

DOSSIER THÉMATIQUE : HUMOEROTICA

- 1 Ruby BLONDELL et Sandra BOEHRINGER**
Humour et érotisme dans l'Antiquité grecque et romaine. Introduction au dossier
- 7 Marina HAWORTH**
The Wolfish Lover: The Dog as a Comic Metaphor in Homoerotic Symposium Pottery
- 24 James ROBSON**
Whoring, Gaping and Hiding Meat: The Humour of Male-on-Male Sexual Insults in Aristophanes' *Knights*
- 35 Carmen DAMOUR**
De qui se moque-t-on ? Les travestis sur la scène de l'*Assemblée des femmes* d'Aristophane
- 49 Deborah KAMEN**
The Consequences of Laughter in Aeschines' *Against Timarchos*
- 57 Yvonne RÖSCH**
Hunting Hares and Lovers: Socrates' Playful Lesson in Xenophon, *Memorabilia* III, 11
- 71 Eugene O'CONNOR**
Aroused by Laughter: Martial's Priapic Humor
- 83 Sandra BOEHRINGER with the artistic collaboration of Marjolaine FOURTON**
Not a Freak but a Jack-in-the-Box: Philaenis in Martial, *Epigram* VII, 67
- 95 Michel BRIAND**
Des mœurs sexuelles des Sélénites (Lucien, *Histoires vraies*, I, 22) : entre satire *queer* et constructionnisme incarné, le sexe qui donne à rire et à penser
- 108 ACTUALITÉ DE LA RECHERCHE : DES FEMMES PUBLIQUES.
GENRE, VISIBILITÉ ET SOCIABILITÉ DANS L'ANTIQUITÉ GRECQUE ET ROMAINE**
- 185 VARIA**



DE QUI SE MOQUE-T-ON ? LES TRAVESTIS SUR LA SCÈNE DE L'ASSEMBLÉE DES FEMMES D'ARISTOPHANE

Carmen DAMOUR

Diplômé du master Histoire ancienne
(Université de Strasbourg)
Enseignante d'histoire-géographie (Metz)
damourcarmen@gmail.com

RÉSUMÉ

À la différence d'œuvres contemporaines de travestissement (les films *Some like it hot* ou *Tootsie*), *l'Assemblée des femmes* d'Aristophane ne tourne pas en dérision le « mauvais genre » de ses protagonistes. Qualifiés aujourd'hui de « femmes », ces personnages de comédie assumaient en réalité un statut bien particulier dans le contexte an-

tique de performance, celui d'épouses de citoyens : les moqueries sexuelles et l'humour de la pièce jouaient avant tout sur les normes concernant non pas d'anachroniques « identités de sexe », mais les hiérarchies sociopolitiques.

Unlike various modern works representing cross-dressing (*Some like it hot*, *Tootsie*), Aristophanes' *Assembly Of Women* does not mock the « gender failure » of its characters. Though characterized today as « women », these comedic characters had in fact a more specific status in an ancient performance context, namely that of citizens' wives. The humour and sexual jokes in this comedy play primarily with norms not of anachronistic "sexual identities" but of socio-political hierarchies.

KEYWORDS

Aristophane,
Assemblée des femmes,
genre,
humour,
hiérarchie sociopolitique.

MOTS-CLÉS

Aristophane,
Assembly of Women,
gender,
humour,
socio-political hierarchy.

Article accepté après évaluation par deux experts selon le principe du double anonymat

Aux v^e et iv^e siècles av. J.-C., les Athéniens offraient à Dionysos cet acte parfois considéré comme trivial et peu sérieux : le rire, ou plutôt, les rires de la cité [1]. En 392, pour honorer la divinité la cité attique sélectionne Aristophane au concours de comédie des Lénéennes. Il y met en scène l'*Assemblée des femmes*, où la représentation de la prise de pouvoir d'épouses athéniennes à l'Assemblée donne lieu à de nombreuses railleries qualifiées aujourd'hui de « sexuelles » : touffes axillaires mal taillées, orateurs lubriques et citoyens soumis aux désirs des épouses voire des veuves. D'un point de vue contemporain, la présence dans cette dystopie politique de scènes humoristiques « sexuelles » a fait conclure, peut-être trop rapidement, que l'enjeu de cette pièce était d'affirmer la bêtise des femmes, et l'« effémination » de certains hommes de pouvoir athéniens [2]. Il s'agit tout d'abord de rappeler que les statuts des femmes en Grèce ancienne étaient trop divers et hétérogènes (épouse, jeune fille, esclave, étrangère) pour

que des notions aussi généralisantes que celles de « femme » et « d'effémination » aient un sens [3]. Les travaux de Michel Foucault [4], puis ceux de Judith Butler [5] dans le champ contemporain, ont par ailleurs mis en avant la dimension idéologique et historique de la partition entre « hommes » et « femmes », entre « masculin » ou « viril » et « féminin [6] ».

Pour comprendre l'humour érotique mis en scène par Aristophane, il convient d'interpréter la pièce dans son contexte de performance, selon les outils d'analyse développés par Claude Calame et Florence Dupont [7]. Ce contexte nous permet de comprendre que, si Aristophane met bien en scène l'infériorité sociale des personnages « féminins » (qui sont, rappelons-le, des épouses de citoyens, et non leurs filles, des étrangères de passage ou leurs esclaves), cette infériorité constitue le ressort comique mais non la cible de la critique « aristophanesque ». C'est cette fonction de l'humour que notre étude va s'attacher à étudier.

[1] Je souhaite adresser mes chaleureux remerciements à Claude Calame et Véronique Mehl pour leur lecture attentive et leurs précieux conseils. Je remercie aussi Sandra Boehringer pour son « vivifiant » suivi pendant l'écriture de la première version de ce texte. J'ai présenté certains aspects de cette réflexion lors d'une séance d'EFiGieS-Antiquité en 2016, et je suis reconnaissante à ses participant-e-s pour leurs questions et leurs remarques.

[2] C'est le cas des lectures de SAID 1979 ; SCHMITT-PANTEL 1992, p. 228-230. Pour ces deux chercheuses la cité d'Athènes présentée par Aristophane est pervertie par des hommes efféminés, qui se laissent entretenir passivement par le *misthos*. Ainsi, l'orientation politique prise par Athènes trouverait sa conclusion logique dans une gynécocratie où femmes et biens seraient partagés. À propos de ce système politique fictionnel, Suzanne Said écrit : « Cette innovation radicale et absurde s'inscrit en effet dans le droit fil de la tradition d'un peuple connu pour son goût des innovations et des idées folles. Et la forme même que prend cette innovation, le pouvoir des femmes, est dictée par l'évolution d'un état où les vrais hommes ont été écartés au profit des efféminés, où la parole politique a fait place à un bavardage peu viril. » (SAID 1979, p. 35).

[3] Pour approfondir ce point, voir BOEHRINGER & SEBILLOTTE-CUCHET 2011, qui précisent par ailleurs que la définition du mot « femme » n'est pas neutre, car prise dans des représentations politiques, culturelles et sociales très contemporaines (BOEHRINGER & SEBILLOTTE-CUCHET, 2011, p. 14).

[4] FOUCAULT 1976b et 1984.

[5] BUTLER 1990.

[6] Foucault a comparé la codification des pratiques sexuelles antiques au régime de genre contemporain où la différence des sexes, voire l'identité personnelle, est en partie pensée par rapport au sexe du partenaire : « La sexualité, bien plus qu'un élément de l'individu qui serait rejeté hors de lui, est constitutive de ce lien qu'on oblige les gens à nouer avec leur identité sous la forme de la subjectivité » FOUCAULT 1978, p. 522-531. Judith Butler analyse plus précisément le lien entre le sexe du partenaire désiré et l'identité genrée établie aujourd'hui. En reprenant la célèbre phrase de M. Wittig « Les lesbiennes ne sont pas des femmes », elle explique comment, pour être femme, il faut désirer mais aussi être désirable pour les hommes et inversement. « Le genre ne peut dénoter une *unité* de l'expérience, du sexe, du genre et du désir, que lorsque le sexe est compris comme ce qui nécessite d'une certaine manière le genre et le désir [...] le désir étant hétérosexuel et se différenciant donc dans un rapport d'opposition à l'autre genre qui est son objet. La cohérence interne ou l'unité de chaque genre – homme ou femme requiert ainsi une hétérosexualité qui soit un rapport stable et simultanément d'opposition. » BUTLER 2005, p. 93-93.

[7] CALAME 2000 et plus particulièrement 2005. DUPONT 2001. Voir aussi leur ouvrage collectif dirigé avec des anthropologues : CALAME *et al.* (dir.) 2010.

L'*Assemblée des femmes* est une des onze pièces complètes d'Aristophane (sur les quarante-quatre qu'il aurait composées). Ces œuvres, avec une composition de Ménandre [8] constituent les seules transcriptions complètes de « comédies » antiques. Pour étudier, aujourd'hui, ces comédies, il est nécessaire de prendre en considération leurs conditions de performance. Elles étaient composées pour le concours de comédie qui avait lieu durant des festivals de théâtre [9], qui présentaient une importante dimension civique puisqu'ils mobilisaient une grande partie de la cité et de ses magistrats [10]. Le concours comique opposait cinq poètes, tous chargés d'écrire et de mettre en scène une pièce humoristique, et celle qui avait déclenché la plus grande hilarité l'emportait [11]. Le théâtre grec antique s'est par ailleurs constitué à partir des compositions chantées et dansées par un chœur, auxquelles ont été progressivement intercalés des dialogues parlés (et toujours joués par des acteurs masculins) [12]. Au cours du temps, les dialogues des acteurs prennent de plus en plus d'importance dans la structure dramatique, comme en témoigne l'*Assemblée des femmes*, qui date du IV^e siècle. D'un point de vue à la fois esthétique et anthropologique, l'objectif comique de ces textes et l'utilisation de techniques humoristiques encore employées aujourd'hui peuvent donner l'impression qu'il est facile de comprendre ce qui fait rire dans ces pièces. Les expressions très imagées, les jeux sur la sonorité des mots, ceux avec les contrepoints, contrastes, rapprochement, etc., apparaissent encore dans de nombreuses œuvres contemporaines dans un but similaire. Cette impression de familiarité est rapidement dissipée après une étude attentive des représentations et des normes auxquelles recourt Aristophane et la façon dont il les mobilise pour déclencher l'hilarité.

La réception des œuvres d'Aristophane est un paramètre essentiel pour comprendre la logique comique de ses vers. Les plaisanteries jouent souvent avec le contexte d'énonciation civique et

religieux : les comédies d'Aristophane représentent et déforment des événements ou des problèmes issus de l'actualité politique, mais elles sont surtout très réputées pour les caricatures qu'elles offrent des hommes politiques ou des personnages en vue de la cité [13]. Les railleries d'Aristophane, aujourd'hui réduites à leur trace textuelle, s'intégraient à un rituel qui visait à moquer la communauté civique.

Cet élément est très important pour la compréhension des deux extraits de l'*Assemblée des femmes* étudiées dans cet article pour leurs plaisanteries « sexuelles ». Dans le premier (98-114), les moqueries sont formulées par Praxagora : elle suggère qu'un politicien très en vue, Agyrrhios, n'est pas un citoyen authentique, qu'il fut un temps où il était une *gunê*. Puis, elle s'attaque aux jeunes orateurs politiques de la cité : s'ils parlent si bien en public c'est parce qu'ils passent leur temps à se faire secouer. Ces moqueries sont tirées de la première scène de la pièce, les épouses ont préparé les costumes qui leur serviront à passer pour des citoyens à l'Assemblée, et il ne leur reste plus qu'à trouver le discours qui leur permettra de prendre le pouvoir. Les pics de Praxagora contre Agyrrhios et les orateurs servent, dans la logique fictionnelle de la pièce, à encourager les épouses à aller prendre la parole à l'Assemblée. Le deuxième groupe de plaisanteries (457-471) étudié dans cet article est tiré de la scène suivante, qui suit le départ des épouses à l'Assemblée. La prise de pouvoir en elle-même n'est pas représentée, mais elle est expliquée par un citoyen, Chrémès, qui en a été témoin, au mari de Praxagora, Blépyros. Ce dernier se demande avec inquiétude si, suite à la prise de pouvoir des épouses, les citoyens devront les « baiser » contraints et forcés, une question qui perturbe moins Chrémès.

Ces deux passages que nous commenterons plus précisément jouent sur le travestissement genré des personnages (épouses en citoyens, citoyens en épouses) et sur l'évocation suivis ensuite dans

[8] À ces textes s'ajoute un grand nombre de fragments de la seconde moitié du V^e siècle des deux dramaturges déjà cités ainsi que ceux de Cratinos, Phrynicos et Eupolis.

[9] Il existait deux grands festivals de théâtre : les Lénéennes qui se tenaient en hiver, et les Dionysies, au début du printemps. Il existait, en dehors de l'épreuve comique, trois autres types de compétitions théâtrales : concours de tragédies, drames satyriques et dithyrambes. Sur ce point voir MORETTI 2001, p. 31.

[10] Sur l'organisation et le déroulement des concours voir MORETTI 2001 ; FISHER 2008.

[11] Les poètes devaient proposer une pièce inédite pour chaque concours, qui n'était jouée que dans le cadre de ce concours et n'était pas destinée à être rejouée. Sur ce point, voir DOVER 1972, p. 1-12.

[12] Sur l'importance du chant du chœur et sur la non pertinence des interprétations « psychologiques » des personnages, voir DUPONT 2001 et CALAME 2005 et 2017.

[13] Sur la question du rire ritualisé, voir le chapitre « Ritual Laughter » dans HALLIWELL 2008, p. 155-206.

la pièce d'une mise en scène de rapports sexuels non consentis. À première vue, on serait tenté de rapprocher ces jeux comiques de ceux présents dans *Some Like It Hot* (pour le travestissement), et *C'est arrivé près de chez vous*, concernant les « viols » (l'anachronisme de ce terme sera néanmoins débattu dans la démonstration [14]). À la différence de ces réalisations contemporaines, les jeux de travestissements et de viols ne sont pas seulement drôles en soi, par la transgression des tabous sociaux qu'ils impliquent. Ils s'intègrent aussi à la trame humoristique qui régit l'ensemble de la pièce : la prise de pouvoir des épouses et le bouleversement de la hiérarchie sociopolitique de la cité. Les plaisanteries sexuelles, à la différence de celles mobilisant les odeurs, la nourriture ou la scatophilie, jouent d'ailleurs surtout sur l'enjeu du rapport (bien souvent inégalitaire) entre les personnages, et ce qu'ils représentent socialement les uns par rapport aux autres.

Pour comprendre ce dernier élément, le paramètre statutaire est rajouté ici aux questions posées par ce dossier concernant les liens entre humour et sexualité dans l'antiquité. Aristophane donne en effet à ses personnages des caractéristiques sociales et politiques mais le recours à de multiples travestissements rend difficile une identification précise et distincte de leur statut. Pour cette raison, nous utiliserons les termes de marqueurs et d'attributs statutaires qui désignent les éléments des costumes, des gestes ou des dialogues présentant une signification sociale qui positionne le personnage dans la hiérarchie de la cité athénienne. Les personnages endossent des attributs variés qui peuvent changer au cours de l'intrigue. Cette étude s'interrogera sur les visées comiques et politiques qu'Aristophane poursuit lorsqu'il crée ces protagonistes travestis et hybrides

Il s'agit dans cette réflexion de proposer un double cheminement : montrer d'une part que les attaques qui visent apparemment des personnages « féminins » sont dirigées surtout vers d'autres individus

ou groupes sociaux, et formuler d'autre part une hypothèse concernant les rapports entre humour, sexualité et hiérarchie sociale.

POUR BIEN PÉRORER, SE FAIRE GÉNÉREUSEMENT « TROMBONER »

Dans la première partie de la comédie, les spectateurs assistent à l'arrivée progressive des épouses autour de Praxagora, la meneuse du groupe. La scène se déroule tôt le matin, car les épouses préparent leur intrusion à l'Assemblée. Afin d'y entrer sans être découvertes, elles ont pris des vêtements (manteaux, cannes, chaussures [15]) à leurs maris, ont confectionné des barbes, se sont laissé pousser des poils [16] et ont tenté de se faire bronzer [17]. Par-dessus le costume d'épouse enfilé, hors scène, par les acteurs masculins (très probablement constitué de postiches de fesses et de seins) se rajoutent donc sur scène, devant les spectateurs, les accessoires pris par les épouses afin de se faire passer pour des citoyens [18]. Il s'agit d'imaginer qu'à une « base » de travestissement, qui précède le déroulement de la pièce et crée l'univers fictionnel, s'ajoute celui des épouses en citoyens. Il est d'ailleurs possible que les commentaires pleins d'humour des personnages d'épouses concernant l'élaboration et la préparation de leur costume de citoyens sur scène jouaient aussi avec le travestissement premier des acteurs, créant une forme d'ironie métathéâtrale.

Après avoir vérifié et décrit leur tenue et leur corps (fictionnels), le personnage de Praxagora rappelle qu'il faut aussi préparer les discours à l'Assemblée, et, pour encourager ses comparses à prendre la parole, elle les compare aux jeunes orateurs, mais surtout à Agyrrhios, un politicien très en vue qui aurait réintroduit, au cours de la décennie 390, le *misthos*, une forme de rétribution monétaire obtenue contre la participation à une charge civique [19]. Cet extrait constitue une des

[14] *Some Like It Hot*, 1959, réalisé par Billy Wilder, et *C'est arrivé près de chez vous*, 1992, réalisé par Remy Belvaux et André Bonzel. Pour mémoire, dans cette fiction imitant les codes du documentaire, des journalistes suivent un criminel dans la préparation et la réalisation de ses meurtres comme s'il ne faisait qu'un métier comme les autres. Dans une scène assez crue, le spectateur est invité à rire du viol suivi du meurtre d'un couple.

[15] *Assemblée des femmes*, 20-45.

[16] *Assemblée des femmes*, 60-67.

[17] *Assemblée des femmes*, 62-64.

[18] Le statut et le genre fictifs des personnages étaient en effet rendus manifestes à l'ensemble des spectateurs par les costumes grotesques, et les personnages féminins d'épouses étaient peut être aussi repérables par un dessin noir au niveau du pubis sur le maillot des acteurs. Sur ce point, voir SAID 1987 ; PIQUEUX 2006 ; WEBSTER 1949.

[19] Les enjeux du *misthos* seront expliqués plus précisément plus loin dans l'article. Concernant le rôle particulier d'Agyrrhios dans sa réinstauration, voir Aristote, *Constitution d'Athènes*, 41, 3 et SOMMERSTEIN 1998, p. 147 et 154.

sept occurrences de moquerie d'Aristophane contre cette personnalité publique [20] :

Praxagora : Et quand nous étalerons nos barbes, que nous allons attacher, qui donc là-bas en nous voyant ne nous prendrait pour des hommes ? Agyrhios toujours avec la barbe de Pronomos, [fait [21]] illusion. Pourtant auparavant il était femme ; et maintenant, vois-tu, il exerce les plus hautes fonctions dans l'État. [...]

Première femme : Et comment une troupe au cœur faible de femmes parlera-t-elle au peuple ?

Prax. : Le mieux du monde, sans doute. Car on dit que ceux des jeunes gens qui se font le plus secouer sont aussi les plus habiles parleurs. Or c'est là notre fait, par une heureuse chance [22].

Comment expliquer ce lien établi par Praxagora entre le corps travesti des épouses et celui d'Agyrrhios, d'une part, et, d'autre part, entre la prise de parole politique de ces épouses et celle des jeunes orateurs qui aiment se faire « tromboner [23] » ? Comment interpréter le rapprochement qu'opère Aristophane entre les épouses de la comédie et les hommes politiques en vue du début du IV^e siècle ?

Comme cela a été évoqué dans l'introduction, les hypothèses proposées concernant cet extrait (et la pièce en générale) expliquaient que la comparaison humoristique de Praxagora s'opérait par rapport au féminin : Agyrhios et les jeunes orateurs seraient condamnés pour leur « effémination ». Pour rappel, les statuts des femmes en Grèce ancienne se situaient de part et d'autre de démarcations sociales prioritaires par rapport au genre (libre/esclave) et ils étaient trop divers (épouse, jeune fille, esclave, étrangère), pour que des notions aussi généralisantes que celles de « femme » et d'« effémination » aient un sens [24]. Ce n'est donc pas sur le plan d'un anachronisme « féminin » que le rapprochement (inapproprié et ironique) entre *gunaikes*

et hommes politiques s'opère. Ceci est d'autant plus visible dans le cadre des comédies d'Aristophane que les épouses de citoyens sont les seuls protagonistes « féminins » à avoir des rôles clés et à faire entendre des opinions politiques sur la situation d'Athènes (aussi peu cohérentes puissent-elles paraître). Leur mise en scène les rapproche donc plus de personnages de citoyens masculins libres (comme les campagnards ou les artisans) et les distingue très nettement des autres statuts « féminins » apparaissant dans les pièces d'Aristophane (prostituées, jeunes filles) [25]. Les personnages de *gunaikes* ne sont pas pensés comme des représentants « des femmes » ou de la féminité.

DE JEUNES ET BEAUX PARLEURS TROP SECOUÉS

Pour revenir à l'extrait et aux plaisanteries de Praxagora, les orateurs sont d'abord moqués par l'utilisation d'un verbe comique outrancier, σποδῆν, qui signifie « battre » avant tout et que V. H. Debidour traduit par « tromboner [26] ». « Pilonner », plus contemporain, retranscrit aussi les dénominations sexuelle et violente. Praxagora déclare que les jeunes orateurs parlent terriblement (δεινοτάτους), avec toute l'ironie que le terme présente, parce qu'ils se font « tromboner », discréditant et leur corps et leur parole. La plaisanterie s'appuie sur l'idée qu'un nombre trop important de rapports sexuels implique un manque de maîtrise de soi et une inaptitude à l'exercice de la gouvernance politique [27]. Ce mauvais comportement sexuel n'est pas condamné pour sa nature féminine ou féminisante, il est critiqué en tant que tel. D'ailleurs le manque de maîtrise de soi et de dignité n'est pas uniquement associé aux *gunaikes* dans le théâtre d'Aristophane [28].

D'autre part, dans un deuxième temps, Praxagora compare les pratiques de ces jeunes gens à celles

[20] Sur ce point, voir SOMMERSTEIN 2001, p. 146-147, VETTA 1989, p. 153.

[21] Les traductions sont celles de VAN DAELE 1930, à partir du texte établi par Victor Coulon. Dans cet extrait, H. Van Daele traduit λανθάνω, conjugué au parfait, avec le passé composé, mais nous lui préférons le présent, pour les raisons données dans cette partie.

[22] *Assemblée des femmes*, 98-114 ; trad. H. Van Daele.

[23] Selon la traduction moins formelle et plus humoristique de DEBIDOUR 1966.

[24] Voir en particulier le volume collectif BOEHRINGER & SEBILLOTTE-CUCHET 2013 ainsi que SEBILLOTTE-CUCHET 2016.

[25] Les jeunes filles et les prostituées n'ont que de rares rôles de figuration. Sur ce point, voir HENDERSON 1987, p. 107.

[26] Dans la traduction de DEBIDOUR 1966, p. 380.

[27] Sur ce point voir FOUCAULT 1984 ; WINKLER 2005, p. 95-142 et HALPERIN 2000, p. 121-143.

[28] Dans *Les Cavaliers*, il est sous-entendu que le Paphlagonien et le Marchand de saucisses ont des rapports anaux trop fréquents, voire qu'ils se prostituent, mais aucune plaisanterie ne traite ces personnages de « femmes » ou ne présente des termes appartenant au lexique du féminin (167, 765, 1241-1242). Voir l'article de James Robson dans ce même dossier.

des épouses, et la stratégie comique consiste précisément à rapporter les épouses aux orateurs plutôt que l'inverse. Praxagora n'utilise aucun terme appartenant au lexique du féminin (comme *θηλυς*), mais le terme *ἡμῖν* renvoie aux personnages mis en scène (animés par des acteurs masculins et dont le statut *artificiel* était évident). La plaisanterie présente aussi une forte connotation ironique : Praxagora s'imagine que, parce que ces jeunes orateurs ont des habitudes sexuelles similaires aux leurs, les épouses réussiront à discourir à l'Assemblée. Quoi qu'il en soit, le cœur de la plaisanterie se situe dans le discrédit des orateurs, la deuxième partie de la phrase constituant un contrepoint comique.

Les plaisanteries des vers 98 à 104 concernent plus précisément Agyrhios. Cette boutade de l'*Assemblée des femmes* est toutefois la seule où le politicien est traité de *gunê* et c'est aussi la seule pique connotée sexuellement [29].

AGYRRHIOS LE TRAVESTI, MODÈLE DES GUNAIKES REBELLES

Voyons à présent la première réplique de Praxagora de l'extrait cité plus haut. Pour commencer, la logique grammaticale de la phrase ne permet pas de dire avec une absolue certitude qu'Agyrrhios est ou était une *gunê*. Praxagora déclare d'abord qu'Agyrrhios « fait illusion », « passe inaperçu » (*λέληθε*), sous-entendant qu'il serait une *gunê* cachée. Le verbe est au parfait (désignant un actuel stable, résultat d'une action passée). La dissimulation serait ici l'état stable résultant de l'apparition de la barbe. Prise séparément cette phrase pourrait confirmer l'hypothèse (anachronique) d'un manque de virilité d'Agyrrhios, qu'il réussirait à dissimuler à l'Assemblée grâce à une barbe. Pourtant, il est dit, dans la phrase suivante, que ce n'est qu'« auparavant » qu'Agyrrhios « était femme » (*γυνή*), ce qui signifie qu'il ne l'est plus, que cet état « dévirilisé » est révolu. Le changement de temps du parfait à l'imparfait est donc absurde si le commentateur cherche impérativement à mettre en évidence un genre figé du politicien et à caractériser l'ensemble de son comportement dans la perspective d'une « effémination ». Le passage du

parfait à l'imparfait pour la description d'Agyrrhios est en revanche cohérent s'il est envisagé dans la perspective des objectifs fictionnels de l'argumentation de Praxagora : encourager les épouses concernant leur projet, les rassurer sur l'efficacité de la barbe et les exhorter à s'exprimer en public. Le verbe *λέληθε* est utilisé par rapport aux épouses pour confirmer l'acte de dissimulation qu'elles s'approprient à commettre et justifier l'utilisation de fausses barbes : si Agyrhios a réussi à se faire passer pour un citoyen grâce à sa barbe, pourquoi pas les épouses ? Et si Aristophane tourne en dérision le politicien en l'insérant comme exemple dans la démonstration de Praxagora, la raillerie porte moins sur son « mauvais genre » que sur ses capacités politiques. Ceci apparaît plus nettement dans la deuxième plaisanterie (« Pourtant auparavant il était femme ; et maintenant, vois-tu, il exerce les plus hautes fonctions dans l'État. »). Si *gunê* est une qualification insultante pour Agyrhios, c'est surtout parce que Praxagora l'assimile à un statut social inférieur, statut qui en outre ne reconnaît pas la capacité à participer activement aux institutions politiques, d'où la seconde partie du vers. Cette moquerie, même si elle vise à humilier Agyrhios, est pensée elle aussi par rapport à l'intrigue et aux personnages des épouses qui s'approprient à remettre en cause leur statut en enfreignant la règle primordiale qui le constitue : l'exclusion de l'Assemblée et des institutions politiques en générale. Ces plaisanteries présentent un double objectif comique : elles tournent ironiquement en ridicule Praxagora et dénonce l'incompétence voire l'indignité politique d'Agyrrhios.

Dans les deux plaisanteries de cette scène d'ouverture, c'est au travers du corps et de la parole des épouses que sont discrédités le corps et la parole des orateurs et d'Agyrrhios. Dans ce moment clé du travestissement des épouses (où il n'est plus seulement question du costume de citoyen, mais de sa façon de discourir), elles rapportent leur situation à celle de politiciens influents. Le port de barbe des épouses devient ainsi le reflet de celui d'Agyrrhios. L'absence de maîtrise, de *sôphrosunê*, des *gunaikes* et leurs discours déléteres font quant à eux écho à la licence sexuelle et à la parole intempestive des orateurs. Il s'agit aussi de s'imaginer que lorsque les *gunaikes* font ces plaisanteries elles sont mises en scène à côté de manteaux, de cannes et de barbes, les attributs scéniques du personnage de citoyen. Or les accessoires du costume sont essentiels pour distinguer clairement le statut social des personnages sur la scène athénienne. Si les

[29] Aristophane emploie l'expression *πράττειν τὰ μέγιστα*, qui signifie couramment gérer des affaires importantes, mais peut aussi s'employer pour parler d'un rapport sexuel comme dans Théocrite, *Idylles*, II, 143.

gunaikes ne portent pas de faux phallus, la mise en scène donne tout de même à voir un brouillage quant à leur statut. L'assimilation par les dialogues d'Agyrrhios et des orateurs aux *gunaikes* est ainsi d'autant plus troublante. Les personnages présents sur scène ne sont plus tout à fait identifiables, ils pourraient aussi bien être des épouses travestis en citoyens que des citoyens travestis en épouses. Par des effets de miroir, les plaisanteries sur Agyrrhios et les orateurs au cœur d'une scène de travestissement permettent aux spectateurs d'imaginer que ces derniers pourraient en fait être des épouses déguisées en citoyens. Ainsi, la mise en scène et les plaisanteries du dialogue visent à représenter des caricatures d'Agyrrhios et des hommes politiques, qui sont en quelque sorte travestis en épouses. Mais si l'infériorité sociopolitique des épouses et de ces politiciens ne tient pas à leur mauvais comportement genré mais à leur indignité politique, quels sont, dans *l'Assemblée des femmes*, les idées, comportements et discours qui constituent cette indignité politique ?

Dans cette scène *d'incipit*, avant de se comparer à des politiciens, une épouse déclare vouloir apporter de la laine à l'Assemblée pour la carder [30]. Quant à Praxagora, dans son discours destiné à convaincre les citoyens de laisser le pouvoir aux épouses, elle fait l'éloge des compétences domestiques des épouses [31] (pour la cuisine, la gestion de l'argent, l'attention aux enfants, etc.). Nous savons que la question du *misthos*, cette rétribution pécuniaire perçue par les citoyens lorsqu'ils participaient à une assemblée athénienne, était à nouveau d'actualité lors de l'écriture de *l'Assemblée des femmes* [32]. Suzanne Saïd et Pauline Schmitt-Pantel ont très justement avancé l'idée que la pièce dans son ensemble était structurée par une critique de ce dispositif [33]. Il y est représenté comme une cause de désordre politique, notamment dans l'articulation de *l'oikos*, c'est-à-dire de la maisonnée, un espace familial, et des institutions politiques.

[30] *Assemblée des femmes*, 88.

[31] *Assemblée des femmes*, 214-240

[32] La *misthophorie* instaurée par Périclès en 480-470 avait été abolie en 411 (Aristote, *Constitution d'Athènes*, 41, 3). Elle avait été remise en place une quinzaine d'années plus tôt par Agyrrhios. Sur ce point voir Aristote, *Constitution d'Athènes*, 41, 3 ; SOMMERSTEIN 1998, p. 147 et 154 ; HANSEN 1979, p. 14-19. Sur ce sujet, nous nous référons principalement aux travaux suivants : l'article de référence est celui de Hansen qui donne un aperçu synthétique et précis de l'institution du *misthos* aux V^e et IV^e siècles ; P. Gauthier (GAUTHIER 1993, p.

Cette scène d'ouverture montre par exemple de façon très concrète l'interférence des intérêts familiaux privés et économiques dans la sphère de l'Assemblée, mais de nombreuses autres scènes de la pièce critiquent cette interférence sur laquelle nous nous pencherons plus précisément dans la partie suivante.

Dans la scène qui suit le départ des épouses pour *l'ekklesia*, le personnage masculin Blépyros associe la perception du *misthos*, l'abandon des charges civiques et politiques par les citoyens et... les rapports sexuels qu'ils devront avoir contraints et forcés avec leurs épouses. L'association de ces thématiques n'est pas due aux hasards des dialogues : comment cette allusion au « viol [34] » codifie-t-elle le grotesque ? À partir de quelles normes sociales et politiques est-elle construite ? Quelle critique adresse-t-elle à la politique athénienne de l'époque ?

SOUVERAINETÉ POLITIQUE ET INITIATIVE SEXUELLE, OU : POUR CHOISIR QUAND COPULER, ATTENTION D'ALLER VOTER

La scène étudiée dans cette deuxième étape de notre démonstration succède à celle du départ des épouses pour l'Assemblée. Leur prise de pouvoir sur la cité d'Athènes n'est pas représentée sur scène, mais elle est restituée au cours d'un dialogue entre un certain Chrémès – qui a assisté à la délibération – et Blépyros, le mari de Praxagora, qui, pour sa part ne s'est pas présenté à l'Assemblée. La scène commence avec le réveil de Blépyros : il est pris d'une subite crise de colique et, privé de ses vêtements par Praxagora, il se voit obligé d'enfiler la chemise de nuit et les sandales de son épouse pour sortir. C'est dans une position scatologique accroupie et dans un accoutrement ridicule que Chrémès surprend son comparse, ce qui ne l'empêche pas

250) propose des hypothèses très intéressantes quant aux motifs de l'instauration de cette rétribution ; l'analyse sémantique proposée par E. Will (WILL 1975, p. 429) est très utile par rapport au problème de l'acception « salariale » du *misthos* ; enfin, MARKLE 2004, dresse un bilan historiographique complet, et propose par ailleurs une étude économique de la valeur du *misthos* par rapport au pouvoir d'achat de l'époque.

[33] Voir note 2.

[34] La notion est mise entre guillemets car elle est anachronique. La définition qui lui est donnée pour cet article est précisée plus tard.

d'entamer la conversation au sujet de la séance au cours de laquelle fut votée la prise de pouvoir des *gunaikes*.

Dans le premier temps du dialogue (397-398) entre Blépyros et Chrémès, ce dernier regrette de ne pas avoir touché la rétribution monétaire du *misthos*, et de ne pouvoir ainsi se payer un panier de nourriture. Il rapporte ensuite les différents discours tenus à l'Assemblée, pour finir par citer celui d'un beau jeune homme (Praxagora en fait) en faveur d'une prise de pouvoir des *gunaikes*, applaudi par un groupe de citoyens très blancs (les *gunaikes* travesties). Blépyros acquiesce vivement à tous les arguments du jeune homme rapportés par Chrémès. Lorsqu'il apprend que les propositions de transfert du pouvoir aux *gunaikes* ont effectivement été approuvées à l'*ekklesia*, Blépyros, aidé par Chrémès, réalise une liste des devoirs dont il sera déchargé grâce au changement de gouvernement. Il se réjouit alors de ne plus aller au tribunal [35], de devoir subvenir aux besoins de sa maisonnée, ou de se lever tôt pour aller à l'Assemblée. Il finit toutefois par réaliser que si les *gunaikes* prennent le pouvoir, elles pourront désormais forcer leur mari ... « à les baiser ».

Blé. : Une chose à craindre pour les gens de notre âge, c'est qu'ayant pris les rênes du gouvernement, elles n'aillent ensuite nous contraindre de force...

Chrém. : À quoi faire ?

Blé. : À les baiser. Et si nous ne pouvons pas elles ne nous donneront pas à déjeuner [36].

Chrém. : Eh bien, toi, par Zeus, exécute-toi : tu déjeuneras et baiseras tout ensemble.

Blé. : La contrainte est très désagréable [37].

L'enchaînement des informations dans le dialogue montre clairement que c'est parce qu'ils renoncent à l'exercice de leur souveraineté politique que les citoyens perdent leur prérogative sur l'initiative

sexuelle. L'enjeu de plaisanterie (460-461) est de critiquer le *misthos*, remis en place au cours de la décennie 390 par Agyrrhios pour la présence à l'*ekklesia* et à la *boulè* [38] : Blépyros et Chrémès associent la participation au tribunal à la prise en charge de la maisonnée et le premier se réjouit de ne plus avoir ces deux responsabilités, ce qui lui permettra de dormir le matin. Ces vers se réfèrent implicitement au *misthos* puisqu'il fallait arriver tôt pour le toucher [39]. Blépyros n'est donc pas intéressé par la discussion politique en tant que telle mais par la rémunération qui y est associée. Sur ce dernier point, Mogens Herman Hansen réfute l'idée selon laquelle les citoyens auraient eu tendance à désertier l'Assemblée car les effectifs dépendaient surtout de l'importance des sujets de débat [40]. Le *misthos* permettait en fait de sécuriser un nombre stable de citoyens en toute circonstance dans les institutions démocratiques, d'autant que la communauté civique s'était fortement réduite à la fin du V^e siècle.

Comme Aristophane, Xénophon, Platon et Aristote [41] dénoncent cette forme de salaire indigne des citoyens, et source de corruption de l'esprit civique, puisqu'elle supposerait que les citoyens sont plus motivés par l'argent que par le bien public ou la justice. Mais, à la différence de ces textes, le registre humoristique de la critique d'Aristophane lui donne un aspect ludique et l'apparence de l'évidence (pourquoi discuter et argumenter sur ce sujet dont on ne peut que rire).

La construction du dialogue suggère que Blépyros ne fréquente les assemblées démocratiques que pour subvenir aux besoins les plus élémentaires de sa maisonnée, son *oikos* (ce qui était concrètement impossible au vu du montant de quelques oboles du *misthos* [42]). τρέφω, le verbe utilisé par Blépyros pour parler de son rôle de chef de famille [43], a toujours une connotation négative dans l'œuvre d'Aristophane lorsqu'il est employé pour parler

[35] *Assemblée des femmes*, 460-463.

[36] Nous choisissons, comme Debidour et Sommerstein, d'attribuer cette réplique à Blépyros, dans la mesure où c'est Blépyros qui développe les tenants et les aboutissants des problèmes du viol dans le reste de la scène.

[37] *Assemblée des femmes*, 457-471 ; trad. H. Van Daele.

[38] Voir note 32.

[39] Selon GAUTHIER 1993, le *misthos* ne servait pas à faire venir les pauvres mais à encourager les citoyens à être ponctuels pour le vote des lois qui se déroulait en première partie de séance.

[40] GAUTHIER 1993, p. 249.

[41] Aristote, *Constitution d'Athènes*, 41, 3 ; Platon, *Gorgias*, 515e ; Xénophon, *Mémoires*, 3, 7, 6.

[42] Le *misthos* ne représentait qu'environ la moitié du salaire journalier d'un artisan. Pour approfondir cette question, voir l'étude fouillée de MARKLE 2004.

[43] Selon E. Benvéniste, ce terme a la valeur originelle de « favoriser (par des soins appropriés) le développement de ce qui est soumis à la croissance », et présente de nombreux dérivés relatifs au fait de nourrir (comme τροφός, « nourricier » ou τροφεύς « nourrisseur ») ce développement pouvant avoir un sens à la fois concret et familial. BENVÉNISTE 1966, p. 252-253.

d'une personne ou d'un groupe. Il dénonce alors une éducation ratée ou réduite à la seule subsistance aux besoins alimentaires [44]. Le verbe est par ailleurs employé à quatre reprises pour parler du gavage du peuple [45]. Ce choix particulier montre donc Blépyros comme un mauvais *kurios* [46] (chef de famille) qui réduit sa charge éminente de représentant et d'intendant de l'*oikos* au seul approvisionnement alimentaire. Le rôle de *kurios* que devaient assumer les citoyens dépassait en effet largement la simple subsistance aux besoins des membres de la maisonnée : il devait s'assurer du bon comportement de ses dépendants (qu'ils soient libres, comme son épouse, ou esclaves), représenter l'*oikos* dans les institutions judiciaires s'il était attaqué ou à l'Assemblée pour les affaires politiques [47].

De ce point de vue, nous voudrions revenir sur les analyses de Suzanne Saïd [48] en partie reprises par Pauline Schmitt-Pantel [49] et Cécile Corbel-Morana [50] qui voient dans le gouvernement des *gunaikes* une victoire de l'*oikos*, envisagé comme un espace intérieur régi par l'économie, sur la sphère politique et publique. Ce dialogue ainsi que d'autres scènes de la comédie indiquent pourtant que l'*oikos* présente aussi une dimension publique et politique essentielle à Athènes. Un grand nombre de chercheurs et chercheuses s'accordent aujourd'hui sur l'idée que l'*oikos* constitue une cellule à la fois familiale et politique fondamentale pour la cité athénienne [51], envisagée comme un regroupement de familles [52]. C'est le citoyen libre qui a la charge de faire la liaison entre l'*oikos* et l'Assemblée ; or Blépyros se contente ici de nourrir les siens, mais ne les représente pas dans les institutions démocratiques [53]. Le dialogue entre Chrémès

et Blépyros montre par ailleurs que le *misthos* ne pervertit pas seulement le fonctionnement des institutions démocratiques, mais qu'il touche aussi à l'*oikos* dans sa dimension publique. Ainsi, la première scène de travestissement des *gunaikes* ne montre de l'*oikos* que ses dimensions mercantiles, ouvrières et orientées vers la seule conservation de la vie (carder la laine, habiller, nourrir et se soucier des enfants, gérer l'intendance, surveiller les esclaves [54]). En soi, ces idées n'étaient sans doute pas négatives – Aristophane n'ignorait pas la nécessité de manger et d'assurer la survie de la descendance. Mais l'incongruité manifeste de la présence des *gunaikes* à l'Assemblée montre que le maintien de la vie ne doit pas devenir prioritaire par rapport à des questions qui réclameraient une vision plus large de la cité, vision que doivent en théorie assumer les citoyens *kurioi* à l'Assemblée comme dans leur maisonnée [55].

Le statut de *gunê* permet de jouer avec la hiérarchie entre le politique et l'économique dans la mesure où, à la différence des esclaves qui assument aussi des charges d'intendance et de gestion de l'*oikos* [56], les épouses sont en quelque sorte associées à la vie politique par le biais de leur mari [57]. Les marqueurs sociaux choisis par Aristophane pour caractériser ses personnages de *gunaikes* sont avant tout pensés par rapport à la critique du *misthos*, et non pour proposer un portrait de l'épouse athénienne typique. Il en est de même pour le personnage de Blépyros qui incarne principalement la perversion de l'esprit civique des citoyens (c'est lui qui a les réflexions les plus enjouées concernant les changements politiques d'Athènes). En tant que citoyen, c'est à lui que revient le devoir de maintenir le rôle politique de

[44] *Acharniens*, 1025 ; *Cavaliers*, 293, 333 ; *Nuées*, 1158, 1208 ; *Guêpes*, 476-477, 736, 928, 1004, 1133 ; *Oiseaux*, 322, 1367, 1356-1357 ; *Thesmophories*, 456 ; *Grenouilles*, 910 ; *Ploutos*, 173, 1156. Lorsque τρέφειν est accompagné et précisé par des termes relatifs à l'éducation aristocratique, comme la palestre, le terme n'a pas de connotation négative. Voir : *Nuées*, 986 ; *Grenouilles*, 729.

[45] *Cavaliers*, 799, 1136 ; *Nuées*, 937 ; *Lysistrata*, 640.

[46] Sur la définition du κύριος, voir entre autres HUNTER 1994, p. 10.

[47] Voir HUNTER 1994, p. 9-42.

[48] SAÏD 1979, pour qui l'Assemblée des femmes traite de la victoire du féminin apolitique, bavard, domestique et gestionnaire.

[49] SCHMITT-PANTEL 1992, p. 228-230.

[50] CORBEL-MORANA 2012, p. 63.

[51] Sur ce point voir COHEN 2001 : comme les citoyens évitaient autant qu'ils le pouvaient les activités économiques, ils déléguaient les tâches de commerce à leurs épouses et aux esclaves. R. Omitowaju explique pour sa part que dans les procès pour violence sexuelle, la victime n'est jamais isolée individuellement, car au travers d'elle, c'est l'intégrité de l'ensemble de la maisonnée qui est attaquée (OMITOWAJU 2002). Voir aussi HUNTER 1994, p. 9-42, PATTERSON 1994, p. 199.

[52] WOLFF 1961, p. 93 ; TODD 1993, p. 206 ; COHEN 2001, p. 104.

[53] Sur ce point, voir HUNTER 1994, p. 9.

[54] *Assemblée des femmes*, 211-212, 216, 221, 223, 226, 227 et 232-235.

[55] HUNTER, 1994, p. 9-13.

[56] Sur ce point, voir COHEN 2001.

[57] Sur ce point, voir le vers 550.

l'*oikos* en dominant les considérations, voire les appétits mercantiles. Vaincu par son désir de sommeil, il n'assure plus le maintien de l'ordre politique dans sa cité. Cette perversion est exprimée de façon plus provocante dans la seconde partie de l'extrait du dialogue entre Chrémès et Blépyros où les deux personnages prévoient avec résignation qu'ils devront avoir des rapports sexuels avec leurs épouses contraints et forcés par ces dernières.

STATUT DE CITOYEN, SOUVERAINETÉ POLITIQUE ET INITIATIVE SEXUELLE

L'anticipation résignée de Blépyros concernant les rapports sexuels contraints qu'il devra avoir avec son épouse pourrait aujourd'hui encore susciter l'hilarité pour sa représentation ironique d'un acte considéré de nos jours comme intolérable et punissable par la loi. Il convient toutefois de rappeler que la violence sexuelle n'est pas, dans l'Athènes antique, pensée, codifiée et punie comme c'est le cas de nos jours [58]. Aristophane joue ainsi sur l'intégrité du corps des citoyens afin de poursuivre sa critique du *misthos* de façon divertissante et non sentencieuse.

Tout d'abord, la violence sexuelle fictive que devraient subir les citoyens n'apparaît pas *ex nihilo* dans le dialogue entre Chrémès et Blépyros, mais elle est présentée comme le résultat direct de l'abandon de leur souveraineté politique par les citoyens. Blépyros énonce l'imminence de cette violence à la première personne du pluriel – il n'exprime pas la contrainte pour lui-même, mais pour l'ensemble des citoyens. Il n'est donc pas question du consentement individuel de Blépyros ou de son potentiel désir sexuel à l'égard de sa femme ou des *gunaikes*. Cette articulation entre les changements politiques et le corps se comprend par rapport à la codification de la violence par les Grecs, qui la formulent et la reconnaissent en fonction du statut social des personnes impliquées.

Cette question a fait l'objet d'une riche étude par Rosanna Omitowoju dans *Rape and Politics of Consent in Classical Athens* [59]. Le terme de viol, en tant qu'acte sexuel non consenti par l'une des parties impliquées dans le rapport, n'a pas d'équivalent dans l'Antiquité [60]. L'idée même de consentement individuel n'existait pas en tant que telle, et ce n'est donc pas par rapport à ce critère que les Grecs codifient les actes sexuels offensants, illégitimes ou violents, ce qui ne signifie pas qu'ils n'en reconnaissaient aucun, mais ils étaient jugés à

l'aune de critères différents. L'analyse des termes avec lesquels les Grecs qualifient des actes sexuels violents, ὕβρις (outrage, sévices) et βία (emploi violent de la force), met au jour les critères d'évaluation et de reconnaissance de ces actes. ὕβρις et βία ne servent pas uniquement à parler de violences d'ordre sexuel (la catégorie du sexuel étant postérieure d'un point de vue historique [61]) mais caractérisent toute action qui humilie, contraint, violente une personne ou un groupe, que cette action soit physique, morale ou politique. Par ailleurs même si dans les faits, tous les habitants d'Athènes pouvaient potentiellement subir des formes de violence, le statut de la personne violentée conditionnait la reconnaissance de l'infliction du tort [62]. Ainsi, les esclaves pouvaient légalement être punis physiquement ou torturés [63], mais si un citoyen était seulement touché ou bousculé il pouvait se plaindre d'ὕβρις [64]. Aristophane emploie seulement βία, plus neutre qu'ὕβρις [65] pour désigner un acte réalisé contre les désirs ou les intentions d'une autre personne, sans que cela soit vraiment dommageable (à la différence d'ὕβρις qui indique souvent une atteinte grave). Pour le commentaire qui suit, le terme de « viol » sera employé dans une perspective grecque, sans présupposer le critère du consentement, mais seulement en tant qu'acte sexuel illégitime ou violent reconnu comme tel et désigné par βία.

Dans l'extrait du dialogue entre Chrémès et Blépyros (« Une chose à craindre pour les gens de notre âge, c'est qu'ayant pris les rênes du gouvernement, elles n'aillent ensuite nous contraindre de

[58] Pour une bibliographie et synthèse des enjeux méthodologiques de la question de la violence sexuelle étudiée au prisme du genre (*gender*), voir BOEHRINGER 2016.

[59] OMITOWOJU 2002.

[60] OMITOWOJU 2002, p. 28.

[61] FOUCAULT 1976b, « Périodisation », p. 152-173.

[62] OMITOWOJU 2002, p. 28.

[63] OMITOWOJU 2002, p. 57-61 aborde rapidement la question de la torture de l'esclave d'Euphilète, et propose une bibliographie plus large dans la note 26.

[64] WINKLER 2005, p. 101.

[65] Le terme d'ὕβρις qualifie des actes très offensants, commis avec la volonté affichée d'humilier la personne en tant que telle ainsi que le groupe dont elle dépend. Lorsque la personne agressée est une épouse de citoyen, c'est surtout l'humiliation de sa famille qui est prise en compte. Selon Rosanna Omitowoju, βία signifie : « physical force or strength in a positive way or in the dative : in despite of ». Sur ce point voir OMITOWOJU 2002, p. 39 et 52.

force...[...]à les baiser ! ») Aristophane utilise βία de façon idiomatique avec la préposition πρὸς [66] et dans un sens ouvertement sexuel [67] : il est accompagné du verbe κινεῖν [68], et la référence au repas du midi (ἀριστῶς) constituerait aussi une allusion ambiguë à un acte sexuel oral [69]. La dimension corporelle de la contrainte des *gunaikes* est par ailleurs renforcée par le verbe ἀναγκάζειν qui a le sens de forcer voire torturer. Cette mise en scène de la contrainte sexuelle reste très humoristique : ce n'est pas le mot très fort δ'ῦβρις qui est employé, et Blépyros semble anticiper son viol avec une sorte de mécontentement résigné. Il est intéressant de noter que les citoyens ne sont pas contraints sexuellement en étant pénétrés (analemment, en utilisant par exemple des objets). Ils sont forcés de κινεῖν (« baiser ») ou de réaliser ce qui semble avoir été un cunnilingus [70], et leur assujettissement corporel ne se manifeste donc pas par leur pénétration, ou par une forme de passivité sexuelle, mais par l'absence de décision sur la tenue du rapport.

Ce que perdent involontairement les citoyens dans cette pièce, c'est l'initiative du rapport sexuel, conséquence de l'abandon, lui volontaire, de leur devoir d'initiative politique. Les rapports sexuels étant codifiés à l'époque par les normes qui structuraient la hiérarchie sociopolitique, le recours métaphorique et fictif au « sexuel » permet à Aristophane d'exprimer sa critique du *misthos* de façon divertissante, en jouant la légèreté. Le dramaturge ne critique pas les normes étudiées précédemment ; au contraire, il les présente comme nécessaires au bon fonctionnement de la cité. Le *misthos* constitue une atteinte potentielle à l'esprit politique des citoyens (qui ne doit pas être corrompu par des considérations économiques), et la corruption du civisme pourrait mettre en danger l'ordre hiérarchisé de la cité. Ce dialogue constituerait une exhortation adressée aux citoyens à maintenir leur éthique politique. Ici, le costume de *gunê* porté par Blépyros ne sert pas à montrer son caractère efféminé, mais son statut fictif permet d'isoler et

grossir des comportements mercantiles mis en lien avec la dissolution des intérêts politiques.

CONCLUSION

Les personnages de *gunaikes* servent moins à critiquer « la féminité » (une catégorie idéologique qui n'existe pas en Grèce ancienne) qu'à symboliser certains intérêts de l'*oikos* (les rôles d'intendance et de gestion économique), et ce, pour servir l'objectif comique d'Aristophane. Le dramaturge a choisi le statut d'épouse dans cette pièce car il occupe une position intermédiaire dans la hiérarchie sociopolitique. Dans la réalité athénienne des V^e et IV^e siècles, les *gunaikes* ne sont pas les seules à assumer les charges économiques de l'*oikos*, mais elles occupent par rapport à la sphère politique une place particulière : si elles sont exclues des institutions, elles ne sont pas totalement privées de droit de participation à la vie politique [71]. Leur simple mise en scène dans une attitude de rébellion politique dit d'ailleurs quelque chose de leurs privilèges civiques.

C'est à cause de cette position intermédiaire que les épouses peuvent assumer une prise de parole politique intempestive et sans grande légitimité. Cette prise de parole est ponctuellement comparée à celle d'Agryrhios et des orateurs, qui, selon ces rapprochements railleurs, doivent leur manque de civisme à leur éthique corporelle défectueuse. Les plaisanteries sexuelles donnent une expression métaphorique et ludique à une critique politique. Les jeux de travestissements attaquent les décisions et les orientations politiques d'Athènes concernant notamment le *misthos* dont ils radicalisent et caricaturent les dangers. Comme le montre le tournant dystopique que prend la pièce, la collusion entre l'économie et le politique représentée par les caricatures de *gunaikes* doit absolument être condamnée.

À la différence de plusieurs pièces d'Aristophane, où les personnages politiques critiqués sont

[66] L'expression πρὸς βίαν apparaît à sept reprises dans les œuvres complètes d'Aristophane (*Acharniens*, 73 ; *Guêpes*, 443, 1080 ; *Lysistrata*, 163 ; *Grenouilles*, 1457 ; *Assemblée*, 467, 471), mais elle ne présente un sens sexuel que dans *Lysistrata* et *l'Assemblée des femmes*.

[67] *Assemblée des femmes*, 466-469 : τὰς ἡνίας / ἔπειτ' ἀναγκάζωσι πρὸς βίαν // Χρ. τί δρᾶν βλ. κινεῖν ἐαυτάς.

[68] Le verbe κινεῖν veut d'abord dire agiter, mais il

présente aussi le sens sexuel et vulgaire de « baiser ». Sur ce point voir HENDERSON 1975, p. 35, 64, 77, 151-53, 186, 209, 214, 218.

[69] HENDERSON 1975, p. 186.

[70] Pour HENDERSON 1975, p. 186, ce vers est une allusion au cunnilingus, mais SOMMERSTEIN 1998, p. 180-181, conteste cette interprétation et propose de voir une plaisanterie sur l'auto-fellation.

[71] Voir entre autres SEBILLOTTE-CUCHET 2016.

directement caricaturés sur scène (comme Cléon, *alias* Paphlagonien, dans *Les Cavaliers* ou Socrate dans *Les Nués*) et présentés comme des responsables de la corruption d'Athènes, les attaques de *l'Assemblée des femmes* ne sont pas majoritairement tournées contre Agyrhios. Dans cette comédie, les critiques sont portées par le groupe des *gunaikes* qui fonctionne de façon plutôt homogène. Des différences sociales apparaissent entre les épouses mais leurs motivations et leurs ambitions sont les mêmes. Praxagora se distingue par rapport à son rôle de chef, mais ses prises de parole ne se voient opposer aucune contradiction, et le groupe des épouses partage sa ligne politique. La mise en scène de *gunaikes* mécontentes de la démocratie et qui décident de s'introduire à l'Assemblée grimées en *andres* montre que la corruption n'est pas le fait d'une seule personne. Si Agyrhios ou les jeunes orateurs sont plus particulièrement visés par Praxagora, c'est la totalité des citoyens qui se voit attaquée puis privée de son gouvernement. Par ailleurs, Blépyros est lui aussi très peu caractérisé socialement (on ignore son niveau d'éducation, son origine géographique, et son statut professionnel). Les travestissements de *L'Assemblée* exploitent une ligne de démarcation légale plus générale clairement établie entre les citoyens et leurs épouses. L'utilisation du statut d'épouse (par la position intermédiaire qu'il occupe entre politique et économique) par Aristophane lui permet donc de moquer l'ensemble du corps civique pour sa perception du *misthos*, et non quelques politiciens influents (comme dans *Les Cavaliers* par exemple). La différence des sexes est ici artificielle : elle ne tient qu'à des costumes et des masques portés par des acteurs qui étaient tous des citoyens, ce dont les spectateurs devaient être conscients. La mise en scène de cette différence sert donc principalement à parler d'une corruption plus généralisée des citoyens et de leur statut d'acteurs politiques.

Si ce sont les citoyens et leur éthique politique potentiellement corrompue qui constituent l'enjeu de la pièce, pourquoi ne pas les avoir représentés directement sur la scène ? Pourquoi mettre en scène des *gunaikes* pour critiquer la perception du *misthos* par les citoyens ? Pour répondre à cette

question, il convient d'imaginer l'effet qu'aurait eu la mise en scène de citoyens *choisissant* de déléguer leur pouvoir aux épouses ou aux esclaves. Leur faiblesse semblerait plus profonde, et ils ne paraîtraient pas capables *essentiellement* de dépasser leurs intérêts individuels et de réaliser ne serait-ce que l'effort de devenir de bons citoyens. Une telle pièce montrerait une corruption bien plus grave et sérieuse du civisme des *andres*. En faisant endosser la responsabilité de la corruption de l'esprit civique aux *gunaikes* dans *L'Assemblée*, Aristophane préserve non les citoyens réels, mais le modèle du citoyen exemplaire. Les attributs sociaux fictifs des *gunaikes* offrent par ailleurs la possibilité de sélectionner et de grossir les éléments par lesquels sont discrédités les politiciens et/ou la communauté civique, ainsi que de localiser le rire sur certains comportements sexuels et alimentaires. Le travestissement permet d'assimiler les individus ou le groupe visé à des pratiques répréhensibles sans atteindre directement à l'intégralité du corps des citoyens (même Blépyros, lorsqu'il évoque son viol, porte le caraco de sa femme), et donc sans désacraliser frontalement l'idéal de l'acteur politique viril maître de lui-même et de ses passions [72].

Si le statut de citoyen est préservé symboliquement, il n'en est pas de même de celui d'épouse qui endosse la violence symbolique du rire causé par les plaisanteries sexuelles. La représentation d'épouses dans des situations avilissantes est autorisée par leur position intermédiaire par rapport à la sphère politique : l'épouse est associée à la sphère politique par le mariage avec un citoyen, mais elle reste exclue des institutions et occupe une position d'infériorité par rapport à son mari. Une épouse n'est pas directement en position de commandement politique. Le travestissement social et les plaisanteries « sexuelles », qui jouent sur les liens entre épouses et citoyens (qu'ils soient hiérarchiques ou de similarité) permettent ainsi de rire de façon détournée d'un groupe social sans atteindre au modèle de citoyen, qui constitue sa supériorité et sa capacité à gouverner. ■

[72] Sur ce point, voir FOUCAULT 1984 et WINKLER 1990.

BIBLIOGRAPHIE

- BENVÉNISTE, Émile, 1966**, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris.
- BOEHRINGER, Sandra, 2016**, « Les violence sexuelles dans l'Antiquité : où se joue le genre ? » dans Lydie Bodiou, Marie José Grihom & alii (éd.), *Le corps en lambeaux. Violences sexuelles faites aux femmes*, Rennes, p. 33-50.
- BOEHRINGER, Sandra & SEBILLOTE-CUCHET, Violaine, 2011 (dir.)**, *Hommes et femmes dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris (Cursus).
- BOEHRINGER, Sandra & SEBILLOTE-CUCHET, Violaine, 2013 (dir.)**, *Des femmes en action. L'individu et la fonction en Grèce antique*, Paris – Athènes.
- BUTLER, Judith, 1990**, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, New York-London (trad. fr. d'E. Fassin, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, 2006).
- CALAME, Claude, 2000**, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris.
- CALAME, Claude, 2005**, *Masques d'autorité : fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris (L'Âne d'or 24).
- CALAME, Claude, 2017**, *La tragédie chorale : poésie grecque et rituel musical*, Paris.
- CALAME, Claude, DUPONT, Florence & alii (éd.)**, 2010, *La voix actée : pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris.
- COHEN, Edward E., 2001**, « Un Unprofitable Masculinity », dans P. Cartledge, Edward E. Cohen & Lin Foxhall (éd.), *Money, labor and land: approaches to the economies of ancient Greece*, London – New York, p. 100-112.
- DEBIDOUR, Victor-Henry, 1966**, *Aristophane, Théâtre complet*, II, texte traduit, présenté et annoté, Paris (Folio Classique).
- DOVER, Kenneth James, 1972**, *Aristophanic Comedy*, London
- DOVER, Kenneth James, 1979**, *Greek Homosexuality*, London.
- DUPONT, Florence, 2001**, « Chapitre 1 : En finir avec la tragédie grecque », *L'insignifiance tragique*, Paris, p. 11-29.
- FISHER, Nick, 2008**, « The Bad Boyfriend, the Flatterer and the Sykophant: Related Forms of the *Kakos* in Democratic Athens », dans Ineke Sluiter & Ralph Rosen (éd.), *Kakos, Badness and Anti-value in Classical Antiquity*, Leiden, p. 185-231.
- FOUCAULT, Michel, 1976a**, « Sexualité et pouvoir », *Dits et Écrits*, II, Paris (rééd. 2001).
- FOUCAULT, Michel, 1976b**, *Histoire de la sexualité. Tome 1, La volonté de savoir*, Paris
- FOUCAULT, Michel, 1984**, *Histoire de la sexualité. Tome 2, L'usage des plaisirs*, Paris.
- GAUTHIER, Philippe, 1990**, « L'inscription d'Iasos relative à l'ekklesiastikon (I. Iasos 20) », *Bulletin de correspondance hellénique* 114, p. 417-443.
- GAUTHIER, Philippe, 1993**, « Sur l'institution du *Misthos* Dans Aristote et Athènes », dans Marcel Piérart (éd.), *Aristote et Athènes*, p. 231-250.
- HALLIWELL, Stephen, 2008**, *Greek laughter: a Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge.
- HALPERIN, David M., 2000**, *One Hundred Years of Homosexuality*, New York – London, 1990 (trad. fr. Isabelle Châtelet, *Cent ans d'homosexualité et autres essais sur l'amour grec*, Paris, 2000).
- HALPERIN, David M, WINKLER, John J. & ZEITLIN, Froma I. (éd.)**, 1990, *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton.
- HANSEN, Mogens Herman, 1979**, « *Misthos* for Magistrates in Classical Athens », *Symbolae Osloenses* 54.1, p. 5-22.
- HENDERSON, Jeffrey, 1975**, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, London.
- HENDERSON, Jeffrey, 1987**, « Older women in attic old comedy. », *Transactions of the American Philological Association* 117, p. 105-129.
- HUNTER, Virginia J., 1994**, *Policing Athens*, Princeton.
- MARKLE, Minor M, 2004**, « Jury Pay and Assembly Pay at Athens », dans P. J. Rhodes (éd.), *Athenian Democracy*, p. 95-130.
- MORETTI, Jean-Charles, 2001**, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris.
- OMITOWOJU, Rosanna, 2002**, *Rape and the politics of consent in classical Athens*, Cambridge – New York – Melbourne (Cambridge classical studies).
- PIQUEUX, Alexa, 2006**, « Le corps comique sur les vases «phyaques» et dans la comédie attique », *Pallas* 71, p. 27-56.
- ROBSON, James, 2018**, « Whoring, Gaping and Hiding Meat: The Humour of Male-On-Male Sexual Insults in Aristophanes' Knights », *Archimède. Archéologie et histoire ancienne*, 5 [en ligne].

- SAÏD, Suzanne, 1979**, « *L'Assemblée des femmes* : les femmes, l'économie et la politique. » dans Danièle Auger, Michèle Rosellini & Suzanne Saïd (éd.), *Aristophane : Les femmes et la cité*, Fontenay-aux-Roses (Les cahiers de Fontenay 17), p. 11-32.
- SEBILLOTTE-CUCHET, Violaine, 2016**, « Ces citoyennes qui reconfigurent le politique. Trente ans de travaux sur l'Antiquité grecque », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 43, p. 185-215.
- SCHMITT-PANTEL, Pauline, 1992**, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris.
- SOMMERSTEIN, Alan (éd. & trad.), 1998**, *The Comedies of Aristophanes*, vol. 10, *Ecclesiazusae*, Warminster.
- TODD, Stephen Charles, 1993**, *The Shape of Athenian Law*, Oxford.
- VAN DAELE, Hilaire (éd. & trad.), 1930**, *Aristophane*, Tome V, *L'Assemblée des femmes, Ploutos*, Paris (Collection des Universités de France), 1930.
- VETTA, M., 1989**, *Aristofane, Le Donne all'Assemblea*, texte présenté par Massimo Vetta et traduit par Dario Del Corno, Milano.
- WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale, 1949**, « The masks of Greek comedy », *Bulletin of the John Rylands Library* 32, 1, p. 97-133.
- WILL, Edouard, 1975**, « Note sur Misthos », *Hommages à Claire Préaux*, Bruxelles, p. 426-438.
- WINKLER, John J., 1990**, *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, London – New York (trad. fr. Sandra Boehringer et Nadine Picard, *Désir et contraintes en Grèce ancienne*, Paris, 2005).
- WOLFF, Hans Julius, 1961**, « Eherecht und Familienverfassung in Athen », *Beiträge zur Rechtsgeschichte Altergriechenlands und des hellenistisch-römischen Ägypten*, p. 155-242.