauvage se présente comme un moment de la vie de la cité. Les trois temps de la dialectique seraient : d'abord, la scène fermée, le « pale » (de la chanson d'Autolycus) : « Oui, je veux terminer la chose dans demain » est la formule du maître absolu qui ne laisse aucun temps ni aucun espace à personne, qui occupe tout et dit : ce jour est mon jour, j'y règne seul. L'ordre autoritaire et autocratique enclôt la scène et en fait la « cité d'un seul » (voir par exemple aussi le « get you in » d'Olivier à Orlando, I, 1, l. 59). Le deuxième temps consiste en l'ouverture de l'espace démocratique du jeu au sein même de l'ordre tyrannique. Dans le troisième temps, la mesure et la loi imposent leur sceau à l'exubérance. « With measure heaped in joy to th' measures fall » est le vers (pentamètre iambique régulier) par lequel le duc renouvelé dans sa charge scelle son discours. Les deux « mesure » à l'un et à l'autre bout du vers (ils viennent de *Matthieu*, 7, 2 et reviendront dans le titre *Measure for measure*) figurent les plateaux d'une balance et expriment la morale équilibrée de la comédie : la dureté de la loi s'adoucit en forêt, mais la mesure de la loi adoucie s'oppose et s'impose pour finir à l'exubérance errante des individus, des « fous d'amour » en particulier, des excentriques. Dionysos l'excentrique rentre en ville, règle la cérémonie théâtrale, trône au centre.

Le prologue de *Lysistrata* se passe aussi, comme l'acte I de *AYLI*, à ouvrir la place de la comédie. La place est d'abord exigüe comme un point, comme la pointe que désigne « ici » : ici où je vous appelle, ici où nous sommes et qui n'est pourtant pas l'agora d'Athènes, ici si nous le voulons ensemble, nous sauvons la Grèce. Plus exigüe même qu'un point, puisqu'elle se réduit au for intérieur de *Lysistrata*, où se ressasse la question tourmentante, la question de la paix. Un non-lieu, donc, un lieu en esprit. Si l'on considère la limite du passage à commenter (il s'arrête au vers

139), le non-lieu reste non-lieu, n'éclôt pas, s'enferme dans le cœur de Lysistrata, puisque aucune femme appelée ne se lie à elle ; au contraire, elles se détournent et « font feu des deux fuseaux », comme dit Brassens racontant une autre histoire de « femelles » et de « zizi ». Une place qui ne se partage pas, comme un bourgeon qui ne s'ouvre pas, est « nulle et non avenue ». L'appel de Lysistrata n'aurait été qu'affaire privée, « idiote » au sens grec ; elle reste seule avec sa peine, comme Télémaque au chant II de l'*Odyssée* : il convoque l'assemblée (« je vous ai convoqués tant je suis dans la peine »), mais à la fin tous se dispersent, et il reste seul, à l'écart, avec son « affaire ». Seule, que peut Lysistrata ? Rien n'aurait eu lieu, donc, si l'on s'arrêtait au v. 139. Le retournement, la péripétie, a lieu juste après : Lampitô se rallie, devient une « philê » (v. 145). Parce qu'elle se hausse au-dessus du proverbe selon lequel les femmes ne pensent qu'aux fesses, parce qu'elle sort de sa nature de femme (les femmes telles que les tragédies les représentent), parce qu'elle conçoit Éros dans un sens plus élevé (dans le sens de la paix et de la fraternité) et par conséquent consent à l'abstinence provisoire, Lampitô est, de toutes, la « seule femme ». « Là où deux ou trois sont réunis dans mon nom », dit le Christ (*Matthieu*, 18, 20), « là je suis au milieu d'eux ». Lysistrata et Lampitô se réunissent dans et au nom de la paix. Lysistrata n'est plus seule, « ici » se partage. À partir de ce revirement, de ce « homôs » (v. 144, « tout bien pesé et l'un dans l'autre »), la scène comique, c'est-à-dire utopique, s'élargit irrésistiblement, aux femmes présentes d'abord, à toutes les femmes, puis à tous pour qu'à la fin, comme il convient dans une comédie et dans une démocratie telle qu'elle n'existera jamais, la fête soit complète.

Éléments pour un plan et une introduction du commentaire composé (*Lysistrata*, 1-139)

« Kalein », donc, pourrait servir de point de départ et de point de vue pour composer le commentaire. Le verbe réapparaît au v. 22, dans une forme à préverbe : « sun-kalein », « appeler ensemble », « convoquer ». Plus loin (v. 93), c'est un autre verbe que Lampitô emploie, « sun-aliadzô ». C'est en quelque sorte la façon lacedémonienne de dire « sunkalein », puisque « sunaliadzô » dérive de « alia » qui désigne dans les États doriens ce qui s'appelle « ekklêsia » à Athènes. Hilaire Van Daele traduit « Qui donc a convoqué cette assemblée de femmes ? ». Mais « stolos », employé par Lampitô, désigne une « troupe ». L'athlétique Spartiate pense en termes guerriers, c'est comme si elle demandait : « bon bon, c'est bien beau, nous voici rassemblées toutes, ça fait une jolie petite armée en pantoufles ; mais pour quelle guerre ? » ou : « mais où est le général en chef ? où est l'homme ? » (et Lysistrata répond : « la voici »). Cela donnerait plus de valeur, et plus de mérite encore au retournement de Lampitô en faveur de la paix (v. 144). Vers la fin de la comédie, « kalein » joue à nouveau un rôle (v. 1103 et 1106) : Lysistrata n'est pas cette fois celle qui appelle (en vain) les femmes à sortir et s'unir, mais celle qui est elle-même appelée (par les Spartiates et les Athéniens) pour concilier et unir, pour tenir la fonction de « Diallagê » (voir le v. 1104) et faire l'un, le « atone ». La même qui, dans le prologue, est d'abord menacée de rentrer seule,

Gros-Jean comme devant, est maintenant celle qui doit arriver, descendre au milieu de tous (comme « Mirth » ou « Hymen » dans *AYLI*) pour que tous puissent être ensemble et danser en chœur. Elle est elle-même la « convoquée », l'« assemblante ».

Si « kalein » peut attirer l'attention, au premier vers de *Lysistrata*, c'est aussi parce qu'il est dans le titre d'une autre comédie d'Aristophane, de vingt ans postérieure : *Les femmes à l'assemblée* (les prologues des deux pièces se ressemblent), *Ekklesiadzousai*, participe féminin, littéralement : « Celles qui sortent pour participer à l'assemblée », à l'« ekklêsia », le nom « ekklêsia », qui désigne à Athènes l'assemblée de tous les citoyens (mâles, libres), étant tiré de « ek-kalô », qui veut dire d'abord : appeler quelqu'un dehors, l'inviter à sortir de sa maison. C'est-à-dire que le sens de « ek-kalein », et encore moins de « kalein », n'est pas « politique » ; sauf que les femmes, d'ordinaire, ne sortent pas de leur maison (« ek »), et qu'elles ne sont jamais appelées (« kalein ») pour les assemblées délibératives. Des femmes assemblées, à l'aube, dans la rue, ce serait donc, en soi et déjà, un événement politique extraordinaire. Sauf si, bien sûr, elles ne s'assemblent que pour débattre de et contempler (encore une fois comme dans « Le Gorille ») « to péon » (v. 124), « le pénis ». Mais le premier vers de *Lysistrata* annonce que, cette fois-ci, les femmes n'ont pas été appelées à sortir pour faire la fête, boire, manger et se dévergondner, mais pour délibérer d'une affaire sérieuse, « grosse », « imposante », « solide » (« pachu », v. 23). « Kalein » peut donc se comprendre dans deux directions opposées et prêter, comme « pragma » (v. 14) et « pachus », à équivoque : soit inviter à faire la fête, à honorer Bacchus, Pan, Génétyllis ou encore Adonis (voir v. 389) ; soit appeler à s'assembler, comme font les hommes, pour délibérer de la chose publique. Ce sont deux sortes différentes de convocation : dans le premier cas, les femmes (car les fêtes ou rites désignés concernent surtout les femmes ; voir aussi la fête féminine des Thesmophories, dans *Les Thesmophorieuses*, l'autre « pièce féminine » de 411) viennent remplir un lieu ou une époque de l'année tout préparés pour les accueillir. Dans l'autre cas, un espace ne s'ouvrira et ne s'élargira que si l'appel ne reste pas sans réponse. C'est la réponse des appelées, c'est-à-dire leur venue et leur délibération, leur « boulê », qui invente le lieu, « l'ici », et cet « ici » est une « polis », c'est-à-dire une place partagée par un « dêmos » et par une cause commune. Dans le premier cas, la place préexiste ; dans le deuxième, la place est seconde et ce qui existe d'abord, c'est un partage ou une alliance (une action). La même question étymologique de priorité est posée par Frisk, *Etymologisches Wörterbuch*, pour le mot « choros » : soit il a désigné d'abord la danse (l'acte, le rite), soit d'abord l'espace dégagé où viennent les danseurs, l'espace assigné à la danse, « appointed » (*AYL*, I, 2, 1. 105). Dans *AYLI*, l'endroit prévu pour la rencontre brutale, devient, le même, la place improvisée pour la rencontre amoureuse. Le revirement de Lampitô, dans *Lysistrata*, équivaut, *mutadis mutandis*, au « overthrown » et au coup de foudre dans I, 2 de *AYLI*. Dans l'une et l'autre comédie s'ouvre alors un espace de jeu et d'échange à l'endroit même où devait ne se produire rien d'autre que le prolongement du même (guerre, haine, « mal arbitraire », selon l'expression de Michael Edwards dans *Shakespeare et la comédie de l'émerveillement*). Mais comme la déclaration d'alliance (d'amour) de

Lampitô est hors du passage à commenter, le commentaire pourra dire, en considérant le v. 139, que rien n'aura servi à rien, que la réunion sérieuse ne s'est pas tenue, que Lysistrata n'a pas pu mobiliser et que le « syn- » (voyez les verbes préfixés en « sun- », v. 22, 25, 39, 93 et – en dehors des limites du passage – 142) se désassemble, chacune rentrant chez elle. On n'a pas bougé de place, et le passage se termine comme il a commencé : par l'énoncé du lieu commun (« sauf pour la gaudriole, les femmes sont inaptées à sortir, se rassembler et délibérer »), sous la forme d'une hypothèse dans les v. 1-3, sous la forme d'un dicton v. 139. Le dicton, la parole de tous, la parole toute faite, signe la déception de Lysistrata et indique que la parole libre, réfléchie, personnelle (délibérante) n'a pas été possible. Décidément, les femmes ne sont pas sérieuses. Elles sont ici, dehors, mais c'est exactement comme si elles étaient « chez elles », elles ne sont pas vraiment sorties (pas d'« ekklêsia », donc) puisqu'elles ne sortent pas de préoccupations personnelles, domestiques, témoins Myrrhine et sa « petite ceinture ».

« Kalein », pris pour amorcer et conduire le commentaire, permettrait, donc, de poser éventuellement dans la troisième partie (la forme du commentaire composé voulant que soit traité en III le problème qui engage la réflexion dans ce qui est posé comme le plus intéressant, le plus spécifique, le plus original, etc. du passage) la question du « langage », de l'usage (par les femmes) de la parole, du discours, de la délibération. Le français « délibérer », ou le latin « deliberare », permettraient, à leur tour, d'inventer des questions : « deliberare » dérive soit de « libra », « balance », soit de « liber », « libre ». Soit il s'agit de peser le pour et le contre, le pénis dans un plateau, la paix dans l'autre. Soit (si l'on entend « liber ») il s'agit pour les femmes de se « libérer » (de leur condition soumise, des préjugés sur elles-mêmes, de leurs désirs sexuels) afin de mûrir une décision libre et de se lier librement. Se libérer afin de se lier, comme les citoyens libres dans l'ekklêsia, c'est ce que les femmes ne sont pas capables de faire. Conviées pour une affaire grave, elles se dispersent en frivolités et grivoiseries. L'affaire tarde à être exposée. Or, il y a urgence, comme aussi dans le prologue des *Femmes à l'assemblée* (où il faut que les femmes, avant l'aube, se dépêchent d'aller occuper les places à l'assemblée avant les hommes) ou comme au Chant II de l'*Odyssée*. Dans *Lysistrata*, l'urgence est éprouvée surtout, d'abord, par Lysistrata elle-même : depuis trop de nuits, elle ressasse « l'affaire » ; il est temps que son monologue se dialogue. C'est la raison pour laquelle elle a appelé les autres femmes, et qu'elle en appelle à leur désir de paix. Du point de vue de « kalein », donc, et de l'ekklêsia, de l'assemblée convoquée, le plan du commentaire se présenterait ainsi (ce n'est bien sûr pas un « plan-type », c'est une proposition, parmi une foule de possibilités) :

I- le passage montre qu'il n'y a pas chez les femmes d'assemblée possible dans un sens sérieux, grave ; elles retardent l'exposé de la « chose » (le principe du retardement comme un procédé comique, dans ce passage), se dispersent en grivoiseries et enfin se dispersent réellement ; elles sont bien ce « pankatapugon genos » du v. 137, ce « genre », cette « race toute pour la fesse » (jusqu'à ce que l'une d'entre elles, Lampitô, se détache du lot, de « l'engeance » et, enfin, parle en son nom propre, et raisonnablement.

II – Il s’y agirait d’étudier comment, malgré tout, par la sortie (les femmes ont réussi à sortir de chez elles !), un lieu « commun » s’institue, lieu partagé, politique. Du moins, c’est la question : les femmes sorties de leurs foyers, de leur position assise (voir v. 43, à rapprocher du nom latin « desidia » qui désigne la longue position assise d’une femme devant son miroir, et par suite la paresse, l’oisiveté proprement féminine), les femmes se tenant dans la rue feront-elles de leur rassemblement une « anti-polis » ? de leur chahut une action concertée ?

Le **III** examinerait donc, dans le passage, les différents registres de parole (des calembours aux considérations d’intérêt général) : le lieu (« enthade ») ne se partage que par la parole ; l’ekklêsia (il s’agit d’improviser une « ekklêsia » de femmes) est en effet une assemblée où l’on parle ; elle se distingue par là du « kômos », du cortège de fête, du thiase ; mais dans la comédie, l’assemblée, le rassemblement (les accords, alliances et accordailles en parole) ont pour fin le « kômos », la fête, la danse, où l’on ne se parle plus nécessairement, mais où l’on se réjouit en cadence. Donc : I- retardements, dispersions, II- question du lieu (civique), III- question de la parole (délibérante).

L’entrée en matière du commentaire, les quelques phrases d’amorce au début de l’introduction pourraient s’arrêter sur les noms propres dans les deux premiers vers de *Lysistrata* (Baccheion, Pan, Kôlias, Genetullis). Pour le *lecteur* moderne, presque un morceau d’érudition (il a recours aux notes, ou bien le traducteur simplifie, explicite ou transpose). Pour le spectateur athénien de -411, rien de plus familier ; c’est son environnement (c’est comme si, dans une pièce contemporaine, étaient nommées des fêtes populaires : carnaval, Halloween). Et rien de plus naturel que de désigner dès le premier vers Dionysos : puisque les spectateurs y sont, la « fête en l’honneur de Bacchus », c’est le théâtre lui-même ; « aller au théâtre », à Athènes, pouvait se dire « aller chez Dionysos ». Aristophane convie donc les spectateurs à l’endroit même où ils sont, ils n’ont qu’à regarder autour d’eux ; tout le début est « déictique ». Mais une autre « deixis » est ouverte pour le personnage Lysistrata, et spécialement dans le v. 39 que je trouve le plus profond, et d’une certaine façon aussi le plus comique du prologue : « Si les femmes se réunissent ici (alors ensemble nous sauvons la Grèce) ». Puissance théâtrale du geste de Lysistrata : Cléonice à qui elle adresse ces paroles, regarde stupidement le lieu qu’elle pointe (« théâtralement », dramatiquement : grandiloquence de « Hellada » en fin de v. 41) du doigt : ici ? Mais ici il n’y a rien que nous-mêmes, nous les femmes qui ne pouvons rien ? Quel rapport entre cet « ici » et le salut de la Grèce ? Nous et le salut ? C’est à la fois bouffon et grave, et ici commence la comédie comme utopie. La proposition insensée de Lysistrata (du type : « quand les poules auront des dents ») se réalise utopiquement dans la pièce, et l’« ici » exigü des vers 4 et 39 se trouve élargi à la fin non seulement aux dimensions panhelléniques (Sparte, Athènes et les autres, réconciliés), mais à la mesure de la cité idéale où paix, amour, « philia » et festins, l’emportent. C’est peut-être, dans le charivari, la pagaille de ce prologue, la question fondamentale du théâtre : la question de « l’un dialogué », de la place occupée-disputée-partagée à deux et plusieurs, du « chez l’un », du « at-one » dans le sens d’expier (le « castigat ») et du « atone » dans le sens de la paix

ensemble. Le vers 39 m'avait plu au point que la question du lieu m'apparaissait comme essentielle (à traiter en III), jusqu'à ce que, peut-être influencé par le livre de Bernard Freyberg, *Philosophy and Comedy: Aristophanes, logos and eros* (2008), je laisse se détacher du thème « enthade » le thème du « logos » : Lysistrata est menacée de monologuer, de n'être pas entendue et de rentrer seule avec son tourment, de ne rencontrer aucune interlocutrice, comme, mais de manière opposée, le tyran Créon parle tout seul et ne veut entendre personne parler avec lui (*Antigone*, v. 757).

Éléments et notes pour les trois parties

I – « Attendons encore ! »

La première partie serait donc mise sous l'intitulé du retardement (voir le « attendons encore » de Cléonice, v. 74) : l'assemblée prend son temps, s'amuse. Il faut la question de Lampitô, au v. 93 seulement (« Mais qui nous a convoquées ? »), pour qu'enfin la chose qui les réunit toutes soit mise sur le tapis.

1.

Le retardement est apporté par Lysistrata elle-même. Elle ne nomme pas directement la chose, elle dit « pragma » (v. 14, 23, 26, 32, 71). Ce n'est pas plus clair, c'est incompréhensible pour Cléonice, v. 39-41. Lysistrata ne dévoile pas plus son plan v. 50 (les chemisettes transparentes des femmes feront que les hommes ne porteront plus la lance les uns contre les autres ??) Elle procède ensuite par questions, à partir du v. 97, elle a à interroger les autres à propos de « quelque chose de petit », « ti mikron ». Ce quelque chose de petit (désigné encore une fois de manière évasive), c'est à la fois : la paix en Grèce ; le zizi (« quéquette » dit Pascal Thiery, « zob » Debidour ; au v. 23, le zizi est désigné comme quelque chose de « pachu ») ; et enfin la petite chose, le petit sacrifice qu'il y aurait à faire (s'abstenir) pour obtenir une si grande chose (la paix). Lysistrata n'a nommé encore que la moitié de la chose : la paix ; l'affaire qui les réunit est la paix. Mais sans l'autre moitié, c'est comme si rien n'était dit. L'autre moitié est désignée par son nom au v. 124 (précédé d'un autre effet de retardement : s'abstenir de..., v. 122). Ensuite, à partir du v. 126 : comique de la « métastrophê », de la volte-face immédiate (de la débandade de la troupe avant même qu'aucun combat n'ait commencé : elle fuit à la fois comme devant un adversaire ou une arme terribles – comme les Troyens devant Ajax ou Achille – et pour se jeter sur cette arme). Conclusion du passage tirée par Lysistrata invoquant, v. 137-139, les tragiques ; et en effet, comme dans une tragédie, rien n'a servi à rien ; il fallait s'y attendre : les femmes ne changent pas. Aucune autre scène ne s'est ouverte, Lysistrata reste comi-tragiquement seule, elle n'a rien pu faire contre la gent masculine, absente de scène mais symboliquement présente par « péon ». Citer un dicton, comme elle fait au v. 139, c'est à la fois s'inclure (« toutes les femmes sont ainsi, notre sexe est ainsi ») et s'exclure (« je sais qu'il est possible qu'il en aille autrement, j'étais prête à faire mentir le proverbe »).

Commencer par ce I, 1 peut servir, donc, aussi à repérer les différentes parties du passage.

2.

Le retardement constitue la structure dramaturgique de la scène : les femmes sont en retard (comme toujours) ; les groupes de femmes arrivent successivement, chaque arrivée est saluée et commentée (voir v. 78-84, par exemple), le commentaire différant chaque fois l'exposé du motif de la réunion. C'est comme dans le théâtre de boulevard, où l'entrée d'un nouveau personnage produit un arrêt de l'action et des mouvements, les spectateurs applaudissant le nouveau venu. Les femmes déjà arrivées sont chaque fois dans la position de spectatrices et de commentatrices. Sans doute aussi les spectateurs athéniens réagissaient-ils bruyamment. La scène se remplit ; chaque nouvelle venue se fait voir : il y a plus à voir qu'à délibérer. C'est le principe de la « revue » (revue de troupes), et cela peut se voir comme une parodie de l'énumération des chefs des Danaens, au chant II de *Illiade* (voir dans *La Belle Hélène d'Offenbach*, autre parodie, l'entrée et la présentation des chefs : « Ce roi barbu qui s'avance... »). La différence (comique) étant qu'une armée de femmes ici s'assemble, oui, mais pour quelle cause ? Et rassemblée par qui ?

3.

Le I, 3 pourrait consister en une réflexion plus générale, à propos de ce passage, sur le « retardement » principe de la comédie, opposable à l'action tragique subite et inéluctable (« spoudaios », l'adjectif par lequel Aristote qualifie l'action tragique, signifie d'abord « rapide », « agile », ensuite : « grave », « sérieux »). La comédie, comme la tragédie, commence à l'aube, mais ce n'est pas la même aube, ici et là. L'aube tragique est l'origine du jour, le jour ne fera que développer ce que l'aube contient et n'apportera rien de neuf. C'est comme si le vers de *La Jeune Parque*, « L'aube me dévoilait tout le jour ennemi », était une définition du temps tragique : le jour même est l'ennemi du héros tragique, il affronte, le jour, le dieu, Zeus. Le jour tragique n'est pas un jour pour les hommes, il est pour les seuls dieux. L'aube comique en revanche n'est que le commencement vide, blanc, tout le chemin est encore à parcourir, et tout est à écrire, alors que tout est parcouru déjà dans le temps rétrospectif et arrêté de la tragédie. Dans la « folle journée » qu'est toute comédie (la tragédie est du jour, la comédie de la journée : distinction aspectuelle), le temps au contraire est extensible, le temps « joue », et il est donc loisible aux acteurs de le perdre (en frivolités, oisivetés) comme font les femmes dans le prologue de *Lysistrata*, ou les « loving lords » en forêt, avec le duc ancien, dans *AYLI*, acte II. Mais l'aube comique est un « avant », rien n'a encore eu lieu, les conditions de l'action sont encore à créer. *Lysistrata* a à créer à partir de rien ; rien, c'est-à-dire l'inintérêt des femmes pour « les affaires de la cité » (v. 32), pour les « actions éclatantes » (v. 43). Là où il n'y a rien, « no place » (dit Adam dans *AYLI*, II, 3, v. 28), seulement une femme impuissante habitée par un grand dessein, et dont la seule arme est l'arc de ses sourcils (le tourment de *Lysistrata* se lit sur son visage, comme celui d'*Antigone* qui « rend visible une parole pourpre », *Antigone*, v. 20) – là où rien n'est, tout doit advenir : la paix pour la Grèce. La tâche est si « grosse » qu'elle ne peut s'accomplir que dans un temps spécial, à la fois un temps que l'on

peut perdre à ne parler et ne décider de rien, et par ailleurs aussi un temps où s'accomplit ce que la tragédie ne voit jamais : le prodige salutaire et instantané. En un tournemain, le « syn- » que Lysistrata appelait de ses vœux (« sumpsêphisai moi », v. 142, « vote avec moi » ; la « psêphos » est le caillou servant à voter, dans les assemblées) est arrivé. La débandade se change sur place en assemblée, « boulê ». Les femmes « veulent ». Mais si l'on s'arrête avec le v. 139, on dira : non seulement les femmes ne sont pas capables de s'y tenir, mais elles ne l'atteindront jamais, la place où il faut être pour que l'action commence.

II – « Ici [...] nous sauverons la Grèce »

Le II serait placé sous l'intitulé « enthade », ou « polis » : la question de l'ici, de la cité comme place, de la troupe bruyante et bigarrée, et indisciplinée, finissant par faire un ensemble.

1.

II, 1 pourrait développer une réflexion sur l'importance, dans le passage, du lieu, du territoire dans son sens le plus concret, palpable. Le lieu où se passe le prologue est un « quartier » d'Athènes, une rue quelque part. Ce n'est pas (je reprends une remarque de Nicole Loraux dans *Les Enfants d'Athéna*) une entité administrative ou politique : ni le dème, ni la cité. Les femmes qui viennent sur scène sont soit du quartier (Lysistrata, Cléonice, Myrrhine), soit de la Grèce qui n'est pas non plus une entité politique (or, les femmes s'assemblant constituent une sorte de « diète » panhellénique). Être du quartier, c'est : ne pas être un citoyen, une citoyenne. La femme (d'Athènes, ou de Thèbes, etc.) n'habite pas la cité comme l'homme. Privée de droits, elle pas chez elle en ville, la cité lui est « utopie ». Mais en même temps, ces femmes qui arrivent sont présentées comme des plantes issues de leur région, elles fleurissent leur terroir, autochtones au sens propre : les femmes d'Anagyros puent, la Béotienne fait voir sa « plaine » d'où le « pouliot » a été arraché, et Lampitô (et ses « laconismes ») est une « belle plante » lacédémonienne. Les plaisanteries obscènes « retardantes » ont un sens, donc, et sur ce sens il est possible de réfléchir à l'aide de Nicole Loraux et de son analyse de l'autochtonie, dans *Les Enfants d'Athéna* (Nicole Loraux se réfère aux mythes d'Erichthonios et d'Erechtheus). Pris à partir d'un point quelconque d'Athènes, à l'aube, le passage développe un panorama de la Grèce, de ses territoires (accents, odeurs, physiologies) ; exprime, peut-être, un amour du pays entier (d'où le désir de paix) ; improvise des jeux olympiques féminins bouffons (jeu de scène, sans doute, au v. 82 : Lampitô s'exerce à sauter). Mais ces femmes « enracinées », il est d'autant plus prodigieux qu'elles se soient extraites de leur sol pour venir sur la place encore « hors sol », sans nom, seulement « ici ».

2.

La deuxième question serait précisément celle de la « sortie ». Elle ferait entendre le « ek- » d'« ekklêsia ». L'assemblée démocratique prend place, nécessairement, dehors. Il faut sortir (de chez soi, de la sphère privée ou intime, de préoccupations

domestiques ou de coquetterie) pour former la « bouclé ». L'action d'éclat (v. 43) ne s'accomplit que sur un champ public, une agora, qui n'est le lieu particulier d'aucune entre les femmes et ne se forme que par la sortie de toutes. Or, la sortie est difficile aux femmes (v. 16). Elles arrivent encore chaudes, dirait-on, du lit et de l'acte sexuel (v. 60, v. 72) ; elles parlent et sont entre elles comme si elles étaient encore « dedans », et ne sortent pas, d'un bout à l'autre du passage, de leur rôle d'épouse (v. 17, 44-45, 60, 102-107), de mère (18-19), d'affaires touchant le sexe, le corps, le vêtement. Lysistrata, du reste, adroitement, en femme qui a (acquis auprès des hommes) du discernement et de l'instruction (v. 1124-1127), avant de révéler son projet (la grève du sexe), commence par mettre la question sur le plan privé (v. 99-101) et obtient par ce moyen le consentement de chacune, Cléonice, Myrrhine, Lampitô (v. 102-106, puis 112-118). Mais c'est un ralliement à usage privé, ce n'est pas la « sortie » exigée. Sortir consisterait à *partager* l'affaire « grave » de la paix : mais « spoudaios » dans la bouche de Cléonice (v. 96) rend un son plus narquois (ou peut-être Cléonice compte-t-elle que « l'affaire » touchera le sexe : ce sera le cas) que sérieux.

3.

II, 3 peut poser la question du lieu cette fois proprement à partir de « enthade » et du v. 39, ou de la comparaison entre le v. 4 et le v. 39 : « ici, maintenant, pas une femme », dit le v. 4 ; « ici le salut, si les femmes s'assemblent », dit le v. 39. J'ai déjà parlé plus haut de « enthade » (cette sorte de « deixis » politique ouvrant le lieu commun, le lieu du rassemblement) et du for intérieur de Lysistrata. J'ajouterai seulement, pour ce II, 3 : Le lieu est un « syn- » (« xunelthôs' », v. 39), il est un ensemble, il ne peut pas être fait d'intérêts privés juxtaposés. D'abord, Lysistrata héberge seule ce « syn » : les femmes se trouvent assemblées mais elles ne savent pourquoi ni par qui, Lysistrata n'est pas au centre, elle est une femme parmi toutes les autres, elle prend sa part dans les commentaires et les grivoiseries (voir par exemple le v. 88 – mais l'attribution des répliques n'est pas certaine), soit par tactique en attendant de révéler son motif et son plan, soit parce qu'en général en chef elle a plaisir à voir les belles guerrières qui lui arrivent, soit parce qu'en femme elle aussi ne pense qu'à la gaudriole. Lysistrata ne se trouve au centre qu'avec le v. 94 : à la question « qui (a convoqué) ? », elle répond « me voici », « une femme comme vous a rassemblé cette armée ». Le « hêd' egô » donne un nom propre à « enthade », le fixe et fixe sur Lysistrata l'attention de toutes, elle paraît comme chef, celle qui porte l'intérêt commun et donc doit parler, ne peut se taire et tarder plus longtemps : « Alors, raconte-nous ce que tu attends de nous », demande Lampitô. C'est le « hêd' egô », de tout homme politique : « Il y a, dans ce pays... » : ici où je suis, où je parle, est un pays, je suis moi-même à moi tout seul une agora, mon « je » comprend un « nous », je parle au nom de tous et au nom du tout, du commun, de l'unité (voir aussi le discours de Lysistrata, v. 1128-1135). « Ici » est le lieu minimum, l'origine de la polis possible (en grec, « ta enthade » désigne « les affaires de ce pays »). « Ici est Rhodes, ici saute », dit un proverbe grec tiré d'Ésope (pour prendre au mot un vantard qui racontait, loin de Rhodes, avoir exécuté à Rhodes un saut fabuleux, lors d'un concours). Il ne suffit pas de dire : ici nous sommes, ici est la Grèce et le salut. Il faut faire, « prassein » : l'affaire, « to

pragma », est « à faire », elle n'est pas toute faite, ce n'est pas une « chose », ce n'est pas le « membre » comme le sous-entend Cléonice, v. 24. Nous ne sommes pas ici pour bavarder, et la première chose qu'il y a à faire, c'est d'épouser la cause commune, de « faire cause commune ». C'est le contraire qui se passe : elles tournent le dos, elles fuient le lieu-Lysistrata, préféreraient « le feu ». La place où tous devraient s'unir, se vide, et la prophétie de Lysistrata : plus personne, plus rien, plus aucune cité (v. 33-38), menace de s'accomplir ; la guerre va faire place nette, puisque nous ne savons pas nous unir. Le for intérieur de Lysistrata a échoué à devenir place, forum ; la place qu'elle a ouverte en se désignant (« me voici »), n'est « pas une polis ».

III – « Parle ! »

Le III envisage le commentaire du passage à partir de la question de la parole, du discours, ou – pourrait-on dire aussi – de l'« agora ». Le mot « agora » indique en effet qu'il est difficile de distinguer question du lieu et question de la parole. « Agora », dans l'*Illiade*, désigne l'assemblée, et le discours devant l'assemblée, la harangue (et aussi la place elle-même, la « place publique »). Le verbe « agoreuô » veut dire : parler dans une assemblée, puis : parler en général. Il n'y a d'assemblée qu'en paroles, de parole qu'en assemblée, qu'assemblante.

1.

III, 1 peut insister sur le caractère frivole, badin, de l'usage de la langue ; usage « féminin » : exclues du discours sérieux, délibérant et performatif, les femmes disposent des mots comme de jouets. Abondance, donc, dans le passage, des calembours, mots à double entente. C'est comme dans la stichomythie tragique, par exemple entre Hémon et Créon dans *Antigone* : un mot (par exemple « polis ») est partagé comme une balle entre les interlocuteurs, à la fois ils se le prennent et reprennent, et l'échangent. Le procédé, dans la tragédie, a pour effet de figurer le lieu commun où les adversaires pouvaient se rejoindre, il est le moyen par lequel ils « communiquent », l'espace d'un moment, avant de se séparer. Le même procédé, dans sa version comique, scinde les mots (« kalein », « panourgos », « pragma », « pachus », etc.) : la part grave est laissée à Lysistrata, la part bouffonne à Cléonice, Myrrhine et aux autres. Ainsi Lysistrata est-elle laissée seule chaque fois avec le « grave » (« to spoudaion »), la gravité qu'elle seule représente, le fond de l'affaire qu'elle voudrait exposer, tandis que les autres plaisantent avec des allusions, sans se pencher sur le fond. L'adjectif « panourgos » par exemple (v. 12) est utilisé par Lysistrata « en bonne part », pour signifier que les femmes sont « aptes à tout faire », actives, industrieuses, capables de déplacer les montagnes et donc de faire la paix générale ; Cléonice s'empresse de l'entendre dans son sens dépréciatif (« sournois »), dans le sens du préjugé (des hommes sur les femmes, des femmes sur elles-mêmes). Même le verbe « parler », « dire » (« legein ») se scinde : Myrrhine dit, v. 73, à Lysistrata : parle (« lege »), si tu veux parler, « aux femmes présentes » (c'est la traduction de Pascal Thiery, Hilaire Van Daele comprend : « nous voici, parle »), ce qui sous-entend peut-être : moi, je ne t'écoute pas, je suis occupée à

quelque chose de plus important (nouer ma ceinture), mais cela ne doit pas t'empêcher de parler ; c'est-à-dire : la parole ne nécessite pas l'attention de tous, parle toujours, je m'intéresserai après. Cléonice au contraire (v. 74-76), propose d'attendre, avant de parler, que toutes soient présentes, afin que la parole fasse harangue, agora. Lysistrata la félicite pour cette « bonne parole », par rapport à la parole frivole de Myrrhine : « toi tu parles bien mieux », v. 76.

2.

Il faut en effet que la parole soit à tous et pour tous, que toutes l'entendent, il faut donc attendre que toutes soient arrivées. Lysistrata est invitée, cinq fois, à s'expliquer, mais chaque fois un retardement intervient. Le retardement dont parle la première partie du commentaire a ce sens : permettre que l'agora soit pleine, l'« ekklésia » complète. Parler avec Calonice ou Myrrhine, des voisines, Athéniennes, alliées, proches, ne sert à rien. Ce qu'il faut, c'est parler avec le lointain (Lampitô l'ennemie) et du lointain (la Thrace, Pylos, Milet, les événements de la guerre dans toutes les parties de la Grèce). En parler de manière à rassembler l'épars, le privé, le particulier (« *mon* mari est en Thrace, à Pylos, etc. ») : de cette manière la parole est « agora », « agorein ». Seule la parole de Lysistrata peut faire agora, Lysistrata ne peut pas ne pas prendre la parole et s'exposer (aucun chef ne le peut). Mais par ailleurs, dans une démocratie, tous ont la parole, chacun sa voix (son accent) : le passage fait entendre en effet la parole de tous, sans meneur, une joyeuse confusion, les répliques distribuées au hasard des arrivées, c'est comme dans une salle de classe avant que le cours ne commence. C'est en cela un prologue de comédie exemplaire : le jeu se donne le temps, anarchiquement, ou panarchiquement. Le problème de Lysistrata (c'est en même temps un ressort comique et dramaturgique) est, alors qu'elle n'est qu'une parmi et comme les autres, affrontant les mêmes difficultés domestiques, de parler au nom de tous et du tout. Elle a à porter, mais non autocratiquement, l'ordre, le sens et la parole-agora dans ce rassemblement chaotique : une se bouche le nez, l'autre noue sa ceinture, une autre fait des sauts talons contre fesses, une autre encore (c'est Lysistrata elle-même) parle de godemiché ; une fois de plus, les femmes ne sont ensemble que pour le chahut, la débauche, la bacchanale. C'est par un prodige que le rassemblement des femmes a pu se faire « ici », mais tout « dêmos » peut à tout moment se désassembler si la harangue ne le tient pas ensemble : c'est ce que montre la fin du passage.

3.

III, 3, enfin, s'attacherait à montrer comment la parole, dans ce passage, s'extrait du sensible et du sensuel pour s'attacher au plus général et à l'idée. Toute la gent féminine de Grèce est ici réunie, comme toute la gent masculine l'a été en Aulide, et devant Troie, pour une autre « grosse affaire », la guerre. Cette fois, c'est la paix ; mais la paix est aussi, comme la guerre, une chose qui se « fait ». Il ne suffit pas de la souhaiter, ou de la contempler du haut de la montagne (v. 117-118). La parole oiseuse des femmes doit devenir parole efficace et déboucher sur le « faire » : délibération et action. Pour cela, il faut qu'elles se détachent d'un discours de commentatrices-spectatrices (elles commentent leur tenue, leur teint, leurs tétons,

etc., commentent ce que font les hommes). Leur esprit (grivois) s'exerce en quelque sorte à blanc, comme s'exerce à blanc le « wit » de Célia et de Rosalinde, dans la première moitié de I, 2 de *AYLI* ; elles jouent à « tomber amoureuses », ensuite le sérieux de la vie les saisit, et « l'esprit », exercé dans le désœuvrement, trouve alors à s'employer pour une œuvre grave. De la même manière, la coquetterie de Myrrhine est ici déplacée : elle sera à sa place, et efficace, dans la scène de séduction, avec Cinésias. Les femmes, donc, ont à se détourner de ce qu'elles viennent à peine de quitter et qu'elles ont quitté à regret, ou avec difficulté (le lit, la maison) pour se tourner vers ce qui ne sera et ne se fera que si elles en parlent ensemble en agora : « pragma » n'est pas quelque chose de palpable, c'est ce que la volonté délibérante (voir « bouleuô », « boulê », au début du v. 14 : tenir conseil, délibérer, décider) se propose comme tâche à accomplir (voir « poiein », v. 122, 123, 128). Le commentaire pourrait ici étudier comment, rhétoriquement, Lysistrata s'efforce de parler à ses camarades de façon concrète et pratique ; cela ne suffit pas : la chose « membre » l'emporte. Si Lampitô est seule authentiquement femme (v. 145, en dehors du passage à commenter), c'est que, mettant en balance « la paix » (« eirana », comme elle dit dans son dialecte) et « psôlê », le gland de la verge (v. 143-144), elle envisage et décide de désirer, « bouloimai », d'abord le moins palpable, désirer le bien commun, désirer au sens d'Athêna plutôt qu'au sens d'Aphrodite. Mais si l'on se tient dans les limites du passage : les femmes assemblées n'auront pas su convertir leurs discours inspirés par l'amour du sexe en discours inspiré par l'amour de la paix, voir plus loin que le bout du membre et s'élever (dans un sens platonicien, dit Bernard Freydberg dans l'ouvrage cité plus haut, p. 165) de l'amour d'une belle, bonne et grosse chose à l'amour de la cité, de la Grèce, du « koinon » (voir « koinos » v. 1129, dans la bouche de Lysistrata, alors que ce sont à leur tour les hommes qui ne peuvent plus penser que par leur gland). Cette élévation, platonicienne ou pas, est incluse, malgré tout, dans le passage par le vœu de Lampitô, v. 117-118 : je monterais au sommet du Taygète si je devais y voir la paix. La paix, la même, que le mot se prononce à l'attique ou à la laconienne, et qu'elle se contemple du Taygète ou de l'Hymette. La paix ne se voit pas, comme un membre en érection, mais elle se désire comme l'idée du bien, et se contemple sous les espèces de campagnes florissantes, par exemple. Même chose l'invention de « Diallagê » à la fin de la pièce : c'est à la fois la belle jeune fille désirable (comme Laetitia Casta en Marianne), c'est un nom qui sonne comme un doux prénom féminin (comme Lalagê la gazouillante), et c'est une « idée » (comme « République »), que, dans sa dernière grande scène, Lysistrata anime par sa parole et par son intelligence ; référent, signifiant et signifié. Mais le nom Diallagê, nom propre ou concept, exprime aussi une action, une « pratique » : action d'échanger (« diallassô »), changer, se changer l'un en l'autre, changer un avis ou une humeur pour une autre. C'est le caractère et la fin de la comédie : échange, changement, réconciliation, « atone » ; dans le passage à commenter, c'est exprimé par « katalusai ton polemon », v. 112, infinitif aoriste : mettre fin à cette guerre-ci, qui dure depuis si longtemps ; mais la formule peut s'entendre aussi, autant que ou à côté du « castigat ridendo mores », comme une devise pour les comédies : congédier, au terme d'une intrigue ou d'un coup sur place (comme le coup de foudre

dans I, 2 de *AYLI*, ou le ralliement de Lampitô dans *Lysistrata*), Discorde et faire venir Paix.

Corpus

ARISTOPHANE, *Lysistrata*, éd. et trad. Hilaire Van Daele, introduction et notes de Silvia Minaezi, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 1996, rééd. 2011

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, textes présentés, établis et annotés par Pascal Thiery, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997

ARISTOPHANE, *Théâtre complet II*, texte traduit, présenté et annoté par Victor-Henry Debidour, Paris, Gallimard, « folio classique », 1966

SHAKESPEARE William, *As You Like It / Comme il vous plaira*, texte établi par Stanley Wells et Gary Taylor [*William Shakespeare, The Complete Works*, Oxford University Press, 1986], traduction de Victor Bourgy, dans *Œuvres complètes, édition bilingue, Comédies II*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000

Études

LORAUX Nicole, *Les Enfants d'Athéna*, Paris, Le Seuil, « Points », 1990

FREYDBERG Bernard, *Philosophy and Comedy: Aristophanes, logos and eros*, Indiana University Press, 2008

EDWARDS Michael, *Shakespeare et la comédie de l'émerveillement*, Desclée de Brouwer, 2003

Université Montpellier III