

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

**Le rôle dramatique de la vue et de l'ouïe
dans la tragédie d'Euripide**

Thèse de doctorat en HISTOIRE ET CIVILISATIONS

présentée par ROCCO MARSEGLIA
et discutée le 3 octobre 2013

devant un jury composé de

CLAUDE CALAME - Directeur d'études à l'EHESS, Directeur de thèse

GIORGIO IERANÒ - Professeur à l'Université de Trente, Co-directeur de thèse

CHRISTINE MAUDUIT - Professeur à l'École Normale Supérieure, Paris

ENRICO MEDDA - Professeur à l'Université de Pise

Πολλὰ γὰρ πολλῶν λέλεκται· νεαρὰ δ' ἔξευ-
ρόντα δόμεν βασάνῳ
ἔς ἔλεγχον, ἅπας κίνδυνος.

(Pind. *Ném.* 8, 20-23)

Remerciements

Au seuil de ce travail, je souhaiterais remercier toutes les personnes qui ont contribué, d'une manière ou d'une autre, à sa réalisation. Je tiens d'abord à témoigner toute ma gratitude à Claude Calame, qui a encadré cette recherche avec rigueur : ses relectures minutieuses, ses remarques et ses conseils précieux ont enrichi ces pages, sa disponibilité et sa gentillesse ont agrémenté ces années de travail, son enseignement a sans cesse alimenté ma propre réflexion.

Cette recherche n'aurait pas été possible sans une bourse de l'Université de Trente. Toujours à Trente, j'ai eu l'occasion de présenter une grande partie de ce travail lors des séminaires de l'École Doctorale en « Studi letterari, linguistici e filologici ». Je tiens à remercier en particulier mon co-directeur de thèse Giorgio Ieranò, Tristano Gargiulo e Gianfranco Nieddu qui, par leurs interventions, leurs suggestions et leurs critiques, ont contribué à rendre cette étude meilleure. Je remercie Aurélie, Oriana et Marina, qui ont partagé avec moi une partie de ce chemin et l'ont accompagné de leur soutien et de leur amitié.

Ce travail a notamment mûri à Paris, au centre ANHIMA, où il a pu profiter d'innombrables stimulations intellectuelles et bénéficier d'un milieu de travail calme et

enrichissant. Je tiens à remercier en particulier Marcello Carastro pour l'intérêt qu'il a porté à cette recherche depuis son commencement, pour avoir voulu en relire plusieurs parties et pour toutes ses remarques. Je suis content d'avoir pu partager ces années d'étude avec des amies passionnées et disponibles comme Agatha et Irène.

Au cours de l'année 2009, j'ai pu profiter d'un séjour d'étude de cinq mois à la Ruprecht-Karls Universität d'Heidelberg. Je voudrais remercier William Furley pour son accueil chaleureux et pour sa disponibilité.

Je remercie également Richard Seaford qui a accepté de relire une partie du chapitre sur les *Bacchantes* pour son encouragement, ses remarques ponctuelles et ses suggestions.

Durant ces années, j'ai eu la chance de rencontrer beaucoup de personnes qui ont nourri mes réflexions et élargi mes horizons. Je tiens à remercier les élèves et les collègues du Lycée Louise Michel de Champigny-sur-Marne où j'ai eu le plaisir d'enseigner et qui m'ont rappelé qu'il ne saurait y avoir de travail de recherche sans le souci d'interroger la réalité qui nous entoure. Je remercie mes amis Federico, Federico et Roberto pour nos échanges intellectuels et pour avoir toujours su m'offrir le cadeau précieux de leur compagnie. Merci à Francesca pour avoir coloré mes jours de travail de sa tendre folie.

Mes pensées vont enfin à ma famille, un petit port à l'abri des tempêtes. Que ce travail vous récompense de votre support et de votre amour.

Introduction	1
<i>Éclats poétiques</i>	2
<i>Vue et ouïe, entre valeur épistémologique et force émotionnelle</i>	5
<i>Stratégies énonciatives</i>	13
<i>Vue et ouïe dans la tragédie</i>	16
<i>Vue et ouïe, entre dimension intra- et extra-scénique</i>	19
<i>Spectacle et mise en scène</i>	23
<i>Approche et enjeux de ce travail</i>	25
<i>Éditions et traductions utilisées</i>	28
In limine Alcestis.	33
1. Double chant : chants, voix, silences.	34
<i>Le silence du palais</i>	38
<i>La Muse au ban</i>	45
<i>Double chant</i>	49
<i>Le silence d'Alceste</i>	51
2. Voir l'invisible : lumières, ombres, visions	55
<i>Voir la mort 1 : Thanatos</i>	58
<i>Voir la mort 2 : la vision d'Alceste</i>	61
<i>Voir la mort 3 : la mort d'Alceste</i>	65
<i>Voir la mort 4 : le palais vide et la statue d'Alceste</i>	68
<i>Détourner le regard et recouvrer la vue</i>	71
3. Pouvoirs et paradoxes de la parole, opacité des signes	75
<i>La parole poétique et la gloire d'Alceste</i>	76
<i>L'opacité des signes</i>	84
<i>Duplicité du langage et force de persuasion</i>	88

L'œil, l'oreille, le pouvoir destructeur de la parole dans l'<i>Hippolyte</i>.	93
1. La révélation de Phèdre et le statut de la parole	94
<i>Les oreilles, la langue, les discours</i>	95
<i>Le pouvoir destructeur du langage et la polémique contre la rhétorique</i>	97
<i>Du silence à la parole : la révélation de Phèdre</i>	103
<i>Silences et obscurité du langage</i>	107
2. Réflexions et perspectives sur la communication verbale dans l' <i>Hippolyte</i>	110
<i>La communication : quelques réflexions préliminaires</i>	111
<i>La communication : une perspective pragmatique</i>	116
<i>Force de la parole rituelle, d'<i>Hippolyte</i> à <i>Thésée</i></i>	122
<i>L'écriture et la mort</i>	125
3. L'œil de Phèdre et l'oreille d' <i>Hippolyte</i>	133
<i>L'œil de Phèdre</i>	135
<i>L'oreille d'<i>Hippolyte</i></i>	141
<i>Renversements</i>	147
Héraclès, entre ténèbres et lumière	153
1. Héraclès, des ténèbres à la lumière	155
<i>L'hoplite et l'archer</i>	157
<i>En l'absence d'Héraclès, la parole et le chant</i>	163
<i>L'apparition d'Héraclès</i>	169
2. Héraclès, de la lumière aux ténèbres	172
<i>La vengeance d'Héraclès</i>	174
<i>La mort en coulisse 1</i>	177
<i>La folie en scène</i>	182
<i>La mort en coulisse 2</i>	190
3. Réveil et retour à la vie	194
<i>La mort sous toutes ses formes</i>	196
<i>L'impossibilité du chant et la critique des récits des poètes</i>	199
<i>Un nouvel Hadès</i>	204
<i>La double course d'Héraclès</i>	208
Hélène : dédoublements et jeux de miroir	213
1. Hélène et son double	216
<i>La vue et ses limites</i>	219
<i>Ah, la belle statue !</i>	223
<i>L'arrivée de Ménélas</i>	226
<i>Comment se reconnaître ?</i>	230
2. Les mots et les choses	236
<i>Le nom d'Hélène</i>	237
<i>Le nom des autres</i>	239

<i>Nom et renom</i>	242
<i>Autorité des récits et divination</i>	249
3. La fuite d'Hélène, ou comment faire de nécessité vertu	254
<i>Le silence de Théonoé</i>	256
<i>Le κλέος de Théonoé</i>	259
<i>Renversements</i>	264
<i>Ménélas est mort, vive Ménélas !</i>	268
L'épiphanie de Dionysos.	275
1. Dionysos, dieu épiphanique	276
<i>Théophanies tragiques</i>	278
<i>La théophanie dionysiaque, entre mythe et rituel</i>	280
<i>« Je suis arrivé » : Dionysos se présente</i>	285
<i>Le miracle du palais</i>	289
2. Penthée et Dionysos	293
<i>« On dit qu'un étranger... », ou Dionysos par oui-dire</i>	294
<i>Tirésias : dangers de la vue et pouvoirs de l'ouïe</i>	297
<i>Cadmos : la voix du génos.</i>	302
<i>Penthée et Dionysos face à face</i>	304
<i>Voir sans être vu</i>	310
<i>« Deux soleils et deux Thèbes ».</i>	313
3. Penthée et Agavé	316
<i>La vue aveugle, l'ouïe sourde d'Agavé</i>	319
<i>La folie aux yeux de travers</i>	322
<i>Le réveil est une horrible vision</i>	324
4. L'amathia de Penthée	327
<i>L'amathia de Penthée</i>	329
<i>Connaissance initiatique</i>	332
<i>Apprendre par l'ouïe, apprendre par la vue</i>	336
<i>« Je vois une immense douleur » : compréhension et souffrance</i>	339
Conclusion	343
APPENDICES	349
La gloire d'Alceste à Athènes. À propos d'Eur. Alc. 445-454.	351
<i>Problèmes d'interprétation : « chants sur la lyre et chants sans lyre »</i>	353
<i>Problèmes d'interprétation 2 : l'opposition Sparte / Athènes</i>	358
<i>Διπαραῖσί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθάναις</i>	362
<i>Un contexte possible</i>	367
Artémis la « bruyante »	371
BIBLIOGRAPHIE	375

Introduction

Le théâtre est le lieu de la vue par excellence et porte déjà ce rapport d'élection inscrit dans l'étymologie de son nom¹. Cependant, la tragédie grecque témoigne pour ce qui en est de la vue d'un singulier paradoxe : la plupart des événements, et très souvent la *katastrophé* même, ne sont pas directement représentés sur la scène, mais les poètes ont introduit à leur place des narrations, rapportées notamment par des messagers². L'utilisation de la narration au lieu de la représentation engendre pour le spectateur un double plan de perception du spectacle : la vision des acteurs agissant sur la scène s'accompagne de l'écoute des récits de ce qui se passe dans l'espace rétro- ou extra-scénique. Ainsi les poètes ont-ils pu valoriser la distinction, la co-présence et la complémentarité de ces deux univers sensoriels dans la construction dramatique ; il ne faut pas oublier d'ailleurs que ce double appel sensoriel était déjà suggéré dans la performance tragique par la présence de la danse et de la musique. De nombreux

¹ Le mot θέατρον, dérivé de la racine du verbe θεάομαι (« contempler de façon désintéressée », cf. Prévôt 1934 : 66-69 ; Chantraine 1999 : 425) avec le suffixe -τρον, qui indique l'« emplacement » (Chantraine 1933 : 330-331), est donc étymologiquement « le lieu à partir duquel l'on voit ».

² Cf. par exemple Bremer 1976 : 29-30 ; Taplin 1977 : 81-82 ; Goldhill 1986 : 1-38 ; Segal 1993b : 265-267. Celles des messagers ne sont naturellement pas les seules narrations : on peut en trouver dans les prologues (ex : le chœur in Aesch. *Pers.* 1-137 ; Déjanire in Soph. *Trach.* 6-48 ; Ulysse in Soph. *Phil.* 3-15 ; la nourrice in Eur. *Med.* 6-43 ; Poséidon in Eur. *Tro.* 1-47 etc.), dans les parties chorales (ex : Aesch. *Ag.* 104-159 ; Aesch. *Sep.* 720-791 ; Soph. *Trach.* 497-530 ; Eur. *Phoen.* 638-675) ou bien dans la bouche d'autres personnages (ex : Atossa in Aesch. *Pers.* 181-210 ; Ménélas in Eur. *Hel.* 386-484 et in Eur. *Or.* 356-374 ; la nourrice in Eur. *Alc.* 158-208, Oreste in Eur. *IT* 940-978).

chercheurs ont essayé d'expliquer les raisons pour lesquelles les poètes tragiques, bien qu'ils eussent pu représenter la *katastrophé* directement sur la scène, ont choisi d'introduire autant de narrations, jusqu'à supposer la présence d'un véritable tabou religieux³. Quoi qu'il en soit, ce qu'il est intéressant de noter ici, c'est plutôt le fait que la coexistence d'une représentation visuelle et d'une représentation verbale n'est pas sans conséquences dans l'économie du drame.

Nous reviendrons sur tous ces aspects au cours des pages qui suivent. Pour l'instant, afin de mieux saisir la façon dont la dialectique vue-ouïe se réalise sur la scène tragique, il convient d'abord de mieux comprendre la manière dont ces deux dimensions sensorielles étaient perçues par les Grecs et de re-situer le débat sur le rapport entre la vue et l'ouïe dans la tragédie au sein de la tradition poétique grecque et de la culture athénienne contemporaine.

Éclats poétiques

S'il est vrai que, comme nous le verrons, le problème du rapport entre la vue et l'ouïe est l'une des questions qui ont le plus passionnément animé le débat intellectuel en Grèce au V^{ème} siècle avant notre ère, l'intérêt pour la vision et l'audition remonte sans doute à l'épopée homérique. Dans l'*Illiade*, la guerre est un grand spectacle qui ne cesse de susciter l'étonnement des héros, une « merveille à contempler » (θαῦμα ιδέσθαι). Le regard y trouve une place importante, et ceci sous plusieurs aspects différents. Aux vieillards de Troie qui la « voient s'approcher de la tour », la beauté d'Hélène rappelle celle d'une déesse⁴. Par ailleurs, la beauté féminine n'est pas seule à susciter des regards admiratifs : lors de sa rencontre avec Achille à la fin du poème, le vieux Priam regarde émerveillé le héros grec qu'il compare à un dieu. Achille est à son tour stupéfié à la vision du vieillard et à l'écoute de ses paroles⁵. Source d'ébahissement, la vision sait

³ Voir Guépin 1968 ; Burkert 1972 : 1-60 ; Bremer 1976 : 29-48. Cette interprétation se trouve déjà dans les scholies, notamment dans la scholie au vers 1579 d'*Œdipe à Colone* (οὐ γὰρ πάντα δυνατόν ἦν θεάσασθαι) et dans celle au vers 1404 d'*Électre* de Sophocle (καὶ τὸ μὲν φορτικὸν τῆς ὄψεως ἀπέστη), et dans l'*Art Poétique* d'Horace (vv. 179-188). Pour une discussion sur cette question, voir également Deforge 1997, notamment les pages 25-30.

⁴ *Il.* 3, 154-160. M. Briand a proposé une étude de la manière dont l'*Illiade* met en scène la vision et le regard, en se concentrant sur le personnage d'Athéna : cf. Briand 2003.

⁵ *Il.* 24, 629-632 : ἦτοι Δαρδανίδης Πρίαμος θαύμαζ' Ἀχιλλῆα / ὅσσοις ἔην οἴος τε· θεοῖσι γὰρ ἅντα ἐόκει /

également être trompeuse. Dans la mêlée, les dieux peuvent ainsi faire disparaître un combattant en l'entourant de brouillard pour le soustraire à la vue des ennemis, comme le fait Aphrodite avec Pâris au troisième chant⁶. Apollon en arrive même à façonner un double en tout point semblable à Énée pour le préserver du vaillant Diomède⁷. Il en va de même dans l'*Odyssee*, le poème qui se propose de raconter le héros « qui vit les cités de nombreux hommes et connut leur esprit »⁸. Il suffit de penser au déguisement d'Ulysse ou à la scène de la reconnaissance entre Ulysse et Pénélope⁹, bâtie sur un complexe jeu de regards, pour s'en apercevoir.

Malgré l'importance de la vue, c'est pourtant l'ouïe qui acquiert un rôle privilégié au sein du monde héroïque. C'est sur elle que repose en effet l'aspiration suprême des héros, celle d'atteindre la « gloire immortelle » (κλέος ἄφθιτον), seule capable de leur donner l'éternité dans le chant des poètes. Hélène essaie d'apaiser et de soulager Hector en lui rappelant que leur destin de malheur sera chanté par les hommes à venir (*Il.* 6, 354-358). À la cour d'Alcinoos, la Muse excite Démodocos à célébrer la gloire des héros (κλέα ἀνδρῶν) et l'aède chante la querelle entre Ulysse et Achille, un chant « dont la gloire avait déjà atteint le vaste ciel »¹⁰. Cette « gloire », le κλέος¹¹, est en effet du point de vue étymologique « ce que l'on entend » et le vocable peut prendre des significations apparemment différentes telles que « bruit » ou « gestes des héros »¹². Ce qui soulage les héros homériques même face à la mort, c'est la certitude qu'il y aura toujours des gens qui connaîtront leurs gestes grâce au chant des poètes. Achille connaît bien le destin de mort qui l'attend s'il décide de reprendre part aux combats, mais ce présage ne l'arrête pas et, lorsque sa mère Thétis le lui rappelle (*Il.* 18, 95-96), il répond que son destin de gloire est plus précieux que la vie elle-même¹³. De même, dans le

αὐτὰρ ὁ Δαρδανίδην Πρίαμον θαύμαζεν Ἀχιλλεύς / εἰσορόων ὄψιν τ' ἀγαθὴν καὶ μῦθον ἀκούων.

⁶ Cf. *Il.* 3, 380-382.

⁷ *Il.* 5, 449-453.

⁸ *Od.* 1, 3 : πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω.

⁹ Cf. *Od.* 23, 91-107.

¹⁰ *Od.* 8, 73-74 : Μοῦσ' ἄρ' αἰοιδὸν ἀνῆκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν, / οἴμης, τῆς τότ' ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε.

¹¹ Sur le κλέος, voir notamment Floyd 1980, Nagy 1981, Segal 1983, Detienne 1989 : 135-145, Nagy 1994 : 37-45. Pour une histoire de la renommée en Grèce, cf. Larran 2010.

¹² Pour ce qui concerne le rapport entre κλέος et le verbe κλύω (« percevoir par les oreilles »), cf. Chantraine 1999 : 540-541.

¹³ *Il.* 18, 120-121 : ὧς καὶ ἐγών, εἰ δεῖ μοι ὁμοίη μοῖρα τέτυκται / κείσομ' ἐπεὶ κε θάνω· νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην. Cf. aussi *Il.* 9, 410-416.

camp troyen, c'est la préoccupation pour sa propre renommée qui décide Hector à s'engager en combat singulier avec Achille (*Il.* 23, 99-130).

Pindare est le poète qui a repris et développé de la manière la plus articulée cette conception d'un chant capable, par la gloire qu'il accorde, de soustraire les actions humaines à l'oubli. Pour lui, la gloire a un éclat, le κλέος « brille » (*Ol.* 1, 23)¹⁴. En effet, obtenir la reconnaissance publique, c'est aussi « se faire voir », devenir ἐκπρεπής (remarquable), se distinguer et devenir l'objet de la vision des autres¹⁵. Dans les concours athlétiques, la gloire de l'athlète peut d'abord être vue et reconnue par les concitoyens et le public des jeux au moment même de la victoire¹⁶ ; puis le poète, grâce à son chant, peut en transmettre l'éclat et rendre sa gloire immortelle¹⁷. De même, du côté des jeunes filles, c'est par l'éclat lumineux (φῶς) qu'Hagésichora se distingue des autres choristes chez Alcman (fr. 1, 40-49 Page) et son regard unit l'excellence éthique et la beauté. Dans la poésie élégiaque, c'est le regard de la communauté qui fonde la gloire dont le poète se fait le chanteur. Comme le dit Callinos, « le regret pour la mort d'un homme valeureux saisit le peuple tout entier, mais quand il est vivant, il est l'égal des demi-dieux : dans leurs yeux, ils le voient comme une tour »¹⁸.

Si le chant du poète se fait porteur de l'éclat de la gloire, qu'il la consigne à la postérité comme un monument éternel fait des plus belles paroles¹⁹, la magie du chant poétique est cependant ambiguë et ambivalente²⁰. Les Sirènes d'Homère (*Od.* 12) montrent peut-être déjà l'image la plus saisissante des dangers du charme exercé par la parole poétique : les navigateurs, séduits par leurs voix harmonieuses, finissent par oublier leur retour et s'abandonner à ces enchanteresses qui causent leur perte. Autre danger, la parole poétique peut être trompeuse : les Muses d'Hésiode, elles, savent chanter « des mensonges semblables à des réalités » de même qu'elles peuvent

¹⁴ λάμπει [...] κλέος. Cf. Soph. *OT* 437, à propos de l'oracle d'Apollon. Sur de telles images qui associent la vision et l'audition, cf. Bader 1986 : 475-478. Quant à l'association entre verbes de son et verbes de lumière, voir Bader 1984 : 124.

¹⁵ Sur cette idéologie de l'éclat, cf. Gentili 1984 et Kurke 1991.

¹⁶ Cf. Bacch. *Epin.* 5, 37-41.

¹⁷ Cf. Pind. *Pyth.* 5, 54-59. Voir à ce propos Briand 2005 : 72-78.

¹⁸ fr. 1, 18-20 West : λαῶ γὰρ σύμπαντι πόθος κρατερόφρονος ἀνδρὸς / θνήσκοντος, ζῶων δ' ἄξιος ἡμιθέων / ὥσπερ γὰρ μιν πύργον ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὀρῶσιν. Sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres.

¹⁹ Cf. par ex. Pind. *Pyth.* 5, 45-49.

²⁰ À ce propos, voir notamment Detienne 1990 : 113-151.

proclamer des vérités²¹. Ainsi Solon met-il en garde contre les paroles habiles du tyran Pisistrate :

ὕμ<έω>ν δ' εἷς μὲν ἕκαστος ἀλώπεκος ἵχνεσι βαίνει,
 σύμπασι δ' ὑμῖν χαῖνος ἔνεστι νόος·
 ἐς γὰρ γλῶσσαν ὄρατε καὶ εἰς ἔπη αἰμύλου ἀνδρός,
 εἰς ἔργον δ' οὐδὲν γιγνόμενον βλέπετε.

Chacun de vous suit les traces d'un renard,
 vous avez tous un esprit vain ;
 vous regardez vers la langue et les paroles d'un rhéteur habile,
 mais ne voyez aucune de ses actions (fr. 11, 5-8 West)²².

Dans ces vers, Solon établit une différence entre la parole (ἔπη) et les faits (ἔργον), en traçant une distinction qui aura par ailleurs un large succès durant tout le V^{ème} siècle, notamment dans la réflexion des sophistes²³, et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir à plusieurs reprises par la suite. Cette première distinction en recoupe une autre, entre deux formes différentes de regard²⁴. D'une part, il y a un regard-écoute (ἐς γὰρ γλῶσσαν ὄρατε καὶ εἰς ἔπη, « vous regardez vers la langue et les paroles ») qui peut être victime de l'éclat ambigu de la parole, de sa beauté variée mais artificielle ; de l'autre, l'observation des faits (εἰς ἔργον [...] βλέπετε, « vous ne voyez pas ses actions »). Solon met en garde les Athéniens : on ne peut pas se fier aux paroles, aussi belles soient-elles, seule l'observation peut garantir une connaissance fiable. Par là-même, les paroles de Solon annoncent le débat sur la valeur épistémologique des sens, débat vers lequel il est désormais temps de nous retourner.

Vue et ouïe, entre valeur épistémologique et force émotionnelle

L'épopée homérique montre déjà de l'intérêt pour les diverses modalités d'acquisition du savoir. Dans le troisième chant de l'*Odyssée*, Télémaque se rend à Pylos pour y interroger le vieux Nestor au sujet de son père : « Je te supplie par tes

²¹ Hes. *Theog.* 27-28 : ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.

²² Sur le renard comme modèle de tromperie, cf. notamment Taillardat 1965 : 227-228 et Detienne-Vernant 1974 : 32-57.

²³ Cf. par ex. Gorgias, fr. 3, 84 D-K.

²⁴ Cf. le commentaire de Briand 2005 : 75.

genoux, lui demande-t-il, de bien vouloir me raconter la triste mort d'Ulysse, soit que tu l'aies vue de tes propres yeux (ὄπωπας ὀφθαλμοῖσι) soit que tu aies entendu le récit (μῦθον ἀκούσας) d'un autre voyageur »²⁵. La vue et l'ouïe sont également associées comme sources possibles d'information et de témoignage dans l'épisode du vieillard d'Onchestos, dans l'*Hymne homérique à Hermès*. Après avoir volé les bœufs d'Apollon, Hermès croise, dans les campagnes d'Onchestos, un vieillard occupé à cultiver son verger. Le dieu lui demande de garder le silence sur son passage et « ayant vu, se faire quelqu'un qui n'a pas vu, ayant entendu, se faire sourd et rester silencieux »²⁶. Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, la déesse, accablée de douleur pour la disparition de sa fille, la cherche en vain partout sans parvenir à obtenir de renseignements de la part des autres dieux. Seule Hécate vient lui offrir son aide et son témoignage : « Quel dieu du ciel ou quel homme mortel a ravi Perséphone et a plongé ton cœur dans le deuil ? J'ai entendu une voix, dit-elle, mais je n'ai pas vu de mes yeux qui c'était »²⁷.

Les paroles d'Hécate font bien la différence entre les deux formes d'information et semblent suggérer qu'en l'absence d'une vision directe, la connaissance ne peut qu'être imparfaite. Ce motif de la prééminence cognitive de la vue acquiert une importance particulière au V^{ème} siècle²⁸. La réflexion ionienne du VI^{ème} siècle avait déjà posé la question de la valeur épistémologique des sens et, selon le témoignage de Polybe (XII, 27), Héraclite aurait été le premier à souligner de manière claire la primauté gnoséologique de la vue : « Les yeux sont des témoins plus précis que les oreilles »²⁹. Dans d'autres fragments, le *sophos* d'Éphèse semble exprimer des jugements un peu différents et, au lieu d'opposer la vue et l'ouïe, il les associe, soit pour les valoriser tous deux dans la perspective de la connaissance, soit pour leur nier en même temps toute capacité à refléter la réalité de manière fidèle. Ainsi, au fragment 55 DK, associe-t-il la vue et l'ouïe comme instruments de connaissance dignes d'estime : « Ce qu'on peut voir, (ὄψις) entendre (ἀκοή) et apprendre (μάθησις), voilà ce que j'estime davantage »³⁰ ; au

²⁵ *Od.* 4, 92-95 : τοῦνεκα νῦν τὰ σὰ γούναθ' ἰκάνομαι, αἶ κ' ἐθέλησθα / κείνου λυγρὸν ὄλεθρον ἐνίσπεῖν, εἴ που ὄπωπας / ὀφθαλμοῖσι τεοῖσιν, ἢ ἄλλου μῦθον ἀκούσας / πλαζομένου.

²⁶ *Hymn. Hom.* 4, 92-93 : τίς θεῶν οὐρανίων ἠὲ θνητῶν ἀνθρώπων / ἤρπασε Περσεφόνην καὶ σὸν φίλον ἦκαχε θυμόν; / καὶ τε ἰδὼν μὴ ἰδὼν εἶναι καὶ κωφὸς ἀκούσας, / καὶ σιγᾶν. Sur les paroles d'Hermès, cf. Tzifopoulos 2000 : 154-158.

²⁷ *Hymn. Hom.* 2, 57-58 : φωνῆς γὰρ ἤκουσ', ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν / ὅς τις ἔην.

²⁸ Pour une histoire du motif de l'autopsie en Grèce, voir Nenci 1953.

²⁹ fr. 101a DK : ὀφθαλμοὶ γὰρ τῶν ὄτων ἀκριβέστεροι μάρτυρες. Cf. également Xénoph. fr. 24 et 34 DK avec le commentaire de Rivier 1975a ; 344 ; Parm. fr. 6, 6-9 DK.

³⁰ fr. 55 DK : ὄσων ὄψις ἀκοή μάθησις, ταῦτα ἐγὼ προτιμέω.

fr. 107 DK, au contraire, il les condamne comme sens également trompeurs, en reprenant par ailleurs le même motif du témoignage présent dans le fragment cité plus haut : « Ce sont de mauvais témoins pour les hommes, que les yeux et les oreilles de ceux qui ont une âme de barbare »³¹. Par ailleurs, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que le rapport entre la vue et la connaissance est inscrit en grec dans la langue elle-même, par le biais de la racine **wid* qui voit l'aoriste εἶδον (« j'ai vu ») s'opposer au parfait οἶδα (« je sais ») : on le sait bien, pour les Grecs, connaître n'est autre qu'avoir vu !

Quoi qu'il en soit, les divers passages cités d'Héraclite montrent bien l'intérêt que les physiologues ioniens portaient à la valeur des sens. Stobée (*Flor.* 3, 12, 14) rapporte également une anecdote intéressante à propos de Thalès : « Thalès de Milet, dit-il, interrogé sur la distance qui sépare le mensonge de la vérité, répondit : 'la même qui sépare les yeux des oreilles' »³². Par là, le *sophos* soulignait de manière paradoxale le rapport entre les deux sens ainsi que leurs différences, la distance entre les yeux et les oreilles étant à la fois très longue (si l'on considère leur valeur épistémologique respective) et très courte (du point de vue anatomique)³³. De plus, et dans la même lignée, les philosophes naturalistes théorisaient, quelques décennies plus tard, la possibilité de connaître ce que l'on ne peut pas voir grâce à ce qu'il est donné d'en voir, comme l'exprime un célèbre fragment d'Anaxagore : « ce qui apparaît est la vision des choses invisible »³⁴.

Si ce rapport d'élection entre vision et connaissance, consacré par Platon et Aristote, est destiné à devenir presque un lieu commun durant toute l'Antiquité³⁵ et à marquer de manière durable l'imaginaire et la pensée occidentales³⁶, la question de la vue comme instrument de connaissance est au V^{ème} siècle centrale non seulement dans la réflexion des *sophoi*, mais aussi dans la rhétorique judiciaire ou dans la médecine. Les

³¹ fr. 107 DK : κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὅτα βαρβάρους ψυχὰς ἐχόντων.

³² Θαλής ὁ Μιλήσιος ἐρωτηθεὶς πόσον ἀπέχει τὸ ψεῦδος τοῦ ἀληθοῦς 'ὅσον' ἔφη 'ὀφθαλμοὶ τῶν ὄτων'.

³³ Cf. Nenci 1953 : 21-22.

³⁴ Anaxag. fr. 21a DK : ὅψις τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα.

³⁵ Cf. Plat. *Phaedr.* 250d : ὅψις (...) ἡμῖν ὀξυτάτη τῶν διὰ τοῦ σώματος (...) αἰσθήσεων ; Arist. *Met.* 980a26 : τὸ ὄρᾶν αἰρούμεθα ἀντὶ πάντων τῶν ἄλλων ; Hor. *Ars* 180-183 : Segnius irritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator ; Lucr. 5, 100-103 : ut fit ubi insolitam rem apportes auribus ante / nec tamen hanc possis oculorum subdere visu / nec iacere indu manus, via qua munita fidei / proxima fert humanum in pectus templaque mentis ; Sen. *Ep.* 6, 5 : Homines amplius oculis quam auribus credunt.

³⁶ Sur l'évolution du motif, cf. Deonna 1965. Pour une approche anthropologique et comparative, voir Le Breton 2006 : 61-111.

rhéteurs cherchent à s'appuyer sur des preuves visibles, susceptibles de persuader plus facilement le jury, car, ainsi que l'exprime de manière très claire Antiphon dans un fragment du *Plaidoyer pour Myrrhos*, « les hommes trouvent plus fiable (πιστότερα) ce qu'ils voient de leurs yeux (τῆ ὄψει) que ce qui a été prouvé vrai sans faire appel à la vue »³⁷. Antiphon souligne la majeure fiabilité que l'on accorde à la vue en des termes proches de ceux que l'on retrouve, comme nous allons le voir, dans l'œuvre d'Hérodote. De ce fait, la vision s'avère être une preuve plus convaincante dans le processus d'établissement de la vérité (ἐλεγχος τῆς ἀληθείας). Cette prééminence épistémologique accordée à la vision réapparaît dans les débats de la médecine naissante qui cherche, elle, à développer une méthode expérimentale fondée sur l'observation d'indices visibles³⁸. Le diagnostic doit d'abord s'appuyer sur un ensemble de signes qui font appel à tous les sens ainsi qu'à l'intelligence du praticien : « Prendre le corps comme élément pour l'analyse : vue, ouïe, odorat, toucher, goût, raison » récite un conseil sur la manière d'observer le malade³⁹. Si le médecin doit prêter son attention à tous les sens, l'examen clinique fait notamment appel à l'ouïe, par le biais de l'auscultation immédiate⁴⁰ et, surtout, à l'observation des signes visuels. Par l'inspection directe du malade, le médecin est appelé à vérifier les informations qu'il a pu recueillir oralement⁴¹ ; de plus, il doit surtout pouvoir inférer, à partir de l'observation visuelle du malade, les causes invisibles de la maladie⁴², un procédé qui n'est pas sans rappeler l'adage d'Anaxagore que nous avons évoqué plus haut.

La réflexion critique sur le rapport entre la vue et l'ouïe joue un rôle particulièrement important dans le domaine de l'historiographie⁴³. Ainsi, quand, dans le premier livre d'Hérodote, Candaule cherche à persuader Gygès de la beauté de sa femme, ne sommes-nous pas étonnés de retrouver dans la bouche du dernier des Héraclides une formule qui semble rappeler de près la phrase d'Héraclite citée plus haut : « Les hommes font moins confiance aux oreilles qu'à leurs propres yeux »⁴⁴. Mais

³⁷ Cf. par ex. Antiph. fr. 35 Thalheim : Οἱ γὰρ ἄνθρωποι ἅττα ἂν ὀρῶσι τῆ ὄψει πιστότερα ἡγοῦνται ἢ οἷς εἰς ἀφανὲς ἦκει ὁ ἐλεγχος τῆς ἀληθείας.

³⁸ Sur la méthode hippocratique, voir notamment Jouanna 1995 : 46-59.

³⁹ *Epid.* 6, 8, 17 : Τὸ σῶμα ἔργον ἐς τὴν σκέψιν ἄγειν, ὄψις, ἀκοή, ρίς, ἀφή, γλῶσσα, λογισμός.

⁴⁰ Cf. *morb.* 2, 59-61.

⁴¹ Cf. *art.* 11, 19.

⁴² Cf. *art.* 2, 1-8 avec le commentaire de Jouanna 1988 : 178-179.

⁴³ Voir notamment Schepens 1980. Cf. aussi Nenci 1953 et Hartog 1980 : 271-316. Pour une analyse des procédures discursives relatives à la vue, voir Calame 2012.

⁴⁴ Her. 1, 8 : ὅτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἐόντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν.

c'est surtout dans les remarques méthodologiques sur sa propre pratique d'historien qu'Hérodote a l'occasion de souligner l'importance de la vue et de l'ouïe dans son enquête, ainsi que de préciser leur valeur épistémologique respective. Voici ce qu'il dit, par exemple, au milieu du *logos* égyptien : « Jusqu'ici, ce que je disais est tiré de ce que j'ai vu (ὄψις), des réflexions que j'ai faites (γνώμη), des informations que j'ai prises (ἱστορίη) ; à partir de maintenant, je vais dire ce que les Egyptiens racontent comme je l'ai entendu (ἤκουον) ; il s'y ajoutera quelque chose aussi que j'ai vu par moi-même »⁴⁵.

Cette prééminence accordée à la vue dans le cadre d'une enquête, l'*historia*, qui porte par ailleurs inscrit jusque dans son nom un rapport particulier à la vue et au témoignage visuel⁴⁶, amènera Thucydide à fonder l'ensemble de son analyse sur le critère de l'autopsie et, par conséquent, à limiter son objet aux seuls événements contemporains⁴⁷. Voici les considérations qu'il met dans la bouche des Athéniens dans un passage du premier livre de son *Histoire*, mais que l'on pourrait également appliquer à sa propre démarche d'historien : « Pourquoi faut-il parler d'événements très anciens, que seule l'écoute des récits (ἀκοαὶ λόγων) atteste sans la vision directe (ὄψις) de ceux qui nous les relateraient ? C'est des guerres Médiqes et de ce que vous connaissez par vous-même qu'il faut parler, même s'il peut être désagréable de toujours nous l'entendre répéter »⁴⁸.

Mais si la vue, censée offrir une fidélité majeure dans la connaissance des événements, s'apprête à devenir par ce biais l'outil principal de la recherche historique, l'ouïe retrouve sa valorisation dans le domaine artistique. Les Grecs attribuaient en effet à la musique un grand pouvoir éthique et émotionnel. Le mythe d'Orphée, le chanteur qui par le charme de sa voix sait amadouer les animaux sauvages et fasciner les hommes et les dieux, en est sans doute l'exemple le plus parlant du pouvoir de la musique⁴⁹. Dans l'*Illiade*, l'ambassade qui vient trouver Achille le surprend « en train de charmer son

⁴⁵ 2, 99 : Μέχρι μὲν τούτου ὄψις τε ἐμὴ καὶ γνώμη καὶ ἱστορίη ταῦτα λέγουσά ἐστι, τὸ δὲ ἀπὸ τοῦδε αἰγυπτίους ἔρχομαι λόγους ἐρέων κατὰ [τὰ] ἤκουον· προσέεται δὲ τι αὐτοῖσι καὶ τῆς ἐμῆς ὄψιος (trad. Ph.-E. Legrand). Cf. aussi 2, 29 ; 2, 156 ; 4, 16.

⁴⁶ Sur le rapport ente ἴστωρ, ἱστορία et ἰδεῖν cf. Benveniste 1969 : II, 173.

⁴⁷ Cf. Thuc. 1, 20-22. Voir à ce propos Hartog 1982 : 22-30.

⁴⁸ Thuc. 1, 73, 2 : Καὶ τὰ μὲν πάνυ παλαιὰ τί δεῖ λέγειν, ὧν ἀκοαὶ μᾶλλον λόγων μάρτυρες ἢ ὄψις τῶν ἀκουσομένων; τὰ δὲ Μηδικὰ καὶ ὅσα αὐτοὶ ξύνιστε, εἰ καὶ δι' ὄχλου μᾶλλον ἔσται αἰεὶ προβαλλομένοις, ἀνάγκη λέγειν. On remarquera qu'on peut encore retrouver cette conception chez Polybe, qui dans une polémique méthodologique, adresse à l'historien Timée ce reproche : τῶν μὲν γὰρ διὰ τῆς ὀράσεως εἰς τέλος ἀπέστη, τῶν δὲ διὰ τῆς ἀκοῆς ἀντεποιήσατο (12, 27, 3). Cf. aussi Lucien, *hist. conscr.* 29.

⁴⁹ Sur le mythe d'Orphée, voir en particulier Segal 1995 et Riedweg 1996.

cœur au son mélodieux de la lyre »⁵⁰. Dans l'*Odyssée* (24, 60-62), le chant des Muses aux funérailles d'Achille fait fondre en larmes tous les Achéens. Selon la *Théogonie* d'Hésiode (98-103), le chant poétique fait oublier aux hommes leurs chagrins et leurs soucis.

Dans la perspective de la poésie, l'ouïe réacquiert ainsi un rôle important en vertu de sa puissance émotionnelle. C'est sur ce point que s'appuie Plutarque au début de son petit ouvrage *Sur l'art d'écouter* pour expliquer l'importance de bien utiliser cette faculté. Citant un passage du disciple d'Aristote Théophraste, il remarque que l'ouïe est « le plus émotionnel des sens » et qu'aucune autre perception sensorielle ne saurait engendrer des « extases, des troubles et des effrois » pareils :

Οὐκ ἂν ἀηδῶς οἶμαί σε προσακοῦσαι περὶ τῆς ἀκουστικῆς αἰσθήσεως, ἦν ὁ Θεόφραστος παθητικωτάτην εἶναι φησι πασῶν. Οὔτε γὰρ ὄρατὸν οὐδὲν οὔτε γευστὸν οὔθ' ἄπτὸν ἐκστάσεις ἐπιφέρειν καὶ ταραχὰς καὶ πτοίας τηλικαύτας ἤλικαι καταλαμβάνουσι τὴν ψυχὴν κτύπων τινῶν καὶ πατάγων καὶ ἤχων τῇ ἀκοῇ προσπεσόντων.

C'est non sans plaisir, je crois, que tu entendrerais ces remarques sur le sens de l'ouïe qui est, d'après Théophraste, le plus émotionnel de tous les sens. Rien de ce qu'on peut voir, goûter ou toucher ne produit en effet des extases, des troubles et des effrois aussi grands que ceux qui captivent l'âme lorsque certains bruits, fracas et cris y pénètrent par l'ouïe (*aud.* 37f-38a)⁵¹.

De même qu'une longue tradition associe la fidélité du témoignage à la vue, toutes les réflexions sur la poésie ont mis en évidence son pouvoir de susciter de fortes émotions à travers l'ouïe. Dans l'*Ion* (533d-636d), Platon nous consigne la célèbre image de l'attraction magnétique : l'inspiration poétique est pareille à une pierre d'aimant qui peut attirer un anneau en fer en lui transmettant la capacité d'attirer à son tour d'autres anneaux (533d). De cette manière, l'inspiration poétique est comparée à une chaîne d'aimantation aux deux extrémités de laquelle se trouvent la Muse et le public, le poète et le rhapsode en étant les anneaux intermédiaires. Le rhapsode imite les sentiments de pitié (ἐλεινόν) et de crainte (φοβερόν) et produit par ce biais le même effet émotionnel sur le public (535c-e). On sait bien, par ailleurs, que c'est pour ce même pouvoir de transport émotif que Platon bannit la poésie, et la tragédie en

⁵⁰ *Il.* 9, 186 : τὸν δ' εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείη.

⁵¹ Cf. également Plut., *quaest. conv.* 666c.

particulier, de sa cité idéale⁵² et que la corrélation entre poésie, écoute et pathos était déjà formulée par Gorgias dans son *Éloge d'Hélène* (§ 9) :

τὴν ποιήσιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον. ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπένθης.

Je considère que toute poésie n'est autre qu'un discours marqué par la mesure, telle est ma définition. Par elle, les auditeurs sont envahis du frisson de la crainte, ou pénétrés de cette pitié qui arrache les larmes ou de ce regret qui éveille la douleur (trad. J.-P. Dumont).

Certains ont suggéré de voir dans les paroles de Gorgias une allusion au spectacle tragique⁵³ ; si l'on accepte cette proposition, on pourra remarquer qu'en faisant allusion au public des tragédies, le sophiste le désigne en terme d'« auditeurs » (ἀκούοντας). Par ailleurs, les émotions évoquées par Gorgias, la crainte et la pitié, auxquelles il ajoute le regret (πόθος), sont les mêmes que celles que nous avons déjà rencontrées dans l'*Ion* de Platon et les même qu'Aristote associe à la tragédie dans la *Poétique* lorsqu'il explique que la représentation tragique doit susciter chez les spectateurs les sentiments de pitié et de crainte, pour réaliser la « purification » de ces passions⁵⁴.

Cette insistance sur l'importance émotionnelle de l'ouïe ne doit pas nous faire sous-estimer l'impact émotionnel de la vue. La *Vie d'Eschyle* (29-30) souligne la capacité qu'avait cet auteur à utiliser des effets visuels (ὄψεσι) et à agencer ses histoires (μύθοις) de sorte à frapper son public (πρὸς ἔκπληξιν). Elle ajoute peu après que, lorsque le chœur des Érinyes fit son entrée, en ordre épars, dans les *Euménides*, il « frappa à tel point le peuple que les enfants perdirent connaissance et des femmes firent une fausse couche »⁵⁵. L'authenticité de cette anecdote peut être mise en question, mais elle souligne bien les effets émotionnels que pouvait engendrer la vision. Même Aristote, qui accorde pourtant très peu d'attention à l'aspect visuel (ὄψις) du spectacle

⁵² Voir Plat. *Resp.* 10, 602c-605d avec le commentaire de Annas 1994 : 427-431.

⁵³ Cf. Lanata 1963 : 195.

⁵⁴ *Poet.* 1449b27-28 : δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν. Pour une histoire de l'importance des sentiments de crainte et de pitié dans la réflexion grecque sur l'art poétique, cf. Halliwell 1986 : 170-198. Sur les émotions tragiques, voir notamment Taplin 1978 : 159-171, Stanford 1983, Heath 1987 : 37-89.

⁵⁵ *Vita Aesch.* 9 : τινὲς δὲ φασιν ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδιον εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὥς τὰ μὲν νήπια ἐκψύξαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι.

tragique (ainsi que, par ailleurs, à sa musique)⁵⁶, reconnaît le pouvoir de séduction (ψυχαγωγικόν) que la vision peut exercer sur l'âme des spectateurs :

τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἢ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρᾳ περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνῃ τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

Quant aux autres [parties], la composition des chants est le plus grand agrément de la tragédie, l'aspect visuel a certes beaucoup d'attrait, mais il est indépendant de l'art et a très peu à voir avec la poésie, car l'efficacité de la tragédie subsiste indépendamment du concours et des acteurs, et ce qui est nécessaire pour la création des effets visuels relève davantage de l'art du costumier que de celui du poète (1450b16-20).

On a beaucoup dit sur l'exclusion du côté visuel et spectaculaire de l'analyse aristotélicienne de la tragédie. Ce qu'il nous importe de remarquer ici, c'est que, tout en reléguant la musique et les effets visuels de la tragédie aux marges de sa tractation, Aristote associe la vision et l'audition en leur reconnaissant le pouvoir de catalyser la réponse émotionnelle du public.

L'importance de ce double appel sensoriel pour la création d'un effet esthétique et émotionnel est un élément sur lequel les théoriciens anciens de la « musique » avaient insisté et que l'on retrouve encore dans le traité *Sur la Musique* d'Aristide Quintilien, œuvre qui est considérée comme une somme des connaissances musicales des anciens⁵⁷. Dans un passage centré sur l'éducation, le musicologue passe en revue les différents arts et leurs divers effets éducatifs et émotionnels. Il remarque (*mus.* 2, 4, 15-30) que la peinture et la sculpture produisent des effets plus limités que la poésie, parce qu'elles n'agissent que sur la vue ; la poésie sans danse ni musique n'agit, elle, que sur l'ouïe alors que la poésie accompagnée de mélodie et de danse est supérieure aux autres arts, car elle agit à la fois sur l'ouïe et sur la vue⁵⁸. Par cette allusion à un double appel sensoriel, la réflexion d'Aristide Quintilien semble bien s'appliquer au théâtre. Il convient pourtant de rappeler que ce caractère spectaculaire concernait une grande partie de la poésie grecque, et la poésie mélique en particulier, puisque de telles compositions

⁵⁶ Sur les aspects dont Aristote ne parle pas, et en particulier sur l'exclusion du spectacle et des aspects visuels, voir notamment Lanza 1987 : 32-44 et, sur la vision, 76-77. Quant à l'absence de la musique, voir Dupont 2007 (notamment les pages 32-42).

⁵⁷ Cf. Zamminer 2002.

⁵⁸ Voir à ce propos Duysinx 1999 : 118-119. Sur ce double appel sensoriel, cf. également Ps.-Plut. *mus.* 1140a8-b5.

étaient destinées à des exécutions musicales, chantées et dansées. Par ailleurs, le chant et la musique trouvaient en général leur place au sein des grands rassemblements communautaires à l'occasion de fêtes religieuses ou de concours. L'*Hymne homérique à Apollon* décrit l'impact combiné des plaisirs visuel et acoustique lors de la fête et du concours en l'honneur d'Apollon Délios⁵⁹ : les Ioniens rassemblés « charment (τέρπουσιν) par les combats, la danse et le chant » (vers 149-150) et, à ce plaisir visuel qui « charme le cœur à la vision de ces hommes et de ces femmes aux belles ceintures, des bateaux légers et de leurs grandes richesses »⁶⁰, s'ajoute le plaisir du chant des Déliades, un chant capable de « séduire (θέλγουσιν, vers 161) toutes les tribus des hommes ».

Stratégies énonciatives

Nous avons jusque là considéré l'importance de la vue et de l'ouïe comme instruments de connaissance et comme catalyseurs émotionnels. La dialectique entre la vue et l'ouïe intervient également au sein des diverses stratégies d'ordre discursif que le poète d'abord, puis cet « auteur de discours » (λογογράφος) qu'est l'historien mettent en place pour se construire une position d'autorité, fonder les conditions de crédibilité du discours et obtenir l'adhésion du public. Nous avons précédemment évoqué l'importance de la poétique du κλέος, la gloire que l'on peut espérer atteindre grâce au chant poétique, et nous avons remarqué le rapport d'ordre étymologique qui lie, par le biais du verbe κλύω (« entendre »), le κλέος à l'ouïe. Ce lien apparaît de manière particulièrement évidente dans l'invocation qu'Homère adresse aux Muses au début du catalogue des vaisseaux, pour qu'elles chantent les chefs des Achéens, « car vous êtes, vous, des déesses, vous êtes présentes partout et vous savez (ἴδετε) tout, alors que nous n'entendons que le κλέος et ne savons (ἴδμεν) rien »⁶¹. Le poète oppose ici l'ἰδεῖν, le

⁵⁹ Cf. Segal 1993 : 253.

⁶⁰ vv. 153-155 : τέρψαιτο δὲ θυμὸν / ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναῖκας / νῆας τ' ὠκείας ἠδ' αὐτῶν κτήματα πολλά.

⁶¹ *Il.* 2, 485-86 : ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε, πάρεστε τε, ἴστε τε πάντα, / ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν. Cf. aussi *Il.* 7, 91, où Hector propose aux Achéens de résoudre le conflit par un duel et remarque que, s'il tuera son adversaire, il le fera ensevelir près de la mer, de sorte que les hommes à venir, regardant sa tombe, se rappellent toujours que c'est lui qui l'a tué. Et il ajoute : ὡς ποτὲ τις ἐρέει· τό δ' ἔμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται, « ainsi dira-t-on et ma gloire ne périra jamais ».

pouvoir de voir – savoir des Muses, au κλέος, la gloire que les hommes perçoivent par l’ouïe. Dans cette opposition entre les Muses qui voient – savent tout et les hommes qui écoutent et ne voient – savent rien, le κλέος représente le terme qui relie le monde héroïque à celui des hommes, à travers le chant du poète. C’est par ce biais que le public peut être rendu présent aux événements racontés, grâce à la voix des Muses qui, elles, sont toujours présentes. Le κλέος devient alors la façon d’écouter – savoir ce que l’on ne peut pas voir : du point de vue épistémologique, le récit, fondant son autorité sur la divinité des Muses, attribue à l’ouïe la même valeur de « vérité » qu’à la vue.

Ce rapport entre poète, Muses et public s’exprime d’une manière encore plus explicite chez Hésiode⁶² : si la voix d’Homère tend à s’identifier avec celle des Muses, Hésiode met les Muses à distance. Les déesses demeurent le Destinateur du récit mais Hésiode prétend les avoir vues et écoutées. La médiation entre les Muses qui savent parce qu’elles voient et le public qui sait parce qu’il entend s’accomplit à travers le poète, qui sait pour avoir vu les Muses et pour avoir écouté et appris leur chant : « elles m’insufflèrent un chant divin, pour que je fasse entendre (κλείομι) ce qui sera et ce qui fut »⁶³.

Cette stratégie énonciative, avec laquelle le narrateur projette hors de lui-même l’instance qui le fait parler, est exploitée de la même manière par Hérodote : seule différence, la place des Muses est prise par les érudits (λόγιοι) que l’enquêteur a vus et écoutés⁶⁴. Nous avons déjà rappelé l’importance accordée à la vue et à l’autopsie dans les récits historiques. Il est pourtant opportun d’y revenir brièvement et de préciser la question. Si en effet on applique en toute rigueur le principe de l’autopsie, comme veut le faire Thucydide, on ne peut faire que de l’histoire contemporaine, voire ne tenir pour assurés que les événements auxquels l’auteur a lui-même assisté ou ceux qui, rapportés par des gens qui y ont personnellement assisté, résistent à l’examen de ce qu’on a vu directement⁶⁵. Mais la situation est plus compliquée chez Hérodote : il a été remarqué que c’est surtout la nature de l’objet étudié qui fait qu’il recoure à l’une plutôt qu’à l’autre source d’information⁶⁶ et qu’à côté de l’expression « je sais pour avoir vu », on

⁶² Cf. Hes. *Theog.* 22-34 avec le commentaire de Calame 2000 a : 87-109.

⁶³ *Theog.* 31-32 : ἐνέπνευσαν δέ μ’ ἀδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείομι τὰ τ’ ἐσόμενα πρό τ’ ἐόντα. Sur κλέω dans le sens de « faire entendre », cf. *supra*, n. 12 p. 3.

⁶⁴ Cf. Calame 2000 a : 111-137.

⁶⁵ Hartog 1980 : 276.

⁶⁶ Voir Darbo-Peschanski 1987 : 84-97.

trouve dans les *Histoires* l'expression « je sais pour avoir entendu »⁶⁷. La vue et l'ouïe se complètent, tout comme dans la poésie épique : comme l'auditoire d'Hésiode entendait ce que le poète avait vu (les Muses) et ce que le poète lui-même avait entendu des Muses, ainsi celui d'Hérodote entend-il ce que l'historien a vu et ce qu'il a entendu par les savants qu'il a consultés⁶⁸ : la vue et l'ouïe se définissent alors dans un rapport de complémentarité et s'avèrent être deux notions plus solidaires qu'il n'y paraît⁶⁹. Même dans le passage central du *logos* égyptien (2,99) que nous avons déjà eu l'occasion de citer, on peut remarquer qu'Hérodote n'oppose pas vraiment la vue à l'ouïe, mais plutôt l'ὄψις et l'ἀκοή directes à l'ἀκοή indirecte⁷⁰. On pourrait par ailleurs élargir l'analyse et montrer avec F. Hartog que l'assimilation de l'ἀκοή directe à l'ὄψις est également présente dans l'œuvre de Thucydide⁷¹.

Pour rendre compte du rapport ainsi établi entre la vue et l'ouïe, on a souvent insisté sur la priorité accordée à la vue du point de vue gnoséologique⁷² : l'ouïe intervient lorsque la vue n'est pas possible, notamment parce qu'un phénomène est trop éloigné dans l'espace ou dans le temps. Mais si d'un côté cette idée attribue une valeur majeure à la vue comme instrument de connaissance, de l'autre elle reconnaît à l'ouïe une force énorme par rapport à la vue⁷³ : cette dernière n'a pas de durée dans le temps, ne peut être répétée et disparaît. L'ouïe permet au contraire de donner aux événements saisis par la vue une durée potentiellement infinie, tout comme le κλέος ἄφθιτον auquel

⁶⁷ Hartog 1980 : 282. Pour une analyse des procédures discursives qui font appel à la vue, voir Calame 2012.

⁶⁸ La finalité même de l'œuvre d'Hérodote, telle qu'elle est présentée dans le prologue, s'inscrit dans la poétique du κλέος que l'on a analysée tout à l'heure : ὡς μήτε γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλέα γένηται, c'est-à-dire « pour que les actions ne restent pas sans la gloire » (qui leur vient du fait d'être entendues). Cf. Calame 2000 a : 115-117. Les *Histoires* étaient en effet principalement destinées à la récitation publique (Cf. Luc. *Hdt.* 1 ; Eus. *Chron. Ol.* 83, 4 ; Sud. s. v. Θουκυδίδης). Sur cet aspect de l'œuvre d'Hérodote, voir Hartog 1980 : 284-286.

⁶⁹ L'association de la vue et de l'ouïe dans la pensée homérique et archaïque a été remarquée par Onians 1999 : 89-102, ce qui pourrait expliquer que le verbe αἶω soit employé pour dire qu'on voit ou qu'on entend. Cf. encore au VI^{ème} siècle Théogn. 1, 1163-1164 : ὀφθαλμοὶ καὶ γλῶσσα καὶ οὐατα καὶ νόος ἀνδρῶν / ἐν μέσσοις στηθέων ἐν συνετοῖς φύεται ; Xénophane fr. 19, 3 DK : οὐλος ὄρᾳ, οὐλος δὲ νοεῖ, οὐλος δὲ τ' ἀκούει (Cf. Diog. Laer. *Vit.* 9, 19) ; Héracl. fr. 107 DK. Un changement dans la relation entre l'œil et l'oreille semblerait s'opérer dans le VI^{ème} et le V^{ème} siècle, en rapport peut-être aussi à la diffusion de l'alphabetisation et de la pratique de la lecture (cf. Segal 1993 : 273). Dans ce processus, le théâtre a dû jouer un rôle important : cf. Svenbro 1988 : 178-206.

⁷⁰ Le texte d'Hérodote, cité *supra*, p. 9, est à lire avec le commentaire de Darbo-Peschanski 1987 : 85.

⁷¹ À propos de l'autopsie de Thucydide, F. Hartog (1980 : 295) remarque : « Ou bien j'ai vu moi-même, ou bien j'interroge quelqu'un qui a vu et je critique son témoignage ; et dans les deux cas on peut employer le même mot, *opsis* ».

⁷² Voir par exemple Hartog 1980 : 272-273 avec bibliographie et Napolitano Valditara 1994 : 3-12.

⁷³ Cf. Darbo-Peschanski 1987 : 86 : « Tout se passe donc comme si l'enquêteur reconnaissait à la tradition orale une complexité, une force et une fluidité plus grandes qu'à toute autre ».

s'attend Achille⁷⁴, ou comme l'œuvre d'Hérodote elle-même : ses auditeurs ne pouvaient pas voir ce dont il parlait et pour eux écouter était donc la seule manière de les connaître. L'ouïe permet ainsi d'accéder à l'invisible. F. Hartog a remarqué que, dans l'espace des Histoires d'*Hérodote*, le mot ὄψις peut également indiquer le songe, qui se situe donc du côté du visible et vaut comme autopsie⁷⁵. Pourtant, continue-t-il, ne reçoivent des songes que les Grands Rois ou les tyrans et le rôle du songe est joué en Grèce par l'oracle, c'est-à-dire encore une fois par la parole : « sur la rivière asiatique, l'invisible se voit, il se dit sur la rivière grecque ». Il se dit donc il s'écoute. Comme elle permet d'abolir les contraintes de l'espace et du temps, l'ouïe permet aussi de pénétrer l'invisibilité du monde divin.

Vue et ouïe dans la tragédie

Si on passe de la poésie épique et du récit hérodotéen à la tragédie, la différence la plus évidente est l'absence d'une voix extra-diégétique⁷⁶ : il n'y a plus d'intermédiaire entre les événements et le public, qui d'auditeur devient spectateur. La vision est dès lors sollicitée de manière directe, puisque le public peut voir l'action mythologique se dérouler directement sous ses yeux. Dans son *Discours à Nicoclès*, Isocrate souligne bien le changement du rôle du spectateur opéré par la tragédie. En discutant le plaisir esthétique (κεχαρισμένον) suscité par la poésie, l'orateur relève que la multitude préfère les histoires présentant un caractère fictionnel marqué (λόγους μυθωδεστάτους)⁷⁷ à celles offrant la plus grande utilité (ὠφελιμοστάτους) : « ils se réjouissent d'entendre (ἀκούοντες) de tels récits et de voir (θεωροῦντες) des luttes et des combats ». Puis il ébauche une comparaison entre Homère et les poètes tragiques : « Homère a représenté dans ses fictions les combats et les guerres des demi-dieux, les poètes tragiques ont

⁷⁴ *Il.* 9, 413.

⁷⁵ Hartog 1980 : 278-279.

⁷⁶ Comme le remarquaient déjà Platon, *Resp.* 394b8-c4 (τῆς ποιήσεως τε καὶ μυθολογίας ἢ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμωδία, ἢ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ - εὖροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα πού ἐν διθυράμβοις - ἢ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει) et Aristote, *Poet.* 1449b24-26 (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις [...] δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας).

⁷⁷ Sur le concept de μυθῶδες, voir Calame 1996 (notamment pp. 25-35).

transformé ces récits en disputes et en actions, pour ainsi nous les donner non seulement à entendre (ἀκουστούς), mais aussi à voir (θεατούς) »⁷⁸.

Ce nouveau statut du spectateur n'implique pas qu'il voie tout : il se trouve plutôt dans la position qui était celle du poète ou de l'enquêteur Hérodote. Comme pour Hérodote lui-même, il y a des choses qui restent invisibles et qui ne se manifestent qu'à travers l'ouïe. Il a été remarqué que, dans les passages narratifs de la tragédie et notamment dans les récits des messagers, l'allusion est souvent faite à leur valeur d'autopsie⁷⁹ : le plus souvent le spectateur voit et écoute quelqu'un qui a vu⁸⁰. Au moment d'apparaître sur la scène, le second messager de l'*Œdipe Roi* s'adresse au chœur (et au public) en les prévenant : « Qu'allez-vous entendre, qu'allez-vous voir, qu'allez-vous souffrir »⁸¹. Emportés par ses paroles, le chœur et les spectateurs pénètrent dans les chambres les plus profondes du palais royal, mais le geste avec lequel Jocaste ferme les portes de sa chambre (vers 1244-1253) empêche alors la vision du messager lui-même : le suicide reste ainsi caché aux yeux du public⁸² aussi bien qu'à ceux du messager⁸³, qui peut seulement entendre l'invocation à Laïos et les malédictions de la reine mourante (vers 1245-1250). Ce n'est que lorsqu'Œdipe renverse dans sa fureur les battants de la porte que le cadavre de Jocaste apparaît à leurs yeux (vers 1260-1264)⁸⁴ et que, spectacle encore plus pénible, le roi s'aveugle sous le regard des présents. L'espace du récit est ainsi terminé, le chœur et le public pourront désormais voir de leurs propres yeux un spectacle qui attendrait même un ennemi⁸⁵.

La narration du messager est entièrement construite sur la dialectique entre vu et caché⁸⁶ : après la descente jusqu'aux lieux inaccessibles du palais, aux portes fermées de l'invisible ne se manifestant qu'à travers la voix et les gémissements, la vision émerge progressivement, le spectacle se dévoile lentement jusqu'à l'apparition d'Œdipe sur la

⁷⁸ Isoc. 2, 49 : Ὁ μὲν γὰρ τοὺς ἀγῶνας καὶ τοὺς πολέμους τοὺς τῶν ἡμιθέων ἐμυθολόγησεν, οἱ δὲ τοὺς μύθους εἰς ἀγῶνας καὶ πράξεις κατέστησαν, ὥστε μὴ μόνον ἀκουστούς ἡμῖν ἀλλὰ καὶ θεατοὺς γενέσθαι.

⁷⁹ Cf. de Jong 1991 : 9-12 ; Barrett 2002 : 31-32. Par ailleurs, les savants ont souvent reconnu des caractères « épiques » dans les récits des messagers : cf. notamment Bergson 1959 et Barrett 2002 : 27-48.

⁸⁰ Suivant l'expression d'Hartog citée n. 71 p. 15 à propos de l'ἀκοή directe, on pourrait même dire que de tels récits se trouvent du côté de l'ὄψις !

⁸¹ vv. 1224-1225 : οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ' / ἀρεῖσθε πένθος.

⁸² Cf. la remarque du messager aux vv. 1237-1238 : τῶν δὲ πραχθέντων τὰ μὲν / ἄλγιστ' ἄπεστιν· ἡ γὰρ ὄψις οὐ πάρα, « le plus douloureux de ces actions t'échappe, car tu ne les vois pas ».

⁸³ v. 1253 : οὐκ ἦν τὸ κείνης ἐκθεάσασθαι κακόν « Il n'était pas possible de voir sa fin ».

⁸⁴ v. 1263 : οὐ δὴ κρεμαστήν τὴν γυναῖκα εἰσείδομεν. « Là, nous vîmes la femme pendue ».

⁸⁵ vv. 1295-1296 : θέαμα δ' εἰσόψῃ τάχα / τοιοῦτον οἷον καὶ στρυγούντ' ἐποικτίσαι, « Tu verras un spectacle qui attendrait même un ennemi ».

⁸⁶ Cf. en particulier l'analyse de Barrett 2002 : 205-222.

scène, qui transforme l'absence de vision directe en spectacle sous les yeux de tous. Nous avons déjà remarqué que le messager se présente d'habitude comme un témoin oculaire des événements qu'il raconte et que très souvent, après son intervention, le public peut voir directement sur la scène les effets des actions qui lui ont été rapportées⁸⁷. Ici Sophocle a créé un espace impénétrable pour le messager lui aussi et, ce faisant, suggéré un parallélisme évident entre l'impossibilité pour le messager de voir le suicide de Jocaste et l'impossibilité pour le public de voir l'aveuglement d'Œdipe, entre l'apparition du cadavre de la reine au messager et l'apparition d'Œdipe aveuglé au public.

Si la vue et l'ouïe sont les moyens principaux par lesquels le public profite du spectacle, l'exemple d'*Œdipe roi* montre bien que la dynamique entre ces deux dimensions sensorielles implique également les personnages. D'une part en effet, le spectacle tragique, qui intégrait, rappelons-le, la musique et la danse, sollicitait à la fois la vue et l'ouïe des spectateurs. D'autre part, c'est à la dialectique entre vision et audition que les personnages du drame sont confrontés dans la motivation de leurs actes ainsi que dans l'acquisition de ce savoir que la *Poétique* d'Aristote (1453b 27-37) indiquait déjà comme un élément central de la tragédie. Dès lors, une analyse de la fonction dramatique de la vision et de l'audition se doit de tenir compte de la « double énonciation »⁸⁸ qui est propre à la communication théâtrale. Au théâtre, les actions et les paroles des personnages agissent en effet sur un double niveau, correspondant aux deux différents destinataires auxquels elles s'adressent, à savoir le public d'un côté et les interlocuteurs scéniques de l'autre. Elles agissent donc en premier lieu sur un plan extra-scénique, qui permet d'établir la communication entre le spectacle et les spectateurs, et en deuxième lieu sur un plan intra-scénique, qui concerne les rapports que les différents personnages entretiennent sur la scène⁸⁹.

⁸⁷ Voir Taplin 1977 : 80-82 et Segal 1993 : 266-267. Cf. également *infra*, p. 196 sqq.

⁸⁸ Voir Ubersfeld 1977 : 250-251 et, pour le théâtre antique, Dupont 2000 : 146-147.

⁸⁹ Nous empruntons la terminologie à De Marinis 2002 : 157, 162-163.

Vue et ouïe, entre dimension intra- et extra-scénique

Pour souligner l'importance que la dialectique entre la vue et l'ouïe acquiert sur la scène tragique, on pourrait sans doute évoquer des exemples nombreux et variés. Il nous semble cependant particulièrement intéressant d'aborder la question de biais, par l'intermédiaire de la parodie d'Aristophane. Au début des *Thesmophories*, deux personnages, un parent d'Euripide et le poète lui-même, apparaissent sur la scène. De peur que les Athéniennes réunies à l'occasion de la fête n'aient l'intention de concerter une vengeance contre lui pour sa misogynie, le poète se dirige avec son parent vers la maison d'Agathon, à qui il veut demander de se déguiser en femme et de s'introduire en cachette dans l'assemblée des femmes pour les espionner. Le parent ne connaît pas encore le projet d'Euripide et demande à savoir où ils s'empressent avec tant de précipitation :

Le parent d'Euripide : Ô Zeus, une hirondelle un jour paraîtra-t-elle ?
 Cet homme là me tuera en courant ça et là depuis l'aurore. Me sera-t-il possible, avant que j'aie complètement fait jaillir ma rate, de savoir de toi où tu me conduis, Euripide ?
 Euripide : Mais tu n'as pas besoin d'entendre tout ce que tout à l'heure tu verras de tes yeux.
 Le parent : Comment dis-tu ? Répète. Je n'ai pas besoin d'entendre... ?
 Euripide : Non, ce que tu vas voir.
 Le parent : Et je n'ai pas non plus besoin de voir... ?
 Euripide : Non, ce que tu dois entendre.
 Le parent : Quelle recommandation que tu me donnes ! Cependant tu parles habilement. Tu prétends que je ne dois ni entendre ni voir ?
 Euripide : Ce sont en effet deux choses naturellement distinctes.
 Le parent : Ne pas entendre et ne pas voir ?
 Euripide : Sache-le bien. (vers 1-12, trad. H. Van Daele)

Cette scène initiale est intéressante à plusieurs égards. Remarquons d'abord que les savants ne semblent pas lui avoir prêté beaucoup d'attention et se sont plutôt concentrés sur les vers suivants (13-21), qui mettent dans la bouche d'Euripide une explication fantaisiste et pseudo-scientifique de l'origine de l'œil et de l'oreille. Ils se sont dès lors limités à voir dans ces premiers vers l'opposition entre l'élocution fleurie du poète et l'ignorance de son interlocuteur⁹⁰. Mais il nous semble que l'effet comique de cette

⁹⁰ Ainsi que le suggérait déjà la scholie au v. 5 : ὁ μὲν τραγικώτερον καὶ ὑψηλότερον φράζει, ὁ δὲ ταπεινότερον ἢ δεῖ ἀκούει. Cf. Rau : 157-160 (qui se limite à analyser la parodie cosmologique aux vers

scène ne découle pas simplement de cette opposition et que l'ensemble de la scène acquiert davantage d'efficacité si l'on en reconnaît le caractère paratragique. De même que les vers suivants raillent la présence de références aux théories scientifiques contemporaines dans la tragédie d'Euripide⁹¹, ces premiers vers tournent en ridicule l'insistance avec laquelle les personnages tragiques, et ceux d'Euripide en particulier, marquent leur intérêt pour les diverses modalités d'acquisition du savoir et pour la dialectique entre vision et audition qui en est la base. C'est bien en effet un processus d'acquisition de la connaissance qui est ici parodié : le parent d'Euripide veut recevoir des informations (πυθέσθαι, vers 4) mais la réflexion du poète sur les différents moyens de connaissance sensorielle le confond et il finit par renverser le sens des paroles d'Euripide, si bien que, grâce aussi à l'explication extravagante sur l'origine des sens, le dialogue débouche sur l'acquisition d'une connaissance (προσμαθών, vers 20) paradoxale⁹².

On peut évidemment penser que cette scène des *Thesmophories*, drame par ailleurs à fort caractère paratragique⁹³, tourne en ridicule une scène précise d'une tragédie qui ne nous est pas parvenue⁹⁴. Nous sommes plutôt portés à croire que la parodie d'Aristophane vise de manière plus générale un caractère typique de la tragédie d'Euripide. De cette manière, notre scène montre bien que l'intérêt pour les modalités de connaissance et la présence d'une dialectique entre la vision et l'audition au sein des tragédies d'Euripide n'avaient pas échappé au poète comique. On peut par ailleurs remarquer que cette première scène joue également une fonction dramatique précise. Si, à la question du parent qui veut savoir où il le mène, Euripide se limite à répondre qu'il le verra bientôt, le dialogue entre les deux personnages permet aussi d'introduire d'emblée une situation d'attente et de suspense apte à accrocher le spectateur qui est amené à se demander à son tour où les deux personnages se dirigent et ce qu'ils vont bientôt voir. Dès lors, l'ignorance du parent devient aussi l'ignorance du public et cette scène une habile introduction à l'arrivée chez Agathon et à l'entrée en scène retardée du

suivants), Mureddu 1992, Vœlke 2004 : 131 et Austin-Olson 2004 : 53. Nenci 1953 : 27-28 pense, lui, à une parodie des discours des sophistes.

⁹¹ Cf. Austin-Olson 2004 : 53.

⁹² Cf. v. 19 : Διὰ τὴν χροάνην οὖν μήτ' ἀκούω μήθ' ὄρω;

⁹³ Le drame contient notamment une longue parodie de l'*Hélène* (*Thesm.* 855-919) ainsi que d'autres drames perdus (cf. note suivante). Voir notamment Rau 1967 : 53-65.

⁹⁴ On peut cependant remarquer que les scholies n'y font pas allusion, alors qu'ils parlent de la parodie d'autres drames perdus comme le *Téléphe*, le *Palamède*, l'*Andromède*.

poète. Aristophane semble donc saisir en profondeur l'enjeu de la mise en scène de la dialectique entre la vue et l'ouïe dans sa double valeur intra- et extra-scénique et, en faisant la parodie d'un motif dramatique propre à la tragédie, il la détourne pour ses propres finalités dramatiques. Lorsqu'à la fin du dialogue le parent d'Euripide reconnaît qu'il ne voit ni n'entend (vers 19), c'est aussi le cas du public qui est par là invité à attendre de voir et entendre la suite.

Nous avons déjà fait allusion à l'importance d'analyser la dialectique entre vision et audition aux deux niveaux de l'énonciation théâtrale et nous avons vu que si sur le plan intra-scénique elle aide à définir les différents degrés de connaissance et de conscience des événements qu'ont les personnages sur scène, sur le plan extra-scénique, elle permet d'articuler la communication entre le spectacle et les spectateurs et de catalyser la réponse émotionnelle du public. De toute évidence, les poètes ont pu exploiter les interstices entre ces deux niveaux de la communication pour créer des jeux dramatiques complexes d'interaction⁹⁵. Un exemple particulièrement significatif de divergence entre communication extra- et intra- scénique est constitué par l'« ironie tragique », le procédé par lequel les mots prononcés sur la scène prennent une signification complètement différente pour les acteurs qui les disent ou les écoutent de l'intérieur de la fiction et pour le public qui connaît déjà l'histoire mythologique ou qui a reçu, d'une manière ou d'une autre, des informations qui manquent aux personnages.

L'*Électre* de Sophocle nous présente un cas intéressant. Au début de la tragédie, le dialogue entre Oreste et le Pédagogue informe le public de la tromperie par laquelle ils comptent s'introduire, insoupçonnés, dans le palais royal pour accomplir le meurtre de Clytemnestre et d'Egiste : ils annonceront la fausse mort d'Oreste et feindront d'être venus rapporter ses cendres dans une urne. Quand le Pédagogue arrive pour raconter la mort d'Oreste (vers 660-772), le public sait bien que ce qu'il écoute est faux, mais Clytemnestre et Électre l'ignorent. Électre est tellement persuadée de ce qu'elle vient d'écouter que, lorsque Chrysothémis rayonnante de joie vient lui dire qu'Oreste est arrivé et qu'elle-même en a vu les preuves irréfutables, Électre ne la croit pas et arrive à en convaincre sa sœur. L'ouïe compte pour elle plus que la vue⁹⁶, mais ce renversement

⁹⁵ Sur l'ironie tragique, voir notamment Garzya 1997.

⁹⁶ L'opposition entre vue et ouïe est clairement posée dans le dialogue entre les deux sœurs. À Électre qui lui demande (vv. 883-884) τίνας βροτῶν λόγον / τόνδ' εἰσακούσασ' ὃδε πιστεύεις ἄγαν; Chrysothémis

du paradigme épistémologique qui fait de l'autopsie la preuve la plus fiable n'est pas sans conséquences dramatiques. Quelques vers plus tard, Oreste entre en scène avec l'urne censée contenir ses cendres. L'écart entre ce que l'on a écouté et ce que l'on voit devient ici encore plus fort, la vision dément le récit et, à la différence d'Électre, le public ne doit pas se donner de peine pour reconnaître le personnage. Quant à Électre, elle n'est pas consciente de se trouver en face de son frère, mais croit pourtant voir dans l'urne tout ce qu'il en reste⁹⁷. Les émouvantes expressions du monologue (vers 1126-1170) qu'elle croit alors adresser aux cendres d'Oreste instaurent sans qu'elle le sache la communication avec son frère, qui, présent sur la scène, écoute ses paroles. Oreste ne peut plus se retenir et est poussé à se faire reconnaître. La reconnaissance entre les deux frères s'achève à travers un processus de « remise à leur place » des perceptions liées à la vue et à l'ouïe. Oreste a entendu les paroles d'Électre et maintenant il fixe son regard sur elle ; il remarque que les paroles qu'il a entendues de sa sœur n'ont pas de raison d'être (vers 1211-1213) et demande à être écouté à son tour (vers 1207). Oreste explique alors à sa sœur comment regarder l'urne qu'il porte : elle ne contient pas le corps d'Oreste et n'est qu'un expédient fictif. La parole et la vision se rejoignent au moment où Oreste montre à sa sœur le seau d'Agamemnon, qui devient pour Électre le signe visuel de ce qu'elle vient d'entendre⁹⁸. La reconnaissance se complète donc lorsqu'Électre comprend que c'est son frère qu'elle voit et qu'elle entend⁹⁹.

Le récit du messager est donc immédiatement contredit par l'apparition d'Oreste. De plus, Sophocle pousse jusqu'au bout le mécanisme que l'on a vu à l'œuvre dans la scène de la reconnaissance et répète l'artifice de la fausse mort deux autres fois. Il permet à Oreste et Pylade de rentrer dans le palais, où Clytemnestre s'apprête à accomplir le rite funèbre. Ce n'est que lorsqu'Oreste la frappe qu'elle se rend compte de la duperie dont elle a été victime. Pour finir, Egisthe est également confronté à la vérité lorsqu'il est déjà pris au piège. Il se rend au palais rappelé par le bruit selon lequel

répond (vv. 885-886) : ἐγὼ μὲν ἐξ ἐμοῦ τε κοῦκ ἄλλης, σαφῆ σημεῖ' ἰδοῦσα. Chrysothémis insiste beaucoup sur la valeur de son « voir » : cf. vv. 887 (ἰδοῦσα), 888 (βλέψασα), 892 (κατειδόμην), 894 (ὄρῶ), 897 (ἰδοῦσα), 899 (ἐδερχόμην), 900 (ὄρῶ), 902 (εἶδον), 903 (ὄμμα), 904 (ὄρᾶν).

⁹⁷ vv. 1115-1116 : ἤδη σαφές / πρόχειρον ἄχθος, ὡς εἶοικε, δέρκομαι.

⁹⁸ Voir les paroles avec lesquelles Oreste s'adresse à sa sœur aux vers 1222-1223 : τήνδε προβλέψασά μου / σφραγίδα πατρὸς ἔκμαθ' εἰ σαφῆ λέγω « regarde ce seau qui était de notre père et considère si ce que je dis est vrai ».

⁹⁹ Voir le v. 1224 : ὃ φίλτατον φῶς et le vers 1225 : ὃ φθέγμ', ἀφίκου;

Oreste serait mort¹⁰⁰. Il a entendu la nouvelle, il veut savoir, il veut voir¹⁰¹. Il ordonne d'ouvrir les portes afin que toute la ville voie¹⁰². L'affreux spectacle qu'Électre lui avait annoncé¹⁰³ se présente à ses yeux : un cadavre recouvert d'un voile, qu'il croit être celui d'Oreste et qu'en découvrant il comprend être celui de Clytemnestre. Dans l'*Électre*, Sophocle scinde les plans de la communication extra- et intra-scénique. Sa méthode nous invite aussi à en considérer ses effets, à savoir la participation émotionnelle du spectateur et les contrastes des personnages, comme des éléments constitutifs à travers lesquels se dessinent les oppositions et les tensions qui marquent si fortement la tragédie grecque¹⁰⁴.

Spectacle et mise en scène

Nous avons rappelé plus haut, à l'aide de l'*Hymne homérique à Apollon*, l'impact combiné des plaisirs visuel et acoustique lors des fêtes et des concours musicaux en Grèce¹⁰⁵ et nous avons vu que le développement du théâtre entraîne un changement de statut du spectateur. Il ne faut pas oublier que les tragédies étaient destinées à être jouées à l'intérieur des festivals dramatiques en l'honneur de Dionysos Eleuthéreus. La dimension du jeu théâtral permet d'enrichir la dialectique entre la vue et l'ouïe telle qu'elle se réalise dans le *hic et nunc* de la représentation théâtrale. Une anecdote intéressante rapportée par Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* nous permettra de mieux saisir le rapport étroit qui s'établit entre vision et audition au théâtre :

Le terme de jeu, qui est propre au théâtre, et que je viens d'employer ici, parce qu'il rend bien mon idée, me rappelle une expérience que j'ai faite quelquefois, et dont j'ai tiré plus de lumières sur les mouvements et les gestes, que de toutes les lectures du monde. Je fréquentois jadis beaucoup les spectacles, et je sçavois par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposois un examen des mouvemens et du

¹⁰⁰ vv. 1442-1444 : τίς οἶδεν ὑμῶν ποῦ ποθ' οἱ Φωκῆς ξένοι / οὖς φασ' Ὀρέστιν ἡμῖν ἀγγεῖλαι βίον / λελοιπόθ' ἱππικοῖσιν ἐν ναυαγίοις ;

¹⁰¹ Cf. v. 1454 : πάρεστ' ἄρ' ἡμῖν ὅστε κάμφανῆ μαθεῖν ;

¹⁰² vv. 1458-1459 : σιγᾶν ἄνωγα κἀναδεικνύναι πύλας / πᾶσιν Μυκηναίοισιν Ἀργείοις θ' ὄραν, ὡς εἴ τις αὐτῶν ἐλπίσιν κεναῖς πάρος / ἐξήρετ' ἀνδρὸς τοῦδε, νῦν ὄρων νεκρὸν / στόμια δέχεται τάμα.

¹⁰³ v. 1455 : πάρεστι δῆτα καὶ μάλ' ἄζηλος θεά.

¹⁰⁴ Cf. Vernant 1972 a.

¹⁰⁵ Cf. *supra*, p. 13.

geste, j'allois aux troisièmes loges ; car plus j'étois éloigné des acteurs, mieux j'étois placé. Aussi-tôt que la toile étoit levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposoient à écouter ; moi, je mettois mes doigts dans mes oreilles, non sans quelqu'étonnement de la part de ceux qui m'environnoient, et qui, ne me comprenant pas, me regardoient presque comme un insensé, qui ne venoit à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassois fort peu des jugemens, et je me tenois opiniâtement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paroissoient d'accord avec le discours que je me rappelois. Je n'écoutois que quand j'étois dérouté par les gestes, ou que je croyois l'être. Ah ! monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve ; et que les détails dans lesquels je pourrois entrer seroient humiliants pour la plupart d'entr'eux ! Mais j'aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l'on ne manquoit pas de tomber autour de moi, lorsqu'on me voyoit répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées. Alors on n'y tenoit plus ; et les moins curieux hazardoient des questions, auxquelles je répondois froidement, « que chacun avoit sa façon d'écouter ; et que la mienne étoit de me boucher les oreilles pour mieux entendre ; » riant en moi-même des propos que ma bizarrerie, apparente ou réelle, occasionnoit, et bien plus encore de la simplicité de quelques jeunes gens qui se mettoient aussi les doigts dans les oreilles pour entendre à ma façon, et qui étoient tout étonnés que cela ne leur réussît pas¹⁰⁶.

Remarquons le lien strict qu'établit le narrateur entre les effets pathétiques du spectacle et la coopération de la vue et de l'ouïe dans l'expérience du spectateur. Les autres spectateurs, étonnés de le voir pleurer, essaient d'imiter le narrateur en se bouchant les oreilles. Sans succès, car, ne connaissant pas leurs textes par cœur, ils n'arrivent pas à reproduire l'expérience dont ils sont les témoins. Leur tentative de séparer complètement la dimension acoustique et verbale de celle visuelle échoue et montre l'impossibilité de profiter du spectacle en le réduisant à une seule de ses dimensions sensorielles : la réponse émotionnelle est subordonnée à la parole aussi bien qu'aux gestes. Cette association entre la vue et l'ouïe n'est pas sans faire penser à la célèbre définition que donne Simonide de la poésie et qu'il serait tentant de rapprocher du rapport d'interaction que le théâtre instaure entre la vision et l'audition : « la peinture est une poésie silencieuse, la poésie est une peinture parlante »¹⁰⁷.

L'expérience rapportée par Diderot met notamment l'accent sur les mouvements et les gestes scéniques, que le narrateur se propose d'analyser de manière approfondie en se bouchant les oreilles pour mieux se concentrer sur la dimension visuelle. Ce qui l'intéresse de manière particulière, c'est la qualité du jeu des acteurs dans leur capacité à

¹⁰⁶ Diderot 1751 : 59-64.

¹⁰⁷ Plut. *glor. Athen.* 346 f : ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπᾶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν.

refléter, par leurs actions scéniques, le sens des paroles qu'ils prononcent et à traduire le texte en mouvements et en gestes scéniques efficaces. Cette expérience nous invite cependant à élargir la réflexion pour considérer les nombreux autres éléments¹⁰⁸ qui, en plus du jeu des acteurs, sont susceptibles de solliciter la vue et l'ouïe des spectateurs et dont, pour ce qui en est de la tragédie attique, il ne nous est pas toujours facile d'estimer la portée. À côté des mouvements, des gestes et de la présence physique même des acteurs, nous avons déjà évoqué l'importance de la danse du chœur avec ses évolutions chorégraphiques¹⁰⁹. L'utilisation de décors peints¹¹⁰, d'objets scéniques¹¹¹ ou d'autres effets visuels variés¹¹², aussi bien que les costumes des personnages¹¹³ et le port du masque sont autant d'éléments qui font appel à la vue des spectateurs. L'ouïe se trouve sollicitée par la présence de la musique et du chant, de bruits hors-scène¹¹⁴, mais aussi par les pleurs, les cris des personnages ou des choreutes, jusqu'aux diverses intonations de la voix¹¹⁵. De cette manière, la mise en scène de la tragédie pouvait donc faire appel à la vision et à l'audition des spectateurs de façon complexe et variée.

Approche et enjeux de ce travail

Dans les pages précédentes, nous avons souligné le rôle et l'importance qu'acquiert le débat intellectuel autour du rapport entre la vue et l'ouïe au sein de la culture athénienne du V^{ème} siècle. Nous avons vu que, dans un tel contexte, l'expérience

¹⁰⁸ Pour une analyse de la complexité du « signe théâtral » et de sa définition, cf. Elam 1980 : 17-27.

¹⁰⁹ Nous avons très peu de renseignements sur la danse qu'effectuaient les choreutes tragiques. À ce propos, voir notamment Kitto 1955 et Lawler 1964. Plus en général, cf. Catoni 2008 : 124-261.

¹¹⁰ Selon le témoignage d'Aristote (*Poet.* 1449a 18), Sophocle aurait été le premier à utiliser des décors peints (σκηνογραφία). Selon Vitruve *arch.* 7,11, le peintre Agatharque aurait collaboré avec Eschyle. Cf. Di Benedetto-Medda 1997 : 16-17.

¹¹¹ On peut penser, par exemple, au glaive d'Ajax, à l'arc de Philoctète ou au bouclier d'Hector dans les *Troyennes*, mais aussi aux deux statues d'Aphrodite et d'Artémis dans l'*Hippolyte*. Cf. à ce propos Taplin 1978 : 77-100 et Di Benedetto-Medda 1997 : 18-19.

¹¹² Dans les *Troyennes*, Cassandre apparaît dans l'éclat des flambeaux ; dans l'*Hélène*, Théonoé est précédée de deux servantes portant des torches : cf. *infra*, p. 257. Voir aussi les effets visuels d'ordre différent que raille Aristoph. *Ran.* 928-930 ou les tremblements de terre qui se produisent dans l'*Héraclès* (cf. *infra*, p. 191 sq.) et dans les *Bacchantes* (cf. *infra*, p. 289 sqq.).

¹¹³ On pensera par exemple à la présence de personnages revêtus de haillons dans les tragédies d'Euripide (Électre dans le drame homonyme, Téléphos dans le drame perdu qui portait son nom ou Ménélas dans l'*Hélène* : cf. *infra*, p. 230 sq. et p. 267). Aristophane raille ce caractère du théâtre d'Euripide à plusieurs reprises : cf. *Ach.* 430-439, *Pax* 138-140, *Ran.* 841-842 et 1063-1066.

¹¹⁴ Pollux (4, 130) cite par exemple le βροντήϊον, machine capable de reproduire le son du tonnerre. Son utilisation au V^{ème} siècle reste pourtant douteuse.

¹¹⁵ Voir à ce propos Stanford 1983 : 63-75.

du théâtre et de la tragédie en particulier représente un cas fort intéressant : d'une part, les personnages sur scène font appel à la dialectique entre la vue et l'ouïe dans l'acquisition de la connaissance et dans la motivation de leurs actes ; d'autre part, la tragédie consistant en un spectacle chanté et dansé centré sur la dramatisation d'une action héroïque, la vue et l'ouïe sont les dimensions sensorielles par lesquelles le public profite du spectacle et remplissent par là-même une fonction importante dans la réalisation de l'effet esthétique et émotionnel de la tragédie.

Dans les dernières décennies, l'étude de la mise en scène de la tragédie a reçu une attention critique grandissante. À partir de la publication en 1977 de l'étude d'O. Taplin *The Stagecraft of Aeschylus*¹¹⁶, de nombreuses tentatives de reconstruction de la dimension scénique de la tragédie se sont succédé. Ces études ont notamment focalisé leur attention sur l'utilisation de l'espace scénique, les formes de la communication entre les acteurs, la gestuelle ou l'analyse dramatique de pièces particulières¹¹⁷. Toutes ces études ont eu le mérite d'attirer l'attention sur les aspects visuels du spectacle et de la mise en scène, mais elles se concentrent surtout sur la dimension extra-scénique de la communication théâtrale et accordent en général peu d'espace aux éléments acoustiques et à l'interaction entre vision et audition¹¹⁸.

Dans un article fondateur au titre éloquent de « L'homme grec, spectateur et auditeur »¹¹⁹, Charles Segal s'est intéressé à la présence de ce double appel sensoriel dans la poésie grecque. Il consacre une partie importante de cette étude à la poésie dramatique et analyse la manière dont, dans le langage de la tragédie caractérisé par une continuelle remise en question des principales valeurs de la communauté qui deviennent sur la scène des motifs de conflit et de contradiction, la distinction entre la vue et l'ouïe contribue à créer une tension dialectique entre visible et invisible, entre espace scénique et espace rétro-scénique, entre public et privé, entre hommes et dieux, etc.¹²⁰, tout en

¹¹⁶ Taplin 1977.

¹¹⁷ Parmi les très nombreuses études, dont il serait par ailleurs stérile de dresser un inventaire avec quelque prétention d'exhaustivité, nous nous limitons à citer les travaux à caractère plus général ou ceux que nous utiliserons nous-mêmes par la suite. Pour une reconstruction de la dimension scénique des drames, voir notamment Taplin 1978, Seale 1982, Halleran 1985, Di Benedetto-Medda 1997. Sur la gestuelle et le contact physique, cf. Kaimio 1988, Telò 2002 a et 2002 b. À propos des conventions de la communication scénique, cf. Bain 1977, Mastronarde 1979, Mastronarde 1990, Battezzato 1995.

¹¹⁸ Sur la dimension acoustique du spectacle tragique, voir notamment Wille 2001 : I, 225-242.

¹¹⁹ Segal 1993b. L'approche sensorielle proposée par Ch. Segal est reprise par Bauzá 2005 et appliquée à une analyse des *Choéphores* par Yziquel 1997.

¹²⁰ Cf. également Segal 1988c : 330-334 ; Padel 1990 : 336-346 ; Padel 1992.

approfondissant la dialectique entre pôles opposés qui est à la base de la perception tragique du monde. Ce rapport problématique entre la vue et l'ouïe est ainsi exploité dans la construction dramatique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide afin de suggérer aux spectateurs une sorte de dichotomie et de paradoxe dans l'existence de la vérité : l'espace soustrait à la vue est l'espace de l'action mystérieuse ou trompeuse des dieux, un espace insaisissable par la raison et qui ne sait se manifester qu'à travers les mots¹²¹.

En partant des remarques de Ch. Segal et en nous concentrant sur un corpus de cinq tragédies d'Euripide, nous nous proposons d'analyser dans ce travail non seulement la manière dont cette dialectique entre la vue et l'ouïe se réalise sur la scène tragique mais surtout la façon dont elle devient un instrument dramatique dans les mains du poète. À travers une analyse de sémantique lexicale et de pragmatique linguistique, nous essaierons de déterminer les rôles respectifs de la vue et de l'ouïe dans le déroulement de l'action dramatique. Nous analyserons donc les effets émotionnels que la coalescence ou le renversement du savoir acquis par la vue et par l'ouïe ainsi que des valeurs dramatiques véhiculées par les deux sens produisent sur les personnages et les spectateurs du drame qui sont souvent amenés à voir et entendre des choses que les personnages n'ont ni vues ni entendues.

Il y a sans doute plusieurs tragédies des trois poètes tragiques qui pourraient se prêter à une telle enquête. Nous avons cependant choisi de restreindre notre analyse au seul Euripide. Poète toujours attentif aux débats intellectuels contemporains et au développement du mouvement sophistique, Euripide montre une attention plus grande que ses prédécesseurs aux problèmes de la valeur épistémologique des sensations et au rapport entre illusion et vérité. De même, la dramaturgie d'Euripide semble utiliser des procédés impliquant une tension entre spectacle dramatique et parole poétique ou une discordance entre les degrés de connaissance des personnages et des spectateurs de manière plus consciente et plus cohérente.

Du fait même de la méthode choisie qui met au centre de l'attention les stratégies dramatiques propres à chaque pièce, notre analyse portera sur un corpus réduit de cinq tragédies appartenant à des périodes différentes de la carrière poétique d'Euripide et mettant en question de manière diverse le rapport entre vision et audition : *Alceste* (438), *Hippolyte* (428), *Héraclès* (424), *Hélène* (412) et les *Bacchantes* (405). À

¹²¹ Sur ce procès de visualisation du verbal, l'ἐνάργεια des rhétoriciens anciens, cf. Calame 1991.

chaque tragédie est consacré un chapitre. Suivent deux appendices : dans le premier, nous avons développé une interprétation du deuxième *stasimon* d'*Alceste* qui est déjà évoquée dans le chapitre consacré à cette tragédie ; nous avons par ailleurs préféré introduire dans un deuxième appendice, plus bref, des considérations qui auraient inutilement alourdi le chapitre sur l'*Hippolyte* ou ses notes.

Éditions et traductions utilisées

Pour le texte d'Euripide, nous avons choisi de suivre, malgré quelques réserves, l'édition de référence, établie par J. Diggle, *Euripidis Fabulae*, Oxford, 3 vol., 1981-1994. Même si elle nous semble parfois excéder dans les interventions sur la tradition textuelle, elle présente l'avantage d'être l'œuvre cohérente d'un seul savant et d'offrir par conséquent à ce travail, notamment centré sur cinq tragédies différentes, un point de départ textuel homogène. Tous les cas où nous nous éloignons du texte de Diggle sont signalés en bas de page. Nous avons utilisé de nombreuses autres éditions d'Euripide, mais nous nous sommes limités à signaler en note celles dont nous avons, cas par cas, retenu telle ou telle conjecture. De même, nous nous sommes limités à citer en bibliographie les seuls commentaires dont nous avons intégré ou discuté des suggestions dans notre propre texte.

Toutes les traductions des textes d'Euripide sont personnelles. Les autres textes grecs et latins cités sont en général également traduits par l'auteur. Dans certains cas pourtant, lorsque nous n'avons pas reporté le texte original ou lorsqu'un contexte technique le suggérait, nous avons préféré utiliser les traductions que propose la Collection des Universités de France (CUF). Toutes ces occurrences sont signalées dans le texte ou en note par l'indication du nom de l'auteur de la traduction citée. Les autres éditions utilisées pour les citations sont les suivantes :

Poésie dramatique :

G. Murray, *Aeschyli Septem quae supersunt Tragoediae*, Oxford 1955²

A. Dain - P. Mazon, *Sophocle. Tragédies*, 3 vol., Paris 1967-1968

R. Kannicht - S. Radt - B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 6 vol., Göttingen 1977-2004

V. Coulon - M. van Daele, *Aristophane. Comédies*, 5 vol., Paris 1963-1969²

R. Kassel - C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, 8 vol., Berlin, 1983-2001

Scholies :

E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, 2 vol., Berlin 1887-1891

P. N. Papageorgius, *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, Leipzig 1888

Poésie épique :

T. W. Allen, *Homeri Ilias*, 2 vol., Oxford 1931

P. von der Mühl, *Homeri Odyssea*, Stuttgart 1984 (= Bâle 1946)

Hésiode :

M. L. West, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966

F. Solmsen, *Hesiodi Opera*, Oxford 1970

R. Merkelbach - M. L. West, *Fragmenta Hesioidea*, Oxford 1967

Hymnes homériques :

T. W. Allen - W. R. Halliday, E. E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936²

Poésie mélique :

D. L. Page, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962

Sappho et Alcée : E. Lobel - D. L. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford 1955

Pindare : H. Maehler, *Pindari carmina cum fragmentis*, 2 vol., Leipzig 1989 (3^e éd. après B. Snell)

Bacchylide : H. Maehler, *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, Leipzig 1970 (10^e éd. après B. Snell).

Poésie élégiaque et iambique :

M. L. West, *Iambi e Elegi Graeci*, 2 vol., Oxford 1989-1992²

Présocratiques :

H. Diels & W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 vol., Zürich-Dublin 1951-2^e.

Historien :

F. Jacoby, *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, 14 vol., Berlin 1923-2004

Hérodote : Ph.-E. Legrand, *Hérodote. Histoires*, 9 vol., Paris 1954⁹

Thucydide : H. S. Jones - J. E. Powell, *Thucydidis historiae*, 2 vol., Oxford 1967²

Orateurs :

L. Radermacher, *Artium scriptores. Reste der voraristotelischen Rhetorik*, Wien 1951

Xénophon :

E. C. Marchant, *Xenophontis Opera omnia*, 7 vol., Oxford 1947-1968

Platon :

J. Burnet, *Platonis opera*, 5 vol., Oxford 1967²

Aristote :

R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford 1968²

W. D. Ross, *Aristotelis politica*, Oxford 1964²

I. Bekker, *Aristotelis opera*, Berlin 1960²

V. Rose, *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Leipzig 1967²

Autres auteurs :

Anthologie grecque : H. Beckby, *Anthologia Graeca*, 2 vol., Munich 1965-1968

Antiphon : T. Thalheim, *Antiphontis orationes et fragmenta*, Leipzig 1914

Apollodore : R. Wagner, *Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Her-
culis laboribus*, Leipzig 1894

Aristide Quintilien : R. P. Winnington-Ingram, *Aristidis Quintiliani de musica libri tres*,
Leipzig 1963

Callimaque : R. Pfeiffer, *Callimachus*, Oxford 1953

Callistrate : K. Schenkl - A. Reisch, *Philostrati minoris Imagines et Callistrati Descrip-
tiones*, Leipzig 1902

Diogène Laërce : H. S. Long, *Diogenis Laërtii Vitae philosophorum*, 2 vol., Oxford
1964

Eschine : V. Martin, *Eschine. Discours*, 2 vol. Paris 1928

Eustathe : M. van der Valk, *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad
Homeri Iliadem pertinentes*, 4 vol., Leiden 1971-1987

Hésychius : K. Latte, *Hesychii Alexandrini Lexicon*, 2 vol. Copenhagen 1953-1966

Hippocrate : É. Littré, *Œuvres complètes d'Hippocrate*, 10 vol., Paris 1839-1861

Horace : F. Villeneuve, *Horace. Epîtres*, Paris 1967

Isocrate : G. Mathieu - É. Brémond, *Isocrate. Discours*, 4 vol., Paris 1967²

Lucrèce : C. Bailey, *Lucretii De rerum natura*, Oxford 1922

Lysias : U. Albin, *Lisia. I discorsi*, Firenze 1955

Nouveau Testament : E. Nestle - K. Aland, *The Greek New Testament*, Stuttgart 1968

Ovide : G. Lafaye, *Ovide. Les Métamorphoses*, Paris 1961

Pausanias : F. Spiro, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, 3 vol., Leipzig 1967²

- Philosophes stoïciens : J. von Arnim, *Stoicorum veterum fragmenta*, 4 vol., Leipzig 1903-1905
- Plaute : F. Leo, *Plauti Comoediae*, Leipzig 1895
- Plutarque : F. C. Babbitt, *Plutarch's Moralia*, Cambridge 1927
J. B. Titchener, *Plutarchi Moralia*, vol. 2.1, Leipzig 1935
C. Hubert, *Plutarchi Moralia*, vol. 4, Leipzig 1938
R. Westman, *Plutarchi Moralia*, vol. 6.2, Leipzig 1959
K. Ziegler, *Plutarchi Moralia*, vol 6.3, Leipzig 1966
- Polybe : P. Pédech, *Polybe. Histoires*, Paris 1969
- Sénèque : L. D. Reynolds, *Senecae Ad Lucilium Epistularum Moralium Libri XX*, Oxford 1965
- Servius : G. Thilo, *Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, 2 vol., Leipzig 1878-1884
- Suda : A. Adler, *Suidae lexicon*, 4 vol., Leipzig 1928-1935

In limine Alcestis.

Oppositions acoustiques et visuelles dans l'*Alceste*.

*Ma se vita
sarà la nostra morte,
nella vita
viviam solo la morte.*

*Morte, vita,
la morte nella vita ;
vita, morte,
la vita nella morte.*

(Carlo Michelstaedter)

Représentée en 438 av. J.-Ch., l'*Alceste* est la plus ancienne de toutes les œuvres d'Euripide qui nous sont parvenues. Elle n'en est pas moins l'œuvre d'un auteur qui, âgé de plus de quarante ans¹, avait débuté aux concours tragiques dix-sept ans plus tôt² et avait déjà atteint sa pleine maturité artistique. La structure savamment ordonnée du drame, les nombreux renvois internes, l'utilisation et la manipulation de certains mécanismes tragiques conventionnels³, voici autant d'indices qui montrent la maîtrise du poète et la conscience des outils dramatiques à sa disposition.

¹ On connaît la tradition selon laquelle Euripide serait né à Salamine le jour même de la grande bataille contre les Perses (cf. la vie anonyme du poète mais aussi Plut. *Quaest. conv.* 8, 717c ; Diog. Laer. 2, 45 ; Suda s. v. Εὐριπίδης). Les savants considèrent aujourd'hui comme plus fiable le témoignage du Marmor Parium (FGrH 239 A 50) qui fixe la date de naissance du poète cinq ou six ans plus tôt. Cf. Kovacs 1994b : 29-31 ; Ippolito 1999 : 11-13 (ce dernier à lire avec les précautions qu'a bien énumérées le compte rendu de F. Jourdan, *Revue des Études Grecques* 117, 2004 : 372-375).

² Selon la vie anonyme, la première participation du poète aux concours dramatiques daterait de 455 av. J.-Ch., ce qui semble bien s'accorder avec d'autres témoignages : cf. Kovacs 1994b : 39. Je suppose que la laconique remarque de la deuxième hypothèse, τὸ δρᾶμα ἐποιήθη ιζ', est à lire dans le même sens (pour une tentative différente d'expliquer ce passage voir Dale 1954 : v).

³ On aura l'occasion de s'attarder par la suite sur ces différents aspects.

Ces considérations rapides feraient déjà d'*Alceste* une œuvre particulièrement adaptée à l'analyse qu'on a proposée dans le chapitre précédent et qui fait l'objet de ce travail. Il faut pourtant y ajouter encore toute une série d'éléments qui montrent l'intérêt particulier de cette tragédie pour notre propos : le motif de la statue, qui reproduit l'apparence physique de la femme mais qui ne peut pas répondre (vers 348-354), la vision d'Alceste agonisante qui voit déjà l'Hadès devant ses yeux (vers 252-263), la mort de l'héroïne signifiée par la perte de ses sensations auditives et visuelles (vers 404), jusqu'à l'apparition finale de la femme voilée : Admète reconnaît les traits d'Alceste (vers 1066), mais il lui est interdit d'entendre sa voix (vers 1144-1145). Afin d'interpréter correctement tous ces éléments, qui ont souvent stimulé la curiosité et l'intérêt des chercheurs, force est de les resituer dans le contexte qui leur est propre et de reconstituer la complexe construction dramatique à l'intérieur de laquelle ils trouvent leur place.

Dans l'analyse qui suit nous verrons comment les rôles dramatiques de la vue et de l'ouïe se rejoignent. Toutefois, en ce début de notre enquête, il convient de tenir les deux dimensions distinctes et de les examiner séparément. Si d'une part ce choix d'exposition correspond davantage à la réalité du drame, dans lequel les dimensions visuelle et acoustique sont convergentes mais généralement assez discrètes, d'autre part ce procédé nous permettra également de faire mieux ressortir par l'exemple la démarche et la méthode de ce travail.

1. Double chant : chants, voix, silences.

Dans cette première partie du chapitre, nous allons procéder à l'analyse des impressions acoustiques, de nature et d'origine différentes et parfois en contraste évident les unes les autres, qui émergent tout au long du drame. Nous tâcherons de mettre en valeur leur fonctionnalité dans la stratégie dramatique mise en œuvre par l'auteur ainsi que leur capacité de catalyser la réponse émotionnelle du spectateur.

Ce sont en effet des suggestions sonores différentes et opposées qui se suivent au cours du drame, mises l'une à côté de l'autre ou violemment contrastées : larmes, chants funèbres, chants d'éloge, cohue, chants de beuverie mais aussi silences et paroles à la signification ambiguë et déroutante, qui semblent transférer la dichotomie sonore au niveau même du langage. C'est par ailleurs justement dans cette dimension acoustique que réside en grande partie cette duplicité que les critiques ont voulu reconnaître dans l'*Alceste* entre une partie « tragique » et une partie « comique » ou « satyrique »⁴. Le problème touche à la nature même de ce drame euripidéen. On sait en effet que la deuxième hypothèse qui précède les manuscrits raconte que, lorsqu'elle fut représentée en 438, l'*Alceste* occupait la quatrième place dans la tétralogie, à savoir celle normalement prise par le drame satyrique qui en règle générale suivait la trilogie de tragédies. En raison de cette particularité, les savants ont expressément créé le terme de « drame pro-satyrique »⁵. Nous pensons pourtant que l'*Alceste* est une tragédie au sens ancien du terme⁶ et que la présence de prétendus éléments « satyriques » peut se comprendre beaucoup plus aisément si l'on considère que, comme on le verra, toute la construction dramatique de la tragédie (notamment dans ses aspects sonores) repose sur une constante contradiction entre des pôles opposés. Voilà donc l'itinéraire que l'on s'efforcera de suivre, en partant de quelques considérations préalables au sujet du prologue.

Le jour est arrivé où Alceste, qui s'est offerte de donner sa vie en échange de celle de son mari Admète, doit mourir. Apollon, qui avait été obligé par Zeus de se faire

⁴ Sur la « duplicité » du drame, voir Brugnola 1901 : xxv-xxvi ; Smith 1960a et Lloyd 1985 : 129. Castellani 1979 : 488 parle de « a tragic-pathetic 'first act' (1-746), and a comic-satyric 'second act' (747-1163) » ; voir pourtant à ce sujet les justes remarques de Parker 2007 : xix-xxiv, notamment sur les imprécisions terminologiques des critiques qui semblent parler de « comique » ou de « satyrique » de manière plutôt floue.

⁵ Voir par ex. Dale 1954 : xviii-xxii ; Conacher 1993 : 35-37. Kitto 1961 : 311 inclut l'*Alceste* dans les « Tragi-Comedies ». Sur ce problème voir en dernier Marshall 2000, à qui je renvoie pour une bibliographie détaillée. En revanche, je ne trouve pas très convaincante l'hypothèse avancée par ce savant de considérer cet « unique Euripidean experiment » comme une réaction au décret de Morychidès *περὶ τοῦ μὴ κωμῳδεῖν* rapporté par la scholie au v. 67 des *Acharniens* d'Aristophane.

⁶ C'est l'opinion défendue par Parker 2007 (cf. *supra*, n. 4) et Kovacs 1994a : 156, qui remarque : « The play is, however, a tragedy in the ancient sense (...) The occasional comic elements, such as Heracles drunk, do not detract from the seriousness of the play or its tragic focus on the limits of human life ». L'étude de Blaise 2008 parvient à la même conclusion.

serviteur auprès d'un mortel suite à l'assassinat des Cyclopes, s'éloigne de la maison⁷ et, dans la première partie du prologue, résume brièvement les événements qui précèdent l'action. Le dieu raconte comment il a été accueilli chez Admète et comment, pour le récompenser de sa générosité⁸, il a su duper les Moires et sauver son ami de la mort, à condition que quelqu'un d'autre accepte de mourir à sa place. Il n'y a que sa femme Alceste qui s'est offerte d'en racheter la vie⁹ : elle est à l'intérieur du palais et agonise déjà dans les bras de son mari.

Pendant qu'Apollon présente la situation de la maison d'Admète, voici que Thanatos survient pour réclamer sa proie. Une discussion passionnée et infructueuse a lieu entre les deux personnages : Apollon essaie sans succès de persuader Thanatos d'attendre jusqu'à ce qu'Alceste ait atteint son âge mûr ; il le lui demande comme un service personnel¹⁰, mais son interlocuteur est inébranlable.

L'importance du prologue dans l'interprétation globale du drame a été souvent, à juste titre, remarquée par la critique à plusieurs reprises¹¹ ; dans le but de cette analyse, nous nous limiterons à quelques observations sur le prologue et tout spécialement sur les éléments visuels et spectaculaires qu'il convient de tenir bien présents à l'esprit dans la suite de notre exposition¹².

Le prologue pose dès le début les problèmes fondamentaux qui vont être traités dans le déroulement du drame : on y voit s'opposer l'inéluctabilité de la mort, soutenue avec force par Thanatos, et la tentative de médiation mise en œuvre par Apollon. À ce moment, le dieu a déjà obtenu en faveur d'Admète ce pacte avec les Moires qui lui a permis d'avoir la vie sauve. Une fois la discussion terminée, Apollon prophétise déjà de quelle manière le triste événement trouvera une solution positive : Héraclès, accueilli

⁷ On peut déduire qu'Apollon sort de la maison du v. 23 : *λείπω μελάθρων τῶνδε φιλάτην στέγην*. Cf. aussi l'apostrophe à la maison au v. 1 ; voir Dale 1954 : 51 ; Parker 2007 : 50 ; la seconde hypothèse glosait déjà *ἐξιών ἐκ τοῦ οἴκου τοῦ Ἀδμήτου προλογίζει ὁ Ἀπόλλων*.

⁸ Cf. le v. 10 avec son significatif polyptote : *ὄσιος γὰρ ἀνδρὸς ὄσιος ὦν ἐτύγχανον*.

⁹ Le fait que ce soit Alceste elle-même qui s'offre est bien montré par Jacob 1985 et par Brillante 2005 : 17-23.

¹⁰ *χάρις*, v. 60. Sur le sujet voir en dernier lieu Padilla 2000 (à propos de ces vers, voir pp. 187-189).

¹¹ Cf. Torraca 1963a : 103-107 ; Burnett 1965 : 242-243 ; Nielsen 1976 : 94.

¹² Pour une analyse plus détaillée du prologue et de sa fonction dramatique on renvoie, en plus des études citées dans la note précédente, à Parker 2007 : 49-50 et enfin à la synthèse faite par Brandão dos Santos 2008.

comme hôte par Admète dans sa maison, parviendra à arracher par la force Alceste des mains de Thanatos¹³.

La portée et la richesse du prologue sont telles que les interprètes ont tour à tour suggéré de le rapprocher de telle ou telle autre scène du drame. Ils ont remarqué que d'un point de vue idéologique l'opposition entre Apollon et Thanatos préfigure le choc verbal entre Admète et Phérès (vers 614-740)¹⁴ ; ils ont également observé que la tentative d'Apollon met en lumière l'importance de la persuasion, qui aura un rôle fondamental à jouer dans la suite de l'action dramatique et notamment dans la scène finale où Héraclès convainc Admète de prendre chez lui la femme voilée (vers 1008-1126)¹⁵ ; de plus, ils ont constaté que, dans la structure même du drame et par le biais de renvois textuels ponctuels, la discussion entre Héraclès et le serviteur (vers 747-860) fait allusion à cette première dispute qui a lieu dans le prologue entre Apollon et Thanatos¹⁶.

Il nous sera, cependant, particulièrement profitable de porter un peu plus notre attention sur les deux personnages qui apparaissent et qui se font front sur la scène. Si la critique en a bien laissé ressortir les oppositions, en remarquant comment leurs discours font allusion à deux systèmes de valeurs opposés, celui « légaliste » de Thanatos et celui « affectif » d'Apollon, il faut néanmoins remarquer que, à l'intérieur même d'une telle opposition, un parallélisme se dessine entre les deux figures d'Apollon et de Thanatos. Certes, c'est un parallélisme qui agit davantage au niveau spectaculaire qu'au niveau textuel, mais il ne nous paraît pas pour autant moins intéressant. Thanatos semble en effet se présenter comme un double d'Apollon, double, cela va sans dire, en négatif.

Tout d'abord, les deux personnages apparaissent sur scène armés : Apollon porte l'arc¹⁷, son attribut traditionnel, et Thanatos le glaive¹⁸, avec lequel il s'apprête à couper la chevelure d'Alceste pour l'offrir aux Chthoniens¹⁹. À la différence de Thanatos, Apollon n'envisage pas de se servir de son arme et, lorsque son interlocuteur lui demande pour

¹³ Sur les implications de la prophétie d'Apollon, voir en particulier Hamilton 1978 : 293-301.

¹⁴ Cf. Golden 1971 : 116-118 ; voir également Jakob 1999 : 284-285.

¹⁵ Cf. Bradley 1980 : 113-114. On reviendra sur le thème de la persuasion *infra*, p. 88 sqq.

¹⁶ Cf. Castellani 1979 : 488-489.

¹⁷ Cf. v. 39 : τί δήτα τόξων ἔργον, εἰ δίκην ἔχεις;

¹⁸ Cf. v. 74 : στεῖχω δ' ἐπ' αὐτήν, ὡς κατάρξωμαι ξίφει.

¹⁹ Cf. vv. 75-76. Sur ce rituel funéraire cf. Dale 1954 : 57-58.

quelle raison alors il la porte sur lui, il lui répond que ce n'est que par habitude (vers 40 : σύνηθες). Apollon n'a pas l'intention de combattre avec des armes ; ses seuls outils sont la parole et la persuasion²⁰.

De plus, les mouvements scéniques des deux personnages sont aussi très éloquents²¹. Au début du prologue, Apollon sort du palais d'Admète et c'est à ce même palais qu'il adresse son adieu (vers 1-2) ; parallèlement, à la fin du prologue, Thanatos, qu'Apollon n'a pas pu dissuader de ses projets, rentre dans le palais pour atteindre Alceste²². Les attributs des personnages et leurs mouvements scéniques donnent une force visuelle particulière au dialogue entre Apollon et Thanatos. Le dieu s'éloigne de la maison, sa protection sur la maison d'Admète est terminée, sa dernière tentative de persuasion a échoué et il n'a guère l'intention d'utiliser la force. Maintenant c'est Thanatos qui se trouve dans la maison : rien que son apparition scénique devait être particulièrement effrayante²³ et sa menace de porter son glaive sur Alceste ne laisse pas d'espoir.

À la fin du prologue les événements semblent se précipiter rapidement et inexorablement ; le destin d'Alceste est désormais imminent, la mort a déjà franchi le seuil, elle est désormais à l'intérieur du palais²⁴.

Le silence du palais

Un hôte, aimable et bien accueilli²⁵, sort de la maison ; un autre hôte, bien moins aimable, en franchit le seuil. Un troisième se présente maintenant au seuil du palais : ce sont les citoyens de Phère qui composent le chœur, amis de longue date du roi Admète²⁶.

²⁰ Cf. v. 38: κεδνοῦς λόγους ἔχω; v. 48: οὐ γὰρ οἶδ' ἄν εἰ πείσαιμί σε.

²¹ Le parallélisme a été remarqué par Dingel 1967 : 213 et, après lui, par Rivier 1972 : 130.

²² Sur la symbolique de la porte du palais comme passage entre la vie et la mort, voir Buxton 1987 : 167-170.

²³ Pour une discussion plus approfondie sur le personnage voir *infra*, p. 58 sqq.

²⁴ Cf. Dingel 1967 : 213 : « Wenn am Schluß des Prologes Thanatos das Haus betritt, aus dem vorher Apollon gekommen ist, und Apollon die Szene verläßt, dann sagen diese Bewegungen mehr als alle Worte ».

²⁵ Voir les vv. 10, 23, 42.

²⁶ Cf. v. 212.

Ils savent qu'aujourd'hui c'est le jour fixé où Alceste devra mourir²⁷ et ils souhaitent recevoir des nouvelles plus précises sur le sort de la reine, s'il s'est déjà accompli ou s'il faut qu'ils attendent encore avant de pouvoir en pleurer la perte. À cette attente émue prend également part le public, qui a déjà pu vérifier l'irrévocabilité de la décision de Thanatos et qui l'a vu entrer dans le palais à la fin du prologue. Mais Euripide prolonge l'attente : de la maison, aucun signe ne transparaît qui puisse donner une réponse aux questions du chœur et l'attente se convertit en une inquiète trépidation.

τί ποθ' ἤσυχία πρόσθεν μελάθρων;
τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου ;

Pourquoi ce calme devant le palais ?
Pourquoi la maison d'Admète reste-t-elle en silence ?
(vers 77-78)²⁸.

C'est surtout l'incertitude qui angoisse les gens du chœur²⁹, mais la demeure d'Admète ne leur oppose qu'un silence prolongé et imperméable.

Dans une société telle que la société grecque, la mort se manifeste en général par l'intermédiaire d'épiphénomènes bruyants, ceux dont le premier demi-chœur dresse la liste³⁰ : « Entend-on des gémissements, ou des claquements des mains dans le palais, ou des pleurs comme si tout était fini ? »³¹. De ce point de vue, on peut dès lors voir ressortir une dimension sociale du bruit (et du silence), dimension qui sera également importante dans d'autres aspects que nous allons analyser par la suite. On remarquera que le chœur s'attend à pouvoir déduire ce qui est arrivé à l'intérieur du palais à partir des signes acoustiques. De même, le chœur est en quête des traces rituelles visibles de la

²⁷ Cf. v. 105: καὶ μὴν τόδε κύριον ἡμᾶρ.

²⁸ Voir le commentaire magistral que donne Marzullo 1986 de ces deux vers.

²⁹ Cf. Rosenmeyer 1963 : 218, qui remarque : « The men of the chorus make no bones about it - they would be more comfortable if the Queen were already dead. They would rather practice the ceremonial that wait for it ».

³⁰ Dans les manuscrits, la *parodos* est scindée en deux demi-chœurs. Les savants ne s'accordent pas toujours sur la division des répliques ; ce passage est pourtant l'un de ceux pour lesquels le changement de locuteur est certain. Pour une discussion plus approfondie, cf. Parker 2007 : 68-69. Sur les pratiques traditionnelles du deuil dans le monde méditerranéen, cf. De Martino 1975. Sur les cris, le silence et les diverses réponses acoustiques au deuil dans les différentes cultures, cf. Le Breton 2011 : 223-227.

³¹ vv. 86-88 : κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ / χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας / ἢ γόον ὡς πεπραγμένων ; Cf. aussi les vv. 103-104 : οὐδὲ / δουπεῖ χεῖρ γυναικῶν.

mort : « Je ne vois pas devant la porte l'eau de source, comme il est d'usage aux portes des morts. Et pas de cheveux coupés qui tombent pour le deuil des décédés »³².

Dans ce contexte, le silence du palais devrait porter à exclure la mort d'Alceste : « Si elle était morte, ils ne resteraient pas en silence »³³, remarque le deuxième demi-chœur ; et il ajoute : « Le cadavre n'a sans doute pas quitté la maison »³⁴. Cependant, cette réflexion ne suffit pas pour éloigner l'inquiétude et l'incertitude ; d'où la réplique immédiate de l'autre demi-chœur : « Qu'est-ce qui te le fait croire ? Je n'en suis pas convaincu. Qu'est-ce qui te donne autant de courage ? »³⁵.

Il est remarquable que le chœur n'envisage d'autres possibilités de salut pour Alceste qu'une seconde intervention d'Apollon : « Si tu apparaissais encore, Apollon Péan, parmi les vagues du malheur ! »³⁶ ; et encore, peu après : « Seigneur Apollon, trouve un remède aux malheurs d'Admète. Trouve-le, trouve-le. Une première fois tu es déjà intervenu. Maintenant encore sois le libérateur de la mort (ἐκ θανάτου), éloigne le cruel Hadès » (vers 220-225). Mais Apollon a déjà abandonné la demeure d'Alceste et son intervention auprès de Thanatos a été vaine.

Au début de la *parodos*, le chœur déplorait l'absence de quelqu'un qui puisse le renseigner avec plus de précision sur le sort de la reine³⁷. Maintenant, à la fin du chant, on voit finalement survenir une servante en larmes (vers 136). et la tension dramatique augmente. De fait, dans la tragédie il se trouve souvent qu'un serviteur ou un messager vienne raconter sur scène la mort du maître qui a eu lieu à l'intérieur du palais ; c'est pourquoi le chœur se demande : « Quel sort vais-je entendre ? »³⁸. Si les notables de Phère essayaient de déduire la condition de la reine à l'intérieur du palais à partir des signes extérieurs d'ordre acoustique et visuel, c'est l'intérieur du palais qui se manifeste désormais par le biais des mots de la servante.

³² vv. 98-103 : πωλῶν πάροιθε δ' οὐχ ὄρω / πηγαῖον ὡς νομίζεται / χέρνιβ' ἐπὶ φθιτῶν πύλαις. / χαίτα τ' οὔτις ἐπὶ προθύροις / τομαῖος, ἦ δὲ νεκύων / πένθει πίτνει.

³³ v. 93 : οὐ τᾶν φθιμένας γ' ἐσιώπων.

³⁴ v. 94 : οὐ γὰρ δὴ φροῦδος γ' ἐξ οἴκων νέκυς ἤδη. Le texte du v. 94 est probablement corrompu et Diggle l'imprime entre *crucis* ; pour une discussion voir Parker 2007 : 70-71. Le problème textuel ne change pourtant rien à notre argumentation.

³⁵ v. 95 : πόθεν; οὐκ ἀγῶ. τί σε θαρσύνει;

³⁶ vv. 91-92 : εἰ γὰρ μετακύμιος ἄτας, / ὦ Παιάν, φανεῖης. Je crois qu'il n'y a pas assez de raisons pour corriger ici la leçon des manuscrits μετακύμιος. Cf. Parker 2007 : 95 et Susanetti 2001 : 166-167.

³⁷ Cf. vv. 79-84.

³⁸ v. 137 : τίνα τύχην ἀκούσομαι;

Alceste est à l'agonie (vers 143). Dans son intervention, la servante raconte tout ce que sa maîtresse a fait à l'intérieur de la maison³⁹ pour se préparer au moment fatal qui pèse désormais sur elle, comment elle s'est soigneusement lavée et habillée, les prières qu'elle a adressées à Hestia et aux autres dieux, ses adieux émus à son lit nuptial, à ses enfants, à tous les serviteurs (vers 158-198).

S'il brise le silence du palais, le récit de la servante ne fait pourtant que prolonger la situation d'attente et d'incertitude de la *parodos*, sans apporter de réponse définitive aux angoisses du chœur. Celui-ci en effet cherchait, comme on l'a vu, une réponse claire sur la situation de la reine à l'intérieur du palais et, la servante apparue sur scène, il espère pouvoir se rassurer et lui pose la question fatidique d'une manière précise et catégorique : « Nous voudrions savoir si la maîtresse est vivante ou si elle est déjà morte » (vers 139-140). Mais la réponse que la servante donne avant de s'attarder dans son récit est sibylline et ambiguë :

καὶ ζῶσαν εἰπεῖν καὶ θανοῦσαν ἔστι σοι

Tu peux la dire morte et vivante à la fois (vers 141)⁴⁰.

La description qu'offre la servante de la situation ambiguë d'Alceste semble presque résumer en un seul vers les inquiétudes de la *parodos* : dans le chant du chœur, pour interpréter le silence angoissant du palais, s'opposaient la conviction que la reine était encore vivante et la crainte qu'elle ne soit en réalité déjà morte. Les paroles de la servante alors, au lieu de dissiper les doutes du chœur, confortent à la fois les deux hypothèses contradictoires qu'il avait formulées : Alceste est vivante et morte en même temps. Voilà que le silence du palais devient la première grande représentation de l'état

³⁹ La servante emphatise l'opposition entre les espaces scéniques extérieur et intérieur de la maison : καὶ ταῦτα μὲν δὴ πᾶσ' ἐπίσταται πόλις / ἃ δ' ἐν δόμοις ἔδρασε θαυμάση κλύων (vv. 156-157). En ce sens, le récit de la servante est une description irremplaçable. Sur les oppositions spatiales, voir Luschnig 1992 et Segal 1993a : 73-86.

⁴⁰ Le vers est parodié par Aristophane (*Ran.* 1082), lorsqu'Eschyle reproche à Euripide d'avoir porté sur la scène « des procureuses, des femmes qui accouchent dans les temples, s'accouplent à leurs frères, et disent que la vie n'est pas la vie » (καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν, trad. H. Van Daele). Sur la parodie d'Aristophane et sur l'ambiguïté vie-mort en d'autres contextes euripidéens, voir Gianotti 1994. Une formulation également ambiguë, mais dont la signification dramatique est complètement différente, se trouve dans la bouche du chœur des *Suppliantes* (v. 968-970).

liminaire et contradictoire d'Alceste, suspendue entre la vie et la mort, ce qui sera confirmé à plusieurs reprises au cours du drame⁴¹.

La superposition entre Alceste et la « maison » est suggérée par ailleurs en d'autres occasions au cours du drame, et tout spécialement dans un moment de tension émotionnelle très forte tel celui qui suit de près la mort de la femme⁴². La monodie du petit enfant Eumélos s'achève sur ces mots remarquables : « Maintenant que tu es partie, maman, c'est toute la maison qui est morte » (vers 414-415 : οἰχομένας δὲ σοῦ, / μάτερ, ὄλωλεν οἶκος). Et, plus tard, le serviteur dira à son tour : « C'en est fait de nous tous, non pas d'elle seulement » (vers 825: ἀπωλόμεσθα πάντες, οὐ κείνη μόνη). De même, de retour des funérailles de sa femme, Admète s'adresse par une apostrophe à la maison : rien que sa vue le perturbe⁴³ à tel point qu'il hésite et n'arrive pas à se décider à en franchir le seuil (vers 911-925).

Le silence du palais avec lequel s'ouvre l'*Alceste*, tout en annonçant le caractère particulier de la protagoniste, plonge le spectateur dans une atmosphère qui contient déjà *in nuce* l'un des problèmes fondamentaux traités dans le drame, à savoir le rapport entre la mort et la vie, et la possibilité de tracer entre les deux une ligne de démarcation nette⁴⁴.

L'impossibilité d'interpréter de manière univoque le silence qui entoure la maison d'Admète annonce d'ailleurs une sorte de « crise sémiotique ». L'absence de signes tangibles du deuil ne suffit pas à éloigner l'idée que la reine est déjà morte ; les signes, acoustiques et visuels, ne renvoient pas à une signification univoque⁴⁵. Ce procédé, élargi à la dimension du langage, est particulièrement évident dans deux scènes fondamentales pour la progression de l'action, celle de l'arrivée d'Héraclès et celle, finale, où ce héros remet Alceste ressuscitée dans les bras d'Admète.

⁴¹ Cf. vv. 519, 522, 527, 533, 805, 1072-1130 et *infra*. Voir Nielsen 1976.

⁴² Sur le rapport entre Alceste et la « maison » voir notamment Luschnig 1990 et Masaracchia 1993.

⁴³ vv. 861-863 : ἰώ, στυγαῖ / πρόσοδοι, στυγαῖ δ' ὄψεις χήρων / μελάθρων. Cf. *infra*, p. 68 sq.

⁴⁴ Cf. Paduano 1993 : 60-61. Le thème de la mort a reçu bien évidemment une grande attention critique. Voir en particulier Nielsen 1976, Gregory 1979, Bradley 1980, mais aussi Smith 1983 et Murnaghan 2000.

⁴⁵ On reviendra sur tout cela *infra*, p. 84 sqq.

Lorsqu'Héraclès arrive à la porte du palais d'Admète, il remarque aussitôt les cheveux rasés de son ami, signe visible du deuil dans lequel celui-ci se trouve⁴⁶ et l'interroge sur l'identité du mort, en passant en revue tous les membres de la famille. « Ce n'est pas ta femme Alceste qui est morte ? » (vers 518), lui demande-t-il. La réponse d'Admète réaffirme le paradoxe que nous avons trouvé pour la première fois dans la bouche de la servante au vers 141 : « Alceste est vivante et ne l'est pas » (vers 521 : ἔστιν τε κούκετ' ἔστιν)⁴⁷. Et, comme nous le disions déjà, en ce cas l'ambiguïté et la duplicité de la situation d'Alceste deviennent aussi ambiguïté et duplicité du langage. C'est Admète lui-même qui le reconnaît :

διπλοῦς ἐπ' αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν

C'est un discours double que je me dois de faire sur elle (vers 521).

C'est en effet vraiment un discours double que celui qui permet à Admète de convaincre l'ami d'accepter son hospitalité : Héraclès, après avoir fait référence à Alceste, demande de manière encore plus explicite : « Qui pleures-tu donc ? Qui est mort parmi tes chers ? » (vers 530) ; la réplique d'Admète (vers 531 : γυνή· γυναικὸς ἀρτίως μεμνήμεθα, « une femme ; nous parlions d'une femme tout à l'heure ») joue sur l'ambiguïté intraduisible du grec γυνή, qui peut signifier tant *une* femme que *ma* femme. La femme qui est morte, explique donc Admète, n'est pas une consanguine (συγγενής, vers 532), mais une étrangère (ὄθνεϊός, vers 533), ce qui, quoique techniquement vrai, ne peut que tromper Héraclès⁴⁸. Celui-ci, de son côté, se rend bien compte de l'ambiguïté des paroles d'Admète, qui lui paraissent ἄσημα⁴⁹, dépourvues de ce « signe » qui permette de les reconnaître, en les rendant ainsi intelligibles⁵⁰. Héraclès essaie alors de nier la superposition entre la vie et la mort qu'Admète semble proposer : χωρὶς τὸ τ' εἶναι καὶ

⁴⁶ v. 512 : τί χρῆμα κουρᾶ τῆδε πενθίμῳ πρέπεις ;

⁴⁷ Pour une analyse du discours d'Admète par rapport à Alceste, voir Jones 1948 : 53-54.

⁴⁸ Et en effet le chœur d'abord (v. 561-562 : πῶς οὖν ἐκρυπτες τὸν παρόντα δαίμονα, / φίλου μολόντος ἀνδρὸς ὡς αὐτὸς λέγεις;) puis Héraclès lui-même (vv. 1008-1010 : φίλον πρὸς ἄνδρα χρῆ λέγειν ἐλευθέρως, / Ἄδμητε, μομφὰς δ' οὐχ ὑπὸ σπλάγγχοις ἔχειν / σιγῶντ') vont reprocher à Admète d'avoir trompé son ami. Le thème de l'« extranéité » d'Alceste est abordé par Masaracchia 1993.

⁴⁹ v. 522 : οὐδέν τι μᾶλλον οἶδ' ἄσημα γὰρ λέγεις.

⁵⁰ On pourrait ajouter le reproche du serviteur qui va blâmer Héraclès de n'avoir su reconnaître les signes du deuil, les habits noirs et les cheveux rasés (v. 819), mais malheureusement la situation textuelle est très problématique. Pour une discussion critique, voir Parker 2007 : 214.

τὸ μὴ νομίζεται (« l'être et le non être sont considérés différents », vers 528), mais il se laisse néanmoins persuader et accepte finalement l'invitation de son ami⁵¹.

Dans la scène finale, sur laquelle nous reviendrons plus bas, la situation est renversée. Cette fois-ci, c'est au tour d'Héraclès de tromper Admète, en lui tenant caché jusqu'au bout la véritable identité de la femme qu'il veut lui confier⁵². Dans une sorte de « conspiration du silence »⁵³, la vérité n'est pas niée, mais passée sous silence et contournée par le moyen du langage⁵⁴ ; Admète se tait sur la réelle identité de la morte, Héraclès se tait sur la réelle identité de la femme voilée qu'il porte avec lui. Et pourtant c'est justement ce silence qui permet à l'action dramatique d'avancer et qui, en dernière instance, rend possible la résolution positive de l'événement.

La caractérisation ambiguë d'Alceste, évoquée de façon suggestive par le silence du palais et formulée ensuite par les paroles de la servante, « vivante et morte à la fois », est donc confirmée dans les trois moments principaux du déroulement de l'action : avant la mort d'Alceste, juste après, et lorsque, de retour au palais, elle peut finalement se réunir avec son mari Admète.

Après avoir écouté avec attention le récit de la servante, dans la première strophe du premier *stasimon* (vers 216-225), le chœur reprend l'alternative, déjà thématifiée dans la *parodos*, entre la conscience du caractère inévitable de la mort d'Alceste et l'espoir en l'intervention bénigne d'une divinité propice. Dans l'antistrophe (vers 226-237), l'attention du chœur se porte sur Admète : « Hélas, fils de Phérès, quelle souffrance que d'être privé de ta femme ! » (vers 226-227). Juste au moment où le chœur plaint le « malheur du roi », Alceste et Admète apparaissent sur scène : « Regarde, regarde ! La voilà qui sort du palais avec son mari »⁵⁵.

L'attente, qui est sans nul doute le trait émotionnel principal de cette première partie du drame, accrue par la suggestion ambiante du silence et prolongée par le récit de

⁵¹ On pourra voir l'analyse plus détaillée de Gianotti 1994 : 62-64.

⁵² Le personnage d'Héraclès a été jugé en général de manière dure et négative. En particulier, c'est le personnage d'Héraclès qui ferait basculer le ton de l'*Alceste* vers le satyrique (cf. *supra*, n. 5 à la p. 35) : voir en particulier Fitzgerald 1991. Dans une réévaluation de la « tragédie » de l'*Alceste*, Blaise 2008 : 38 en formule un jugement sensiblement différent.

⁵³ J'emprunte une expression utilisée, en tout autre contexte, par O'Higgins 1993 : 84.

⁵⁴ Nielsen 1976 : 97 parle expressivement de « abuse of truth ».

⁵⁵ v. 233 : ἰδοὺ ἰδοὺ· ἢδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται.

la servante, peut finalement trouver satisfaction avec la sortie du couple à l'extérieur du palais royal. Il peut paraître étrange alors qu'en ce moment même de grande intensité et de grande émotion, le chœur ait l'air de s'intéresser davantage à Admète qu'à Alceste, quoique la plainte d'Admète soit bien évidemment reliée au triste sort d'Alceste. Les dernières paroles que le chœur utilise pour décrire la situation d'Admète sont très parlantes :

(ὁ βασιλεὺς) ὄστις ἀρίστης
ἀπλακῶν ἀλόχου τῆσδ' ἀβίωτον
τὸν ἔπειτα χρόνον βιοτεύσει.

Le roi, privé de son épouse, va vivre pour l'avenir
une vie qui n'en est pas une (vers 240-242).

Cette expression oxymorique réapparaît en d'autres passages du théâtre euripidéen⁵⁶. Ici pourtant, elle fait écho à la définition paradoxale de la situation d'Alceste que nous avons précédemment analysée. Si la situation d'Alceste est une mort qui n'est pas une mort, à la fin du premier *stasimon*, le chœur projette une ombre parallèle et ambiguë sur Admète : la sienne est désormais une vie qui n'est pas une vie.

La Muse au ban

Les paroles du chœur, prononcées à l'instant même où Alceste et Admète apparaissent sur scène pour la première fois, tendent donc à présenter les deux personnages sous une même lumière. De fait, ils n'apparaissent pas comme la femme qui s'est offerte de mourir pour racheter la vie de son mari et le mari qui vit grâce au sacrifice de sa femme, mais comme deux figures paradoxales qui vivent de manière opposée la même expérience contradictoire de suspension entre vie et mort. De cette façon, les motivations et les finalités du sacrifice même d'Alceste sont mises en crise,

⁵⁶ Cf. *Ion* 669-670 : εἰ μὴ γὰρ ἦτις μ' ἔτεκεν εὐρήσω, πάτερ, / ἀβίωτον ἡμῖν et *HF* 1256-1257. Le parallèle le plus intéressant est *Hipp.* 821 : κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίωτος βίου (sur ce vers voir aussi la scholie). Dans ce passage, Thésée pleure la mort de Phèdre en des termes qui semblent évoquer la célébration d'Alceste dans la tragédie qui nous occupe ici. La reprise pourrait être porteuse d'un jeu intertextuel non dépourvu d'ironie : voir en particulier l'analyse de Paduano 2000 : 98-99.

puisqu'elle sa mort s'avère être paradoxalement inutile : au lieu de rendre à Admète la vie, la mort d'Alceste prépare à son mari une « non-vie »⁵⁷. C'est à Admète lui-même de le préciser, à plusieurs reprises, lors de la scène suivante, juste après l'entrée d'Alceste agonisante sur scène et son extraordinaire vision de l'Hadès : « Si tu meurs, je ne peux plus être : c'est en toi que je vive ou que je ne vive pas »⁵⁸.

Cet état tout particulier d'Admète va se préciser davantage dans les vers suivants. Alceste vient d'adresser un long discours à son mari, en lui demandant de ne pas se remarier et de ne pas laisser ainsi une marâtre s'occuper de leurs enfants (vers 280-325). Admète non seulement rassure sa femme, en lui promettant de faire tout ce qu'elle lui demande, mais il va plus loin et ajoute⁵⁹ : « Je vais porter ton deuil non pas un an, mais tout le temps que ma vie durera, ma femme, haïssant ma mère et mon père : ils m'aimaient en paroles mais pas en fait »⁶⁰.

La situation de deuil permet aux parents survivants de contrôler culturellement la « crise de la présence » provoquée par la mort de la personne aimée, pendant une période de temps prédéterminée. Par ce moyen, les parents peuvent exprimer leur attachement au conjoint disparu et, par des gestes d'autodestruction et de renoncement aux expressions courantes de la vie, ils « participent » de la douloureuse expérience de la mort, ainsi que le remarquait Aristote dans le *Banquet* : « c'est par coparticipation aux souffrances (ὁμοπαθεία) du trépassé que nous nous mutilons, en nous coupant les cheveux et en nous ôtant les guirlandes »⁶¹. En prolongeant sans délai le deuil, Admète rend donc explicite sa condition de « vie-non vie » que le chœur a évoquée précédemment. Ce n'est donc qu'à la lumière de ces considérations qu'il faut lire aussi la

⁵⁷ C'est ici un point très important pour une évaluation globale du personnage d'Admète et du rôle que joue dans la pièce l'opposition entre Alceste et les parents d'Admète (en particulier Phères), deux points plutôt controversés de l'interprétation du drame. On dirait que le don d'Apollon n'aurait pu être utile à Admète que si c'étaient ses vieux parents qui acceptaient de mourir à sa place. Cf. vv. 15-18 et 50-51 avec le commentaire de Paduano 1993 : 58. Pour une analyse plus générale de la question, voir Brillante 2005 : 17-21. Sur l'« inutilité » du sacrifice d'Alceste voir Smith 1983 : 134-135 ; Gregory 1979 : 265 ; Foley 1992 : 142-143.

⁵⁸ vv. 277-278 : σοῦ γὰρ φθιμένης οὐκέτ' ἂν εἶην, / ἐν σοὶ δ' ἔσμεν καὶ ζῆν καὶ μὴ.

⁵⁹ Sur l'« excès » de la promesse d'Admète voir Burnett 1965 : 246.

⁶⁰ vv. 336-339 : οἴσω δὲ πένθος οὐκ ἐτήσιον τὸ σὸν / ἀλλ' ἔστ' ἂν αἰὼν οὐμὸς ἀντέχηι, γύναι, / στρυγῶν μὲν ἢ μ' ἔτικτεν, ἐχθαίρων δ' ἐμὸν / πατέρα· λόγῳ γὰρ ἦσαν οὐκ ἔργῳ φίλοι.

⁶¹ Arist. fr. 101 Rose = Ath. 15, 675a : ὁμοπαθεία γὰρ τοῦ κεκμηκότος κολοβοῦμεν ἡμᾶς αὐτοὺς τῆ τε κούρᾳ τῶν τριγῶν καὶ τῆ τῶν στεφάνων ἀφαιρέσει. Voir en général De Martino 1975 : 12-56. Cf. aussi Murnaghan 2000 : 108-109. Une tentative de lecture de l'Alceste entièrement fondée sur ce point a été faite par Neri 1992.

deuxième partie de son intervention, où Admète dit qu'il haïra ses parents pour toute sa vie⁶².

La condition particulière dans laquelle Admète se propose de passer le reste de sa vie se trouve également exprimée dans les autres promesses qu'il ajoute dans la suite de son discours. La situation de contradictoire ambiguïté trouve une expression visuelle forte dans le thème de la statue, qu'Admète se propose de faire construire par « de savantes mains d'artiste » et de mettre dans le lit nuptial à la place de sa femme⁶³. Si la mort d'Alceste a « ôté le plaisir de la vie » à Admète⁶⁴, la statue ne lui restitue qu'un « plaisir froid »⁶⁵ ; elle prolonge par ailleurs l'ambiguïté de l'état d'Alceste, « vivante et morte à la fois », en permettant à Admète de « l'avoir sans l'avoir » (vers 352 : δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν).

Les savants ont remarqué que les promesses d'Admète cherchent en quelque sorte à contrebalancer l'incalculable sacrifice d'Alceste⁶⁶. Pour récompenser la mort d'Alceste, Admète s'engage, ainsi que l'avait déjà annoncé le chœur, à transformer sa vie future en une non-vie, dans l'attente de pouvoir enfin s'unir à sa femme dans la mort, lorsque les deux seront étendus l'un à côté de l'autre (vers 365-367). « Si j'avais la voix et le chant d'Orphée, pour enchanter de mes accents la fille de Déméter et son époux et t'emporter de l'Hadès, je descendrais et ni le chien de Pluton, ni le vieux transporteur courbé sur la rame ne pourraient me retenir avant que je ne ramène ta vie au jour »⁶⁷.

⁶² L'opposition entre Admète et ses parents, soulignée à plusieurs reprises au long du drame et développée notamment dans la scène de Phérès, représente un point très controversé pour l'interprétation des deux personnages. Cf. en particulier la dureté des vv. 636-641, où Admète renie ses parents, qui a poussé plusieurs interprètes à l'athétèse. Je renvoie à Griffith 1978 et à Parker 2007 : 181-182.

⁶³ Le thème de la statue, qui rappelle le mythe de Protésilas et Laodamie, dramatisé à son tour par Euripide, représente encore une fois un point du drame qui s'est prêté à toute une série d'interprétations disparates ; la promesse d'Admète a été interprétée comme pathologie sexuelle, manque de délicatesse, signe de déraison. Voir Beye 1959 : 114, n. 10 et Paduano 1968 : 80-85. Franco 1984 la met en rapport avec la théorie de la statue funéraire comme « double » formulée par Vernant 1985 : 325-338. Voir aussi Brillante 1988 : 28-30 et Bettini 1992 : 25-32. Plus récemment le motif a encore généré de nouvelles interprétations : la statue d'Alceste est indice de la réification de la femme selon O'Higgins 1993 : 90 ; elle est métaphore de l'art et de la poésie d'après Segal 1993a : 37-50. Nous reviendrons sur le thème de la statue : cf. *infra*, p. 70. Sur le succès du motif de la statue, voir Garzya 1961a.

⁶⁴ v. 347 : σὺ γὰρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου.

⁶⁵ v. 353 : ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν.

⁶⁶ Voir Burnett 1965 : 246. C'est Alceste elle-même qui remarque que sa mort reste impayable (v. 301 : ψυχῆς γὰρ οὐδὲν ἔστι τιμιώτερον). Sur les systèmes d'échanges à l'œuvre dans la tragédie ainsi que sur l'impossibilité de contrebalancer le sacrifice d'Alceste, voir aussi Dellner 2000.

⁶⁷ vv. 357-362 : εἰ δ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῆν, / ὥστ' ἡ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν / ὕμνοισι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄδου λαβεῖν, / κατῆλθον ἄν, καὶ μ' οὐθ' ὁ Πλούτωνος κύων / οὐθ' οὐπί κώπη ψυχοπομπὸς ἄν Χάρων / ἔσχ' ἄν, πρὶν ἐς φῶς σὸν καταστῆσαι βίον. Sur l'autorité de la voix d'Orphée, voir

Mais Admète n'a pas la voix d'Orphée. Ne pouvant pas poursuivre l'idée de franchir la limite entre la vie et la mort, Admète assimile sa propre vie à la mort et, tout comme Alceste a renoncé aux plaisirs de sa jeunesse⁶⁸, il efface de sa vie les joies et les plaisirs, à commencer par la musique et le chant : « Je vais mettre fin aux fêtes, aux brigades de buveurs, aux guirlandes et à la muse qui régnait dans mon palais, car je ne pourrai plus toucher la cithare ni apaiser mon esprit au son de la flûte libyenne : tu m'as ôté toute joie de vivre »⁶⁹. La maison d'Admète va donc rester plongée dans le silence à jamais et le roi étend son interdit à la ville entière pour la durée d'un an : « Qu'il n'y ait en ville aucun son de flûte ni de lyre pendant douze mois ! »⁷⁰.

Le silence du palais, qui, comme on l'a vu, était au début de la tragédie le symbole de l'état ambigu d'Alceste suspendue entre la vie et la mort, devient désormais le symbole de la vie d'Admète renonçant aux éléments vitaux de son existence ainsi qu'aux liens familiaux et sociaux qui lui donnent un sens et assimilant sa vie à la mort, dans l'attente de pouvoir finalement rejoindre sa femme, dans un tombeau partagé.

Le silence qui va régner dans le palais d'Admète jusqu'à la fin de ses jours et s'élargit à la ville entière s'oppose de manière nette à la musique qui emplissait le palais dans le temps qui a précédé le début de l'action dramatique, lorsque, comme le rappelle le chœur, dans le palais d'Admète habitait Apollon, « le dieu Pythique à la belle lyre » (vers 570), qu'on a vu s'éloigner dans le prologue. À cette époque, « les lynx tachetés paissaient avec le troupeau pour le plaisir du chant et la bande fauve des lions venait de la vallée de l'Othrys, et au son de sa cithare dansait la biche à la robe bigarrée s'élançant au-delà des sapins à la haute chevelure, réjouie par la douceur du chant »⁷¹.

Avec ces vers qui font suite à une première réaction déconcertée (vers 551-562), le chœur, dans une apostrophe à la « maison toujours accueillante de mon généreux seigneur » (vers 569), salue la décision d'Admète d'offrir son hospitalité à Héraclès,

Calame 2010 (avec le commentaire des vers 357-362 et 962-971 d'*Alceste* aux pages 34-35).

⁶⁸ vv. 288-289 : οὐδ' ἐφεισάμην / ἤβης, ἔχουσ' ἐν οἷς ἐτερπόμεν ἐγώ.

⁶⁹ vv. 343-347 : παύσω δὲ κώμους συμποτῶν θ' ὀμιλίας / στεφάνους τε μουσάν θ' ἢ κατεῖχ' ἐμοῦς δόμους. / οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἂν βαρβίτου θίγοιμ' ἔτι / οὐτ' ἂν φρέν' ἐξάραμι πρὸς Λίβυν λακεῖν / αὐλόν· σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξεῖλου βίου.

⁷⁰ vv. 430-431 : αὐλῶν δὲ μὴ κατ' ἄστν, μὴ λύρας κτύπος / ἔστω σελήνας δώδεκ' ἐκπληρουμένας.

⁷¹ vv. 578-587 : σὺν δ' ἐποιμαίνοντο χαρᾶ μελέων βαλῖαι τε / λύγκες, / ἔβα δὲ λιποῦσ' Ὀθρυος νάπαν λεόντων / ἄ δαφονὸς ἴλα· / χόρευσε δ' ἄμφι σὰν κιθάραν, / Φοῖβε, ποικιλόθριξ / νεβρὸς ὑψικόμων πέραν / βαίνουσ' ἐλατᾶν σφυρῶ κούφῳ, / χαίρουσ' εὐφροني μολπᾶ.

malgré la situation de deuil. L'allusion à Apollon et à ses miracles prépare la scène à l'apparition d'Héraclès et aux effets bénéfiques de celle-ci⁷². En même temps, l'évocation des chants du dieu vient attirer l'attention sur la sphère sonore. En effet, comme on le verra, c'est un nouveau type de musique qui s'introduit dans le palais avec Héraclès.

Double chant

Nous avons rappelé précédemment comment Admète arrive à convaincre Héraclès d'accepter son hospitalité en lui cachant la vraie identité du défunt que la maison pleure. Dans la scène suivante, Admète et son vieux père Phérès s'affrontent devant le cadavre d'Alceste, auquel le jeune époux s'apprête à donner une sépulture⁷³.

À la suite du dur conflit verbal avec son père, Admète reprend son chemin vers le tombeau d'Alceste, accompagné des serviteurs et, semble-t-il, du chœur⁷⁴. Un serviteur apparaît sur scène, pour se plaindre de la tenue irrévérencieuse d'Héraclès, qui « tout d'abord est arrivé et a eu le courage de franchir la porte tout en voyant que le maître était en deuil, et ensuite il ne s'est pas contenté discrètement de ce qu'on lui proposait, ayant appris notre malheur, mais si on ne lui apportait pas quelque chose, il insistait ; et, une coupe de lierre à la main, il boit du vin pur, jusqu'à ce que la flamme ne l'entoure et le réchauffe » (vers 751-758). Puis, comme le rapporte le serviteur :

στέφει δὲ κρᾶτα μυρσίνης κλάδοις
 ἄμουσ' ὑλακτῶν· δισσὰ δ' ἦν μέλη κλύειν·
 ὁ μὲν γὰρ ἦδε, τῶν ἐν Ἀδμήτου κακῶν
 οὐδὲν προτιμῶν, οἰκέται δ' ἐκλαίομεν
 δέσποιναν·

Il se couronne la tête de rameaux de myrte, et il aboie
 disgracieusement. Il y avait donc un double chant à entendre :

⁷² Cf. Barlow 2008 : 19 ; Paduano 1993 : 105.

⁷³ Au v. 608 Admète parle des serviteurs qui portent le cadavre d'Alceste πρὸς τάφον τε καὶ πυράν. Le v. 740 (ἐν πυρᾷ θῶμεν νεκρόν) suggère également l'incinération, alors que le v. 365 (ἐν ταῖσιν αὐταῖς... κέδροις) et les vv. 897-898 (τί μ' ἐκόλωσας ῥῖψαι τύμβου / τάφον ἐς κοίλην;) semblent indiquer l'inhumation. Sur ce problème, voir Parker 2007 : 177.

⁷⁴ La *metastasis* du chœur est généralement présupposée par les savants au v. 745. Cf. Castellani 1979. La question a été discutée et remise en question dans le commentaire récent de Parker 2007 : 199-201. Pour une analyse des implications dramaturgiques de la *metastasis*, voir Paduano 1985.

lui, il chantait, sans se soucier des malheurs de la maison
d'Admète, et nous, les serviteurs, nous pleurons la maîtresse
(vers 759-763).

Beaucoup d'interprètes ont remarqué que par la présence et par le comportement d'Héraclès dénoncé par le serviteur, les promesses qu'Admète avait faites à Alceste mourante semblent être violées⁷⁵. En réalité, ainsi que le précise Admète lui-même au moment où il donne ses indications pour l'accueil de l'hôte aux serviteurs, Héraclès se trouve à l'écart du reste de la maison⁷⁶. En effet, Admète, en lui réservant les chambres des hôtes, a eu soin de demander aux serviteurs de bien fermer les portes internes, car les hôtes ne doivent pas entendre (κλύειν) les pleurs pendant leurs repas (vers 546-550). De plus, le chant (μέλος) d'Héraclès est présenté comme un aboiement (ύλακτῶν)⁷⁷ sans muse (ἄμουσα), qui ne fait donc que prolonger l'absence de la muse qu'Admète a proclamée peu avant.

En tout cas, par la présence d'Héraclès, le palais d'Admète se trouve divisé en deux parties : dans la première, le roi et ses serviteurs pleurent la mort d'Alceste, qui a « ôté toute joie (τέρψις) de vivre » ; dans l'autre, l'hôte célèbre les plaisirs de la vie. C'est Héraclès lui-même qui explique au serviteur les raisons de son comportement. Tous les hommes doivent mourir (vers 780-786) ; mieux vaut alors abandonner la tristesse et se livrer au soulagement du vin (vers 794-798). Puis, déclinant à sa manière le paradoxe de la vie-non vie qu'on a trouvé formulé dans la bouche d'Admète pour décrire sa propre situation, Héraclès conclut :

ὥς τοῖς γε σεμνοῖς καὶ συνωφρωμένοις
ἄπασιν ἔστιν, ὥς γ' ἔμοι χρήσθαι κριτῆ,
οὐ βίος ἀληθῶς ὁ βίος, ἀλλὰ συμφορά.

Pour tous les gens sombres et renfrognés, à mon avis,
la vie n'est pas vraiment une vie, mais un malheur (vers 800-802).

Le comportement d'Héraclès s'oppose donc à celui d'Admète et son affirmation des valeurs vitales prélude la fin de l'histoire avec le retour d'Alceste à la vie. Comme pour

⁷⁵ Cf. Verrall 1895 : 30-32 ; Lucas 1951 : 6 ; von Fritz 1956 : 59.

⁷⁶ Cf. les remarques faites par Lloyd 1985 : 127.

⁷⁷ Le verbe ύλακτέω est utilisé par rapport aux paroles que Clytemnestre adresse à Électre dans Soph. *El.* 299. La *juntura* ἄμουσ' ύλακτῶν réapparaît chez Euripide, dans la même position métrique et toujours à propos d'Héraclès, au *fr.* 907 Kannicht.

l'évocation du silence au début de la tragédie, c'est encore une fois à une atmosphère sonore, celle du double chant qui résonne dans la maison d'Admète, de condenser les oppositions entre la vie et la mort, et d'anticiper les développements dramatiques. Si le silence de la maison faisait allusion de manière ambiguë à l'état d'Alceste, suspendue entre la vie et la mort, à présent les oppositions ont explosé : le silence du palais est devenu un chant double et contradictoire.

Le silence d'Alceste

Comme l'explique le héros lui-même, le chant d'Héraclès prélude, comme nous l'avons annoncé, à la fin de l'histoire. Ainsi Héraclès, venu à la connaissance de la vérité à propos du deuil d'Admète, exprime-t-il son projet de surprendre et d'affronter Thanatos pour lui arracher la vie d'Alceste (vers 837-860). Héraclès s'éloigne, juste au moment où réapparaît sur scène le cortège funéraire conduit par Admète et qui revient des funérailles d'Alceste.

À la vue de la maison, Admète repense au jour de ses noces, lorsqu'il en a franchi le seuil accompagné de sa femme. Comparant les deux situations, Admète souligne la différence des deux atmosphères sonores, en opposant à son tour un chant de vie et un chant de mort : « alors j'entrais avec les flambeaux du Pélios et les hyménées, tenant ma femme de la main, et un cortège bruissant (πολύαχητος) nous suivait, et nous félicitait, moi et la morte, parce que nous nous étions unis en mariage, tous les deux nobles. Maintenant à la place des hyménées, c'est la lamentation (γόος) qui nous accompagne » (vers 915-922)⁷⁸. Dans le long monologue qui suit, Admète passe en revue de nombreuses situations de la vie, publique et privée, et réaffirme son projet de passer le reste de sa vie dans la douleur et dans le deuil : « je vais passer une vie pénible, maintenant je le comprends » (vers 940).

⁷⁸ Si, comme la plupart de la critique le présume, la scène finale de la tragédie contient une allusion précise aux cérémonies nuptiales, les paroles d'Admète que l'on vient de citer en sont une claire anticipation. Je renvoie à Buxton 1987 : 171-173 ; Halleran 1988a ; Rehm 1994 : 84-96 et, pour finir, Mignanego 2003. C'est à une autre gestuelle, celle de la παρακαταθήκη, que pense Brillante 2005 : 41-42.

Ce sont les mêmes arguments que nous avons rencontrés pour la première fois dans la scène des adieux, et qu'Admète avait répétés quelques vers avant, dans le dialogue avec le chœur (vers 861-925), réitérant à plusieurs reprises son désir de rejoindre sa femme dans la mort⁷⁹. Dans l'attente de cette réunion finale, Admète confirme sa résolution à ôter tous plaisirs de sa vie. L'ambiguïté qui a été remarquée dès le début du drame se poursuit. D'un côté en effet, Alceste continue d'être présente même après sa mort, grâce au désir de son mari d'en perpétuer la mémoire (par la statue, le rêve, le tombeau commun)⁸⁰ et grâce au chant des poètes, qui, comme le souligne le chœur, va permettre à son κλέος d'être perpétué par la poésie⁸¹. D'un autre côté, c'est comme si Admète n'avait pas survécu, si résolu qu'il est à passer le reste de ses jours dans une vie-non vie. C'est dans ce contexte qu'il faut lire une assertion très controversée d'Admète : « Je ne me réjouis plus de voir la lumière et de poser mes pieds sur la terre : si précieux est l'otage (ὄμηρον) que la mort m'a arraché et a consigné à Hadès » (vers 868-871)⁸². Alceste est donc un otage, garantie pour Hadès que, malgré l'intervention d'Apollon, Admète ne lui a pas échappé complètement.

Après la dernière intervention du chœur, nous voilà donc à la scène finale. Héraclès réapparaît, accompagné maintenant d'une femme voilée. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette scène, sur la reconnaissance d'Alceste et sur ses implications visuelles, dans la suite de notre discours. Remarquons pour l'instant ce qu'Admète demande, après un premier moment d'incrédulité (vers 1125-1130) : « Puis-je la toucher, lui parler comme à ma femme vivante ? »⁸³. De cette façon, Admète essaie non seulement de rétablir la communication avec sa femme, communication que la mort a interrompue, mais aussi de surmonter définitivement la situation d'ambiguïté dont nous avons suivi le développement tout au long du drame. Avec ses paroles, Admète oppose « sa femme vivante » à la statue, « corps façonné de main savante d'artiste »⁸⁴

⁷⁹ Cf. vv. 866-871 ; 897-902.

⁸⁰ Cf. vv. 328-368. Cf. *supra*, p. 45 et ss. et *infra*, p. 70 et ss.

⁸¹ vv. 445-454. On y reviendra *infra*, p. 76 et ss.

⁸² Sur ces vers, voir Parker 2007: 227-8.

⁸³ v. 1131 : θίγω, προσείπω ζῶσαν ὡς δάμαρτ' ἐμήν; Sur le toucher dans *Alceste*, voir Gavrylenko 2011.

⁸⁴ vv. 348-349. De la même manière, Admète se demande juste après si la vision d'Alceste n'est pas un φάσμα (v. 1127), évoquant ainsi l'image de sa femme qu'il se proposait de rencontrer dans ses rêves (v. 355-356).

qu'il avait promis de faire construire et d'installer dans son lit nuptial. À propos de la statue en effet, Admète évoquait également la possibilité d'établir une communication par le toucher et la voix : « en la serrant dans les bras et en invoquant son nom (ὄνομα καλῶν σόν), il me paraîtra de l'avoir sans l'avoir » (vers 350-352). La statue pourtant n'était qu'un « plaisir froid » : si elle exprimait bien la présence continue d'Alceste, « vivante et morte à la fois », même après sa mort, elle ne pouvait que se dérober à la communication verbale. La femme qui réapparaît à la fin de la tragédie, tout comme la statue qu'Admète avait promis de faire construire, se donnent à voir⁸⁵, mais on ne peut pas les entendre. La dissociation entre les deux dimensions sensorielles montre l'impossibilité d'une véritable communication et, par là, la persistance de l'ambiguïté de l'état d'Alceste.

La question d'Admète et son désir de rétablir la communication avec Alceste sont donc particulièrement parlants, dans la mesure où ils tentent de redessiner une frontière nette entre la vie et la mort. Mais l'ambiguïté persiste ; si Admète pourra en effet parler à sa femme autant qu'il le souhaitera, il n'en est pas moins inquiet pour le silence dans lequel sa femme est plongée :

τί γάρ ποθ' ἦδ' ἄναυδος ἔστηκεν γυνή;

Mais pourquoi reste-t-elle là sans mot dire ? (vers 1143).

Ainsi que l'explique Héraclès, Admète ne peut pas entendre sa voix : « Il ne t'est pas permis d'entendre (κλύειν) sa voix avant qu'elle ne soit purifiée de sa consécration aux dieux infernaux, le troisième jour »⁸⁶. Le silence d'Alceste a fait beaucoup discuter les savants, jusqu'à insinuer le doute sur la réelle identité de la femme⁸⁷. Sur la base des mots employés par Héraclès (notamment θέμις, ἀφαγνίστηται), les savants ont cherché une explication dans la sphère rituelle⁸⁸. Ils renvoient en général à un passage de Plutarque, qui dans la cinquième de ses *Questions Romaines* rapporte les croyances et les habitudes des Grecs aux égards des ὑστερόποτμοι, c'est-à-dire des gens qu'on croyait

⁸⁵ Sur les aspects visuels, voir *infra*, p. 73 et ss.

⁸⁶ vv. 1144-1146 : οὐπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων / κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νεπτέροις / ἀφαγνίστηται καὶ τρίτον μόλη φάος.

⁸⁷ Ainsi Kott 1970 : 78-108.

⁸⁸ Cf. Trammel 1941.

morts en terre étrangère et qui, après avoir reçu les honneurs funèbres, réapparaissaient en patrie⁸⁹. Plutarque rapporte l'exemple grec pour expliquer la coutume romaine selon laquelle une personne faussement tenue pour morte ne pouvait pas rentrer dans la maison par la porte, mais devait descendre du toit. Plutarque ajoute alors que les Grecs « considéraient impurs ceux pour qui on avait organisé un convoi funèbre et des funérailles comme s'ils étaient morts : ils n'avaient plus de commerce avec eux et ils ne les laissaient pas s'approcher des sanctuaires »⁹⁰. Il rapporte le cas d'un nommé Aristinos, à qui l'oracle delphique ordonna de se soumettre à un rite symbolique de renaissance.

Pourtant, entre l'état des ὑστερόποτμοι et celui d'Alceste plusieurs différences se dégagent. Les premiers étaient tenus pour morts sans l'être et avaient reçu des funérailles sans cadavre, alors qu'Alceste est morte vraiment et a reçu de vraies funérailles. Les ὑστερόποτμοι étaient tenus à l'écart et ne pouvaient avoir de contact avec personne, alors qu'Héraclès invite explicitement Admète à faire entrer Alceste dans le palais⁹¹. De plus, dans le passage de Plutarque aucune allusion n'est faite au silence du ressuscité⁹².

Quoi qu'il en soit de ces implications rituelles, le silence d'Alceste renvoie la fin heureuse dans le temps extra-dramatique. C'est une puissante création dramatique qui laisse l'ombre de la mort transparaître encore sur le personnage d'Alceste. Si maintenant Admète se hâte de dépasser l'ambiguïté de son personnage, en renonçant à sa promesse d'une vie-non vie dans l'attente de la mort, et si, en reniant l'ordre de bannir de son royaume la Muse et les danses, il ordonne de « préparer des danses en l'honneur de la fortune »⁹³, Alceste reste au contraire en silence. Et, comme le silence du palais au début de la tragédie, c'est un silence chargé de doutes irrésolus et de mystère.

⁸⁹ Cf. Parker 2007 : 280-281. La comparaison a été suggérée pour la première fois par Betts 1965. À côté de Plutarque, on pourra voir, sur la même coutume, le lexique d'Hésychius, s. v. δευτερόποτμος.

⁹⁰ Plut. *Quaest. Rom.* 5, 264 F 6-8 : οὐ γὰρ ἐνόμιζον ἀγνοῦς οὐδὲ κατεμίγνυσαν· ἑαυτοῖς οὐδ' εἶων ἱεροῖς πλησιάζειν, οἷς ἐκφορὰ γέγονοι καὶ τάφος ὡς τεθνηκόσι.

⁹¹ v. 1147 : ἀλλ' εἴσαγ' εἴσω τήνδε.

⁹² Je crois qu'on ne peut pas accepter l'interprétation de Betts 1965 : 182 : « this agrees with Plutarch who says that men did not associate with the δευτερόποτμοι ». Les deux aspects restent en effet bien distincts, comme le montrent le passage de Plutarque aussi bien que le v. 1147 cité à la note précédente.

⁹³ v. 1155 : χοροὺς ἐπ' ἐσθλαῖς συμφοραῖσιν ἰστάναι.

2. Voir l'invisible : lumières, ombres, visions

Nous avons vu que l'utilisation d'éléments sonores de nature et d'origine diverses s'insère dans la plus ample dialectique entre la vie et la mort, en met en évidence les oppositions et souligne les renversements de la situation dramatique, tout en caractérisant de manière ambiguë la situation d'Alceste, suspendue entre la vie et la mort, ainsi que celle du survivant Admète, qui renonce à la vie. Cette dialectique entre la vie et la mort est également productive pour ce qui est des sensations visuelles.

La vue, il est bien connu, était pour les Grecs traditionnellement associée à la vie. Dès Homère l'expression « voir la lumière du soleil » est attestée comme synonyme de « vivre » (*Il.* 18, 61 : ζῶει καὶ ὄρᾳ φάος ἠελίοιο)⁹⁴ et, chez les tragiques, le verbe ὄρᾶω⁹⁵ ou, plus fréquemment, le verbe βλέπειν sont employés aussi sans complément dans le sens de « vivre »⁹⁶. Le fait que ce type de métaphore, décliné en termes et modalités différents, se répète avec une grande fréquence dans *Alceste* ne fait pas merveille en soi, puisque dans une tragédie la mort est le moteur même de l'action dramatique⁹⁷.

Néanmoins, de pareilles expressions dessinent dans la trame de la tragédie une opposition nette entre la lumière et la possibilité de voir d'une part, l'obscurité et les

⁹⁴ Cf. également *Od.* 4, 540 et *Theog.* 1, 426. Chez les tragiques, l'expression φῶς ὄρᾳ se retrouve à plusieurs reprises : cf. *Soph. OT* 375, *Eur. Or.* 1523. Cependant, c'est le verbe βλέπειν qu'on retrouve le plus fréquemment. Pour l'expression βλέπειν φάος cf. par ex. *Aesch. Pers.* 229, *Eur. Hel.* 60.

⁹⁵ Cf. *Eur. Supp.* 78 : τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὄρῳσι κόσμος.

⁹⁶ Cf. par ex. *Soph. Aj.* 961, *Eur. IA* 1612. Ainsi le participe parfait δεδορκῶς se trouve-t-il utilisé dans le sens de « vivant » dans *Aesch. Eum.* 322 ; *Soph. El.* 66 (mais voir déjà *Il.* 1,88 ; *Od.* 16, 439). Dans *Aesch. Ag.* 666-7, le rapport avec la lumière se lit dans la métaphore : εἰ δ' οὖν τις ἄκτις ἠλίου νιν ἱστορεῖ / χλωρόν τε καὶ βλέποντα. Pour un autre passage d'un intérêt particulier, voir *Aesch. Coeph.* 844 : πῶς ταῦτ' ἀληθῆ καὶ βλέποντα δοξάσω; En ce cas-ci, l'expression renvoie à un neutre pluriel et il faut l'entendre dans le sens de « actually existing » (Liddell-Scott-Jones 1996 : s. v. βλέπω). Sur la lumière chez les tragiques, voir Ciani 1974 : 28-80 (en particulier, sur l'expression « ne plus voir la lumière » chez Euripide, voir les pages 52-54). Cf. également Mugler 1964 : 77-79, 83-85.

⁹⁷ Les diverses expressions employées pour « voir la lumière » sont εἰσορᾶν φάος : vv. 18, 283 ; φῶς λεύσσειν : v. 82 ; φῶς δέρκεσθαι : v. 123 ; βλέπειν πρὸς αὐγὰς τὰς ἠλίου : v. 206 ; ἀκτίνα κύκλον θ' ἠλίου προσορᾶν : v. 208 ; φάος ὄρᾳν : vv. 272, 691 ; αὐγὰς εἰσορᾶν : v. 667 ; αὐγὰς προσορᾶν : v. 868. On retrouve également avec fréquence l'emploi du terme « lumière » comme métaphore pour indiquer la vie : cf. vv. 457, 722, 1073, 1076, 1139. On pourrait peut-être ajouter les occurrences de l'homophone φῶς, forme perçue par les hellénophones de façon ambiguë (cf. *Eust. in Hom. Il.* 2, 59, 18-19) aux vv. 605, 860 et en particulier au v. 471 : προθανοῦσα φωτός. Sur le rapport entre φῶς et φῶς, voir Peters 1993 : 101-8. Sur le thème de la mort dans *Alceste*, voir en particulier Nielsen 1976 ; Gregory 1979 ; Bradley 1980 ; Smith 1983 ; plus récemment Murnaghan 2000. Sur l'association contrastive entre Hadès et la lumière dans *Alceste*, voir Ciani 1974 : 49.

ténèbres aveugles de la mort de l'autre. Si la lumière renvoie en effet à la vie à laquelle Alceste a renoncé, l'héroïne s'apprête désormais à descendre dans les « demeures sombres »⁹⁸, la « maison sans soleil »⁹⁹ d'Hadès, le dieu « à la chevelure noire »¹⁰⁰, tout comme noir est l'habit de Thanatos¹⁰¹. Ainsi Alceste perçoit-elle la proximité de la mort par une sorte d'assombrissement de la vue, comme les héros de l'épopée homérique :

πλησίον Ἄϊδας, σκοτία
δ' ἐπ' ὄσσοισι νύξ ἐφέρει

Hadès est proche, une nuit sombre
glisse sur mes yeux (vers 268-269).

La métaphore de la nuit est elle-même déjà homérique et apparaît, par exemple, dans la description de la mort de Téléphème, dont « une nuit sombre enveloppe les yeux » (*Il.* 5, 659 : τὸν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νύξ ἐκάλυψε)¹⁰². Mourir signifie ne plus voir. D'ailleurs, dans le nom même par lequel les Grecs indiquaient le dieu des Enfers et, par conséquent, les Enfers eux-mêmes, Ἄϊδης, ils percevaient un rapport étymologique avec le verbe ἰδεῖν (« voir »), et, comme l'atteste Platon, la plupart des gens considéraient ce mot dans le sens de ἀ-ιδής, c'est-à-dire l'« invisible »¹⁰³.

Cette interprétation est à vrai dire bien plus ancienne, si Homère y fait allusion lorsqu'il parle de l'Ἄϊδος κυνῆ, le « casque d'Hadès »¹⁰⁴, capable de rendre invisible quiconque le portât. Dans le cinquième chant de *Illiade*, Athéna s'en ceint la tête pour intervenir dans la mêlée en faveur de Diomède et des Achéens sans être vue par Arès¹⁰⁵. De même, selon le *Bouclier* pseudo-hésiodique, le casque aurait également servi à

⁹⁸ v. 125 : ἔδρας σκοτίους. Cf. également les vv. 268, 385, 989.

⁹⁹ vv. 436-7 : εἰν Ἄϊδαο δόμοις / τὸν ἀνάλιον οἶκον οἰκετεύοις. Cf. v. 852.

¹⁰⁰ v. 438 : ὁ μελαγχαίτας θεός. Cf. aussi le v. 261.

¹⁰¹ vv. 843-844 : τὸν μελάμπτερον νεκρῶν / Θάνατον. Cf. Dale 1954 : 54. Dans le traité pseudo-aristotélicien sur les couleurs, le noir est défini comme absence de lumière (Ps.-Arist. *color.* 791b4 : τὸ σκότος οὐ χρῶμα ἀλλὰ στέρησις ἐστὶ φωτός) ; c'est également la couleur de ce qui ne se voit pas : τὸ μὴ ὀρώμενόν ἐστι τῆ φύσει μέλαν (Ps.-Arist. *color.* 791 a14).

¹⁰² La même formule est employée pour Déipyros (*Il.* 13, 580) Cf. encore *Il.* 5, 696 ; 11, 355 ; 14, 438-439 ; 22, 466.

¹⁰³ Plat. *Crat.* 403a : ὁ δὲ Ἄϊδης, οἱ πολλοὶ μὲν μοι δοκοῦσιν ὑπολαμβάνειν τὸ ἄιδές' προσειρηθῆσθαι τῷ ὀνόματι τούτῳ. Cf. encore Plat. *Gorg.* 493b ; *Phaed.* 80 d5-8. Voir Anceschi 2007 : 90-1. Quoiqu'elle ne soit pas certaine, cette étymologie est par ailleurs considérée comme probable même par les linguistes modernes : cf. Frisk 1958 : 34.

¹⁰⁴ Voir Gernet 1982 : 215-216.

¹⁰⁵ *Il.* 5, 844-5 : ἀντὰρ Ἀθήνη / δὺν' Ἄϊδος κυνέην, μὴ μιν ἴδοι ὄβριμος Ἄρης.

Persée pour tuer la Gorgone¹⁰⁶. Un autre jeu étymologique sur le nom d'Hadès se trouve dans le premier *stasimon* de l'*Ajax* de Sophocle, où le chœur de marins de Salamine, s'opposant à la placide immobilité de l'île, exprime son tourment « d'être usé par le temps, dans l'attente (ἐλπίς) amère de rejoindre un jour le terrible, aveugle Hadès (ἄϊδηλον Ἄϊδαν) »¹⁰⁷. L'association de l'espoir avec la mort « invisible » fait penser aux espoirs aveugles (τυφλαὶ ἐλπίδες) dont Prométhée, dans le drame homonyme d'Eschyle, se vante d'avoir fait don aux hommes, afin qu'ils ne puissent plus prévoir le moment de leur mort¹⁰⁸.

Mais revenons à l'*Alceste* et profitons de cette petite digression pour quelques considérations préliminaires. Si l'opposition que nous avons remarquée entre lumière et ombre, entre visible et invisible comme attributs de la vie et de la mort sous-tend sans doute tout le drame¹⁰⁹, l'emploi qu'en fait Euripide n'est guère simple ni linéaire, mais ambigu et apparemment paradoxal. En dépit de ce que nous venons de dire, dans l'*Alceste* le poète semble vouloir renverser ce paradigme culturel, en mettant l'invisible et la mort sous les yeux de ses spectateurs, et, à partir de l'apparition initiale de Thanatos au cours du prologue, la première moitié du drame est un spectacle continu de la mort, jusqu'au trépas effectif d'Alceste, qui non seulement est directement présenté sur scène, contre toute habitude tragique, mais qui est même réitéré en une double représentation.

¹⁰⁶ Hes. *Sc.* 226-7 : δεινὴ δὲ περὶ κροτάφοισι ἄνακτος / κεῖτ' Ἄϊδος κυνέη νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα. Cf. aussi Aristoph. *Ach.* 390.

¹⁰⁷ cf. vv. 605-6 : χρόνῳ τρυχόμενος, κακὰν ἐλπίδ' ἔχων / ἔτι μέ ποτ' ἀνύσειν τὸν ἀπότροπον ἀϊδηλον Ἄϊδαν avec le commentaire de Medda in Medda-Pattoni 1997 : 167 et de Finglass 2011 : 317-318. Voir déjà l'opposition entre le « sombre Hadès », la « mort noire » et la « lumière brillante du jour » chez Hes. *Op.* 153-155.

¹⁰⁸ Cf. Aesch. *Prom.* 248-50 : Πρ. θνητούς γ' ἔπαυσα μὴ προδέρκεσθαι μόρον. / Χο. τὸ ποῖον εὐρὼν τῆσδε φάρμακον νόσου; / Πρ. τυφλάς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατόκισα. Voir aussi la scholie au v. 248 : Πρῶτον, φησὶν, οἱ ἄνθρωποι πρὸ ὀφθαλμῶν ἔχοντες τὸν θάνατον οὐκ ἐξήρχοντο εἰς τὸ ἐργάζεσθαι ἢ ναυτίλλεσθαι ἢ ἄλλο τι ποιεῖν, φοβούμενοι τὸν θάνατον, μὴ τηνικαῦτα ὑπέλθοι αὐτοῖς· ἐγὼ δὲ αὐτὸν ποιήσας ἀπόροπτον, καὶ ἐλπίδας αὐτοῖς ἐνθεῖς τοῦ ζῆν, καὶ μὴ γινώσκειν πότε μέλλει αὐτοῖς ἐπελθεῖν ὁ θάνατος, εἰς ἔργα παρώτρυνα. Je suppose que même en ce cas il faudrait interpréter le terme ἐλπίς d'une manière plus neutre, comme « attente » plutôt que comme « espoir » ; l'ἐλπίς est « aveugle » justement parce que l'homme ne « voit » plus sa mort. Cf. Griffith 1983 : 133-4. La tradition selon laquelle les hommes auraient jadis connu le moment de leur mort est attestée, sous forme différente, dans Plat. *Gorg.* 523d.

¹⁰⁹ Nous le verrons mieux dans les pages qui suivent. Encore à propos du nom d'Hadès, on remarquera la forte opposition qui se retrouve formulée au vv. 455-457 : εἴθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἴη / δυναίμαν δὲ σε πέμψαι / φάος ἐξ Ἄϊδα τεράμωνων ; voir également les vv. 261-262 : ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι / βλέπων πτερωτὸς Ἄϊδας.

En y regardant d'un peu plus près pourtant, ce renversement et cette ambiguïté dans le rapport entre la vie et la mort sont déjà présents dans les antécédents et dans l'argument mythique du drame. Dans le mythe qu'Euripide porte sur scène, il n'y a plus d'espace pour le don prométhéen de l'« attente aveugle » auquel nous faisons référence tout à l'heure. Le cours naturel des événements et les attributs de la mort s'y trouvent suspendus. Comme l'a remarqué Gregory¹¹⁰, la mort n'est plus imprévisible, inévitable, irréversible, mais prévisible et évitable pour Admète, prévisible et finalement réversible pour Alceste. De plus, la mort est même présentée comme une possibilité de choix offerte pratiquement à tous les personnages principaux du drame, dont on passe au crible et dont on met en discussion la majeure ou mineure éligibilité dans le rôle de substitut d'Admète pour la mort¹¹¹.

L'invisibilité, l'imprévisibilité de la mort sont ainsi annulées, dès le début du drame et déjà dans le prologue nous prenons connaissance par les paroles d'Apollon que c'est le jour établi pour la mort d'Alceste (vers 20-21). Il n'y a plus de temps pour l'attente ou pour l'espoir¹¹², la mort est déjà là, elle est montée sur scène.

Voir la mort I : Thanatos

Apollon sort du palais d'Admète où il a dû se faire serviteur, et s'en éloignant résume les antécédents de l'action dramatique. Bien que dans les paroles d'Apollon la mort, Thanatos, ne soit jamais directement citée, elle y apparaît pourtant extraordinairement présente comme l'agent invisible de tous les événements rapportés par le dieu : Zeus a tué le fils d'Apollon Asclépios (vers 3), parce qu'il ressuscitait les morts (vers 127) ; Apollon s'en est vengé, en tuant à son tour les Cyclopes (vers 6) et Zeus l'a puni ; la mort menaçant Admète, Apollon l'a sauvé en dupant les Moires (vers 11-13) ; maintenant (vñv, vers 19), la mort menace Alceste, qui est à l'intérieur du palais, déjà agonisante (vers 19-21).

¹¹⁰ Gregory 1979 : 261-262.

¹¹¹ Voir notamment l'agon d'Admète et Phères, vv. 614-740, mais également les paroles d'Alceste aux vv. 287-294.

¹¹² Cf. vv. 130-131 : vñv δὲ βίου τίς ἔτ' ἐλπίδα προσδέχομαι;

Dans la deuxième partie du prologue, la présence de la Mort devient physique et visible : pendant qu'Apollon adresse ses adieux au palais qui l'a accueilli, voici qu'apparaît Thanatos en personne :

ἤδη δὲ τόνδε Θάνατον εἰσορῶ πέλας

Mais je vois déjà Thanatos qui s'approche (vers 24).

Par l'emploi du déictique τόνδε, Apollon transfère la Mort du plan de la narration au *hic et nunc* de la représentation scénique. Maintenant Thanatos est là, sous les yeux de tous.

Vêtu d'un habit noir¹¹³, vraisemblablement ailé, comme il apparaît dans beaucoup de représentations figuratives¹¹⁴, et armé d'un glaive¹¹⁵, Thanatos est un personnage tout à fait singulier dans la tragédie grecque. Selon Dale, « since Heracles is to wrestle with and overthrow him, he is not represented as a majestic infernal Power but as an ogreish creature of popular mythology »¹¹⁶. Il ne me paraît pourtant pas possible de partager cette opinion, qui est peut-être trop influencée par les débats encore animés en ces années-là sur l'origine du mythe d'Alceste et sur son caractère populaire¹¹⁷. Dans le prologue, en effet, il n'y a aucun élément qui puisse faire penser à un personnage tel que celui décrit par Dale, et, s'il est vrai que Thanatos perdra son combat avec Héraclès (ce qui se produit par ailleurs hors scène), il est tout aussi vrai que c'est lui qui gagne (sur scène cette fois-ci) le combat verbal avec Apollon¹¹⁸.

Au contraire, dans son récent commentaire, Parker définit Thanatos « a masterly creation » et, après avoir remarqué la particularité de ce prologue qui nous fait voir Thanatos avec les yeux d'un autre dieu, il ajoute : « Typically, the Euripidean god

¹¹³ On peut le déduire du v. 843.

¹¹⁴ Dans sa vision de l'Hadès, Alceste voit une créature ailée (v. 261), qu'elle appelle du nom d'Hadès lui-même mais que les savants ont généralement identifiée avec Thanatos. On reviendra sur ces vers *infra*, p. 61 sq.

¹¹⁵ Cf. v. 76. Voir *supra*, p. 37.

¹¹⁶ Dale 1954 : 54.

¹¹⁷ Voir en particulier Lesky 1925 et Jones 1948. Pour une histoire des études sur l'*Alceste*, on renvoie à Parker 2007 : xxxvi-lvi.

¹¹⁸ De plus, le personnage de Thanatos apparaissait déjà dans l'*Alceste* de Phrynichos, avec des caractères et une fonction apparemment très proches. Cf. Serv. *in Aen.* 4, 694 : *alii dicunt Euripidem Orcum in scaenam inducere gladium ferentem quo crinem Alcesti abscidat et Euripidem hoc a Phrynico, antiquo tragico, mutuatum*. Sur le rapport entre l'*Alceste* de Phrynichos et celle d'Euripide, voir en dernier les remarques de Parker 2007 : xv-xvii avec la relative bibliographie.

combines a thoroughly human malice with supernatural implacability. Death shows no malice, but he is equally without beneficence or kindness »¹¹⁹.

Or, s'il est une caractéristique qui définit et distingue le personnage de Thanatos tel qu'il apparaît dans le prologue, c'est sans nul doute son inébranlable obstination. La mort a-t-elle donc retrouvé ses propres attributs, redevenant inéluctable ? C'est ce qu'on est porté à croire après avoir vu le personnage de Thanatos, à la fin du prologue¹²⁰. Les tentatives de persuasion mises en acte par Apollon n'aboutissent à aucun effet ; l'habileté rhétorique du dieu ne peut rien contre la fermeté avec laquelle Thanatos soutient l'inéluctabilité de la mort¹²¹.

Apollon est donc obligé de reconnaître sa défaite¹²² ; avant de s'éloigner de façon définitive, pourtant, il prophétise déjà la manière dont la triste histoire trouvera une fin positive : Héraclès, accueilli comme hôte dans le palais d'Admète, réussira par la force à arracher Alceste des mains de Thanatos (vers 64-71)¹²³. Cette prophétie a causé quelques problèmes aux savants, qui ont interprété de manière différente la réaction et la réplique de Thanatos, lui qui s'éloigne, impassible même face à ces paroles d'Apollon et prêt à accomplir avec scrupule la tâche qui lui a été confiée. Faut-il croire alors que cette scène n'est qu'autoréférentielle, qu'elle n'a aucun but dramatique et aucune influence sur la suite de l'action scénique¹²⁴, à tel point que la tragédie continue comme si ces paroles n'avaient jamais été prononcées¹²⁵ ? Ou faut-il supposer que la réponse de Thanatos indique qu'il ne prête pas réellement foi aux paroles prophétiques d'Apollon¹²⁶ ?

Je crois que, pour apprécier convenablement la partie finale du prologue, plutôt que de mesurer dans une optique psychologisante la conviction intérieure (présumée) des personnages qui se font face, il convient de faire porter l'analyse sur les valeurs et les significations qu'y assument les oppositions dramatiquement construites. Apollon a essayé en vain de persuader Thanatos d'épargner la vie d'Alceste. C'est lui-même qui

¹¹⁹ Parker 2007 : 50.

¹²⁰ Nous avons déjà réfléchi sur les éléments visuels qui contribuent à créer cet effet. Voir *supra*, p. 37 sq.

¹²¹ On remarquera l'utilisation de verbes de nécessité dans la bouche de Thanatos : χρῆ (v. 49) ; δεῖ (v. 63). Sur la question de la persuasion dans cette scène, voir *infra*, p. 88 sqq.

¹²² Déjà au v. 48, Apollon s'écrie : λαβὼν ἴθι· οὐ γὰρ οἶδ' ἄν εἰ πείσαιμί σε.

¹²³ Sur les implications dramatiques de la prophétie d'Apollon, voir Hamilton 1978 : 293-301.

¹²⁴ Ainsi Schwinge 1968 : 60.

¹²⁵ Verrall 1895 : 96.

¹²⁶ Hamilton 1978 : 293.

était intervenu en faveur d'Admète pour lui éviter la mort. Pour Apollon la mort est négociable et évitable, par la persuasion ou par la tromperie¹²⁷. Thanatos au contraire défend jusqu'au bout le caractère inévitable et nécessaire de la mort, même face à la perspective nouvelle ouverte par la prophétie d'Apollon.

C'est donc à l'intérieur de cette dialectique, qui est bien loin d'être limitée au prologue, qu'il faudra lire la prophétie d'Apollon ainsi que la réponse de Thanatos. Si la Mort qu'Euripide nous présente ici semble réacquérir toutes les caractéristiques qui lui sont traditionnellement attribuées, reste pourtant la prophétie d'Apollon, suspendue comme une question : cette mort sera-t-elle vraiment irrémédiable ?

Voir la mort 2 : la vision d'Alceste

Nous avons déjà analysé le silence de la *parodos* et l'entrée de la servante qui vient raconter toutes les actions qu'Alceste accomplit pour se préparer à la mort. L'ambiguïté de l'état contradictoire d'Alceste se dessine dans ses paroles et, parmi les deux images de la mort qui ont été présentées dans le prologue, aucune ne s'est réalisée.

Après le premier *stasimon*, dans lequel le chœur plaint le sort d'Admète et invoque l'aide d'Apollon, Alceste et Admète apparaissent finalement sur scène. Les premières paroles de la femme sont une apostrophe au soleil et à la lumière du jour (vers 244)¹²⁸, auxquels l'héroïne adresse ses adieux, ainsi qu'elle l'a fait peu avant avec les dieux du foyer, le lit nuptial et tous les serviteurs qui étaient à l'intérieur de la maison. C'est bien pour cela en effet qu'Alceste sort du palais, pour voir le soleil une dernière

¹²⁷ Au v. 12, Apollon dit avoir trompé les Moires mais il ne précise pas comment. Selon Aesch. *Eum.* 723-728, il les avait enivrées.

¹²⁸ Le dernier adieu au soleil est un motif récurrent dans la tragédie : cf. Cassandre in Aesch. *Ag.* 1323-1324 ήλιου δ' ἐπεύχομαι / πρὸς ὕστατον φῶς (suivi d'une malédiction contre ses assassins) ; Soph. *Aj.* 857-858 : καὶ τὸν διφρευτὴν Ἥλιον προσεννέπω, / πανύστατον δὴ, κοῦποτ' αὐθις ὕστερον (Ajax) ; Soph. *Ant.* 879-880 : οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα / θέμις ὄραν ταλαινα (voir aussi vv. 808-9) ; Tr. adesp. fr. 45 Kannicht-Snell : ὦ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδὼν / λείπω φάος τόδ'· οὐκέτ' <οὐδέν> εἰμ' ἐγώ. On pourra voir également l'intéressante variation que l'on trouve dans la bouche d'Œdipe aveugle in Soph. *OC* 1548-1550 : ὦ φῶς ἀφεγγές, πρόσθε πού ποτ' ἦσθ' ἐμόν, / νῦν δ' ἔσχατόν σου τοῦμόν ἄπτεται δέμας. Cf. aussi Polyxène in *Hec.* 367-8, 411-2, 435. En dehors du théâtre tragique, on pourra rapprocher de ces passages les vers de Call. *A.P.* 7, 471, 1-2 : Εἴπας “Ἥλιε, χαῖρε” Κλεόμβροτος Ὀμβρακιώτης / ἤλατ' ἀφ' ὑψηλοῦ τείχεος εἰς Αἴδην.

fois, comme le précise la servante¹²⁹. Elle montre donc ainsi ce « natural feeling of a dying mortal, especially one who associated any future existence with the darkness of the underworld » dont parle Dale dans son commentaire à ce passage¹³⁰.

Alceste chante, Admète lui répond en trimètres iambiques. Dans le deuxième couple strophe-antistrophe, la tension émotionnelle atteint son paroxysme. Alceste, désormais très proche de la mort, rapporte en prise directe son extraordinaire vision de l'au-delà¹³¹ :

ὄρῳ δίκωπον ὄρῳ σκάφος ἐν
λίμνα· νεκύων δὲ πορθμεὺς
ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων
μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις;
ἐπείγουν· σὺ κατείργεις· τάδε τοί με
σπερχόμενος ταχύνει.

Je vois le bateau à deux rames, je le vois sur le lac et le
passeur des morts, Charon, m'appelle, la main sur le mât :
Qu'attends-tu ? Dépêche-toi, tu me retardes. C'est ainsi
qu'il me presse avec rage (vers 252-257).

Dans cette première vision, Alceste s'attarde sur Charon, le transporteur des âmes des morts, qui l'attend pour la conduire de l'autre côté de l'Achéron¹³².

La seconde vision d'Alceste est encore plus effrayante et inquiétante :

ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει μέ τις (οὐχ
ὄρῳ;) νεκύων ἐς αὐλάν,
ὕπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι
βλέπων περωτὸς Ἴιδας.
τί ρέξεις; ἄφες. οἶαν ὁδὸν ἄ δει-
λαιότατα προβαίνω.

Quelqu'un m'entraîne, quelqu'un m'entraîne (ne le vois-tu
pas ?) dans la demeure des morts, il me regarde sous ses cils
à la sombre lumière, l'ailé Hadès. Que vas-tu faire ? Lâche-moi !
Moi, malheureuse, par quelle route j'avance (vers 259-263).

¹²⁹ v. 206 : βλέψαι πρὸς αὐγὰς βούλεται τὰς ἡλίου.

¹³⁰ Dale 1954 : 70.

¹³¹ On peut rapprocher de cette vision d'Alceste d'autres scènes célèbres de la tragédie, telles que la vision de Cassandre dans Aesch. *Ag.* 1085-1161, celle d'Oreste dans Aesch. *Coeph.* 1061 et celle de Penthée dans Eur. *Bacch.* 918-922. Je ne trouve pas appropriée la comparaison avec la vision d'Agavé dans Eur. *Bacch.* 1106-1147 évoquée par Conacher 1993 : 166. Pour un commentaire stylistique de l'ensemble du passage, on pourra se reporter à Barlow 2008 : 56-57.

¹³² Cf. vv. 443-444.

Alceste sent quelqu'un l'entraîner et voit se matérialiser devant ses yeux une figure ailée, au regard torve, dans laquelle elle croit reconnaître Hadès¹³³. L'allusion à cette créature ailée a poussé Wilamowitz à corriger le texte, parce qu'à son avis il ne pourrait pas être question ici d'Hadès, qui n'est jamais représenté avec des ailes et qui ne conduit pas les âmes dans son royaume (tâche qui est généralement accomplie par Hermès). Le philologue allemand remplace alors Ἅιδας par Ἅιδαν, qu'il faut considérer comme un accusatif dépendant de βλέπων. L'intervention textuelle n'est pourtant pas nécessaire si l'on interprète cette référence non pas comme une allusion précise mais dans un sens plus général¹³⁴.

Il me semble que, au-delà de l'identification précise du personnage, l'emploi du terme *Hadès* en ce contexte n'est pas casuel du tout, mais qu'il renvoie implicitement aux considérations que nous avons faites sur ce mot au début de notre discussion et en particulier au rapport étymologique que les anciens percevaient entre *Hadès* et le verbe voir (ιδεῖν)¹³⁵. Cette allusion étymologique est suggérée par le jeu de mot βλέπων... Ἅιδης (« Hadès qui voit », vers 262). De plus, une brève comparaison entre les deux visions d'Alceste que l'on vient de citer et entre leurs constructions discursives respectives pourra nous conforter dans cette idée. Les reprises formelles (ὄρω... ὄρω, vers 252 = ἄγει... ἄγει, vers 259) ou lexicale (νεκύων, vers 253 = νεκύων, vers 260) sont évidentes et ont été remarquées par les commentateurs¹³⁶. Il faut néanmoins, je crois, en saisir toute l'envergure.

Ces reprises en effet ne sont pas seulement une fine touche expressionniste d'Euripide, qui traduit splendidement la surprise, l'horreur, la peur et l'égarement d'une femme en face de la mort. Elles contiennent aussi un changement de perspective très parlant : à l'ὄρω répété au vers 252 correspond l'ἄγει μέ τις du vers 259. C'est dire que, de sujet actif d'un regard presque liminaire sur l'outre-tombe, Alceste est devenue l'objet

¹³³ On remarquera que l'égarement d'Alceste est très habilement rendu dans la syntaxe de la période, qui passe d'un générique τις à la série de nominatifs βλέπων πτερωτὸς Ἅιδας se terminant sur le nom propre, Hadès.

¹³⁴ Cf. Dale 1954 : 72 ; Paduano 1993 : 76. Même l'identification, traditionnellement acceptée (cf. Torraca 1963a : 90-93), du personnage ailé avec Thanatos présente des problèmes : ce n'est pas Thanatos qui conduit les âmes des morts aux Enfers ! Cf. sur cette question Parker 2007 : 109.

¹³⁵ Voir *supra*, p. 55 et ss.

¹³⁶ Cf. Dale 1954 : 72 ; Parker 2007 : 106-107

d'une action violente ; de sujet du regard (ὄρω), elle en est devenue l'objet (βλέπων... Ἄϊδας). Si dans la première vision c'était Charon qui lui adressait la parole pour la pousser et l'inciter à entrer (vers 255-256 : τί μέλλεις; / ἐπείγου), maintenant c'est elle qui s'adresse à Hadès pour lui demander de la laisser partir (vers 262 : τί ῥέξεις; ἄφες). On remarquera la symétrie frappante entre les paroles de Charon et celles d'Alceste : dans les deux cas, elles sont constituées par une question introduite par τί et suivie d'un impératif.

Le regard d'Hadès (expression qui est presque un oxymoron par jeu étymologisant interposé), « qui regarde sous ses cils à la sombre lumière », représente l'effondrement progressif d'Alceste dans les ténèbres de la mort, qui semble effectivement se réaliser juste après, dans l'épode : « Laissez-moi désormais, laissez-moi. Étendez-moi, je n'ai plus de force dans mes jambes ; Hadès est proche, une nuit sombre glisse sur mes yeux. Mes enfants, votre mère n'est plus. Puissiez-vous voir cette lumière dans la joie »¹³⁷.

Mais, avant de passer à l'analyse de la mort d'Alceste, il convient de s'attarder encore un moment sur la deuxième vision d'Alceste, et tout particulièrement sur le système d'adresses personnelles¹³⁸ contenu dans ses paroles. On remarquera que dans ce passage Alceste s'adresse à la seconde personne à deux interlocuteurs différents, d'abord à Admète (vers 259-260 : οὐχ ὄρω;) ¹³⁹ et puis à Hadès (vers 263 : τί ῥέξεις; ἄφες)¹⁴⁰. De cette manière alors, le *je* d'Alceste se construit tant par rapport au *tu* d'Admète qu'au *tu* d'Hadès, s'insérant ainsi en même temps dans deux niveaux de communication apparemment contradictoires. Cette efficace stratégie énonciative inscrit dans le discours même d'Alceste son état de suspension entre la vie et la mort. Si la femme peut s'adresser à la seconde personne tant à Admète qu'à Hadès c'est parce que, comme l'a dit la servante peu avant, Alceste est « morte et vivante à la fois » (vers 141).

¹³⁷ vv. 266-272 : μέθετε μέθετέ μ' ἤδη· / κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν. / πλησίον Ἄϊδας, σκοτία / δ' ἐπ' ὄσσοισι νύξ ἐφέρπει. / τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ / οὐκέτι μήτηρ σφῶν ἔστιν. / χαίροντες, ὧ τέκνα, τόδε φάος ὄρωτον.

¹³⁸ Dans le sens défini par Benveniste 1966 : 252-253.

¹³⁹ La question qu'Alceste pose à Admète laisse bien ressortir l'opposition entre la vision et la réalité, selon un procédé qui trouve des parallèles dans la poésie lyrique (cf. Alc. fr. 1, 50 Page avec le commentaire de Calame 1983 b : 327) aussi bien que dans l'épopée homérique (cf. *Il.* 15, 555 et *Od.* 17, 545).

¹⁴⁰ Un cas similaire d'allocution à la mort est présent dans *l'Ajax* de Sophocle (v. 854) : ὦ Θάνατε, Θάνατε, νῦν μ' ἐπίσκεψαι μολῶν.

Voir la mort 3 : la mort d'Alceste

Nous avons rencontré jusque-là les premières représentations de la mort contenues dans l'*Alceste*. La mort apparaît d'abord comme un personnage dramatique présent en chair et en os, puis par l'intermédiaire des yeux d'Alceste mourante comme une puissante vision des lieux d'outre-tombe. À la fin de la vision, Alceste reprend la parole, cette fois en mètre iambique, et adresse à Admète sa dernière demande, celle de ne plus se remarier et de ne pas laisser une marâtre s'occuper de leurs enfants (vers 280-325). Une fois qu'Admète a rassuré sa femme et lui a fait ses promesses, sur lesquelles on va bientôt revenir, Alceste prend congé de son mari et de ses enfants, puis meurt.

Comme nous l'avons déjà indiqué, non seulement Alceste meurt sur scène, contrairement à l'habitude la plus fréquente dans la tragédie grecque¹⁴¹, mais elle meurt, pour ainsi dire, deux fois, d'abord à la fin de sa première intervention lyrique (vers 266-272) et ensuite à la fin du dialogue avec Admète (vers 385-392). Les deux scènes sont construites de manière parallèle et se répondent également par des reprises textuelles et lexicales précises :

- 1) l'obscurité enveloppe les yeux d'Alceste (vers 268-269 : πλησίον Ἄϊδα, σκοτία / δ' ἐπ' ὄσσοισι νύξ ἐφέρπει, « Hadès est proche, une nuit sombre glisse sur mes yeux » ; vers 385 : καὶ μὴν σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται, « mon œil s'alourdit dans l'obscurité ») ;
- 2) Alceste proclame qu'elle « n'est plus » et elle salue ses enfants (vers 270-2 : τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ / οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν. / χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὀρῶτον¹⁴², « Mes enfants, mes enfants, votre mère n'est plus. Puissiez-vous voir cette lumière dans la joie » ; vers 387 : ὡς οὐκέτ' οὔσαν οὐδὲν ἄν λέγοις ἐμέ, « tu peux dire que je ne suis plus rien » et vers 389 : χαίρετ', ὦ τέκνα, « adieu, mes enfants ») ;

¹⁴¹ Sur la mort sur scène, voir Deforge 1997 (à propos d'*Alceste*, voir les pages 35-40).

¹⁴² À remarquer, l'opposition entre l'obscurité dont Alceste a parlé peu avant et le « voir la lumière » qu'elle souhaite à ses enfants ; il faut également remarquer la double valeur, intraduisible, de *χαίροντες*, comme forme de salutation et comme souhait de bonheur.

3) la réaction de désespoir de la part d'Admète (vers 273-279 ; vers 391).

On constatera l'insistance sur les données visuelles : les ténèbres de la mort, qui s'approchaient dans l'antistrophe de l'intervention lyrique d'Alceste, enveloppent désormais complètement la femme. Dale¹⁴³ a remarqué que, en redoublant la scène de la mort d'Alceste, Euripide utilise un procédé qui n'est pas inhabituel dans la tragédie, où il arrive qu'une situation soit réalisée d'abord dans une partie lyrique et ensuite au cours d'un dialogue¹⁴⁴.

En employant cette technique pour la représentation de la mort d'Alceste, Euripide « ressuscite » la femme après la « mort lyrique » au début du dialogue avec Admète ; il approfondit et enrichit ainsi l'investigation et la description de la situation ambiguë d'Alceste, en jouant là encore sur la limite entre vie et mort.

Nous avons remarqué l'insistance sur les données visuelles dans les paroles d'Alceste. Est-il encore besoin de s'interroger sur les raisons qui ont poussé Euripide à laisser mourir Alceste sur scène¹⁴⁵ ? Toute cette première partie de la tragédie n'est qu'un spectacle continu de la mort ; la mort s'y donne à voir dans toutes ses formes. Euripide a non seulement offert à son public la vision directe de la mort d'Alceste, mais il en a inscrit dans le texte lui-même le caractère spectaculaire, en créant un complexe jeu de regards entre les différents personnages du drame, jeu qui implique le chœur, Admète, le petit Eumélos, et fait converger leurs regards au moment même de la mort d'Alceste. Ainsi, juste avant l'entrée d'Alceste sur scène, le chœur anticipe-t-il les événements qui vont s'y dérouler : « C'est un malheur pour lequel il faudrait s'égorger, il ne suffirait pas de se pendre, parce qu'il verra mourir (καθ'ανοῦσαν ἐπόψη) en ce jour sa femme, non pas chère, mais très chère » (vers 228-233). Suit, juste après, la vision d'Alceste,

¹⁴³ Dale 1954 : 74-75.

¹⁴⁴ Ainsi par exemple dans la scène de Cassandre des *Troyennes* (vv. 308-510). On peut trouver un autre exemple de cette technique encore dans *Alceste* (vv. 861-961) : Admète exprime d'abord sa douleur en trimètres lyriques (vv. 861-925), puis en iambes (vv. 935-961). Nous allons y revenir : cf. *infra*, pp. 68 sqq. Pour une analyse de ce genre de construction, propre surtout aux premiers drames d'Euripide, voir Di Benedetto 1971 : 24-46.

¹⁴⁵ Il n'est pas non plus besoin, me semble-t-il, d'imaginer, comme le fait Torraca, que « il fatto è così stupefacente che se Alceste non morisse sulla scena, alla presenza degli spettatori, questi avrebbero potuto dubitare della realtà della resurrezione » (Torraca 1963a : 97). Il y en a, en effet, qui en ont douté pour de bon : cf. Verrall 1895 : 25 ; Kott 1970 : 78-108.

précédée par l'apostrophe au soleil et la précision d'Admète : « Il nous voit (ὄρᾱ), toi et moi »¹⁴⁶.

Le soleil voit Alceste et Admète ; Alceste voit Charon et Hadès¹⁴⁷ ; Admète voit Alceste¹⁴⁸ ; le chœur « contemple (λεύσσω) le sort du roi » (vers 240-241) ; ces regards qui s'enchaînent et s'entrelacent se retrouvent tous figés sur le corps désormais inanimé d'Alceste, dans les paroles du petit Eumélos, qui invite (Admète ? le chœur ? le spectateur ?) à regarder :

ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον καὶ
 παρατόνους χέρας.
 ὑπάκουσον ἄκουσον, ὦ μήτερ, ἀντιάζω.

Regarde, regarde la paupière et
 les mains inertes.
 Écoute-moi, écoute-moi, ma mère, je t'en prie (vers 399-400).

De manière très parlante, Eumélos, en rappelant l'attention sur la paupière d'Alceste, réunit un trait de réalisme cru à la valeur symbolique que l'on sait. Pareillement Admète, peu avant qu'Alceste expire, la supplie de poser son regard sur ses enfants (vers 390 : βλέψον πρὸς αὐτοὺς βλέψον), comme si, par le simple fait de continuer à voir, elle pouvait tenir la mort à distance.

On remarquera que la monodie d'Eumélos contient, comme la deuxième vision d'Alceste que nous avons déjà analysée, deux différentes allocutions, qui font appel respectivement à la vision et à l'audition. La première allocution (ἴδε γὰρ ἴδε) s'adresse vraisemblablement à Admète, mais elle sollicite également le regard du spectateur. La seconde (ὑπάκουσον ἄκουσον) est au contraire adressée à la mère morte et destinée à rester sans réponse.

Alceste est vraiment morte. C'est sa paupière qui le dit, c'est son silence. Et Admète l'exprime d'une manière significative, dans sa réplique au petit Eumélos :

¹⁴⁶ vv. 246-247 : ὄρᾱ σε κάμῃ, δύο κακῶς πεπραγότας, / οὐδὲν θεοὺς δράσαντας ἀνθ' ὅτου θανῆ. On remarquera qu'ici encore le sort d'Admète est associé à celui d'Alceste. Les deux sont également κακῶς πεπραγότες.

¹⁴⁷ v. 252 : ὄρᾱ... ὄρᾱ. Cf. *supra*, p. 61 sqq.

¹⁴⁸ Voir le passage cité précédemment (vv. 228-233) ainsi que le v. 280 : Ἄδμηθ', ὄρᾱς...

τὴν οὐ κλύουσάν οὐδ' ὀρῶσαν

(tu lui parles) mais elle n'entend pas et ne voit pas (vers 404).

Les tentatives faites par le petit enfant de rétablir la communication avec sa mère par la vue et par l'ouïe sont vouées à l'échec. Dans ces mots d'Admète convergent le parcours que l'on a suivi dans la première partie du chapitre et celui que nous traçons à présent.

Voir la mort 4 : le palais vide et la statue d'Alceste

Le chœur célèbre la gloire d'Alceste : bien qu'elle soit désormais descendue dans l'Hadès, sa renommée ne va pas disparaître, mais elle deviendra l'objet du chant des poètes, à Sparte comme à Athènes (vers 435-475)¹⁴⁹. À la fin du *stasimon*, Héraclès survient et accepte l'hospitalité qu'Admète lui a proposée. Après le choc entre Admète et son père Phérès, Héraclès, ayant pris connaissance de la mort d'Alceste, sort pour aller récupérer la femme de son ami. C'est alors qu'Admète réapparaît sur scène avec le cortège funéraire.

Admète s'adresse au palais et exprime son trouble et son chagrin de le voir vide, privé de sa femme. D'une manière très parlante, cette scène reproduit le même schéma formel que la scène de la mort d'Alceste : une intervention plus posée et réfléchie fait suite à une première partie de grand transport émotionnel en récitatif¹⁵⁰. Ainsi Euripide peut-il souligner la correspondance entre les deux situations et approfondir l'association entre les expériences des deux personnages qu'on a déjà remarquée précédemment.

Dans les paroles qu'Admète utilise pour s'adresser au palais vide, nous retrouvons maintenant une autre représentation visuelle de la mort, non moins puissante :

ἰώ, στυγναὶ πρόσοδοι, στυγναὶ δ' ὄψεις
χήρων μελάρων.

Hélas ! Entrée détestable, vue détestable
de la maison veuve (vers 861-862).

¹⁴⁹ Nous examinerons les problèmes que ces vers posent *infra*, Appendice 1, p. 351 sqq.

¹⁵⁰ Cf. l'analyse de Parker 2007 : 222-223.

Après l'agonie et les funérailles d'Alceste, la mort se montre à Admète dans l'absence qui remplit la maison : « Comment pourrai-je supporter d'entrer dans ce palais ? Qui saluerai-je (προσειπών), par qui serai-je salué (προσρηθείς) pour que le retour me soit agréable (τερπνῆς) ? Où irai-je ? À l'intérieur, la solitude me chassera lorsque je verrai (εἰσίδω) vide le lit de ma femme et la chaise où elle était assise, et dans la maison le plancher poussiéreux, et que mes enfants, tombant à mes genoux, pleureront leur mère, et que les serviteurs pleureront leur maîtresse qui est partie de la maison »¹⁵¹.

La description qu'Admète donne de la maison insiste, en les renversant, sur les mêmes détails que le récit de la servante au début de la tragédie (vers 157-195) : le lit nuptial (vers 175-188 / vers 945), les larmes des enfants (vers 189-190 / vers 947-948), les pleurs des serviteurs (vers 192-193 / vers 948-949), l'échange réciproque de salutations (vers 195 / vers 942). Mais, bien évidemment, le récit de la servante avait Alceste comme protagoniste et nous présentait la femme agissant à l'intérieur de la maison ; l'évocation d'Admète a également Alceste comme protagoniste, mais sa présence se cache derrière les pronoms interrogatifs (vers 942 : τίνα... τοῦ), dans le creux des espaces qu'elle a habités dans le passé (le lit, la chaise, vers 945-946), dans l'abandon des tâches ménagères (vers 947), dans les pleurs des enfants et des serviteurs (vers 948-949) qui dénoncent ce qui est perdu à jamais dans le lointain (vers 949 : ἐκ δόμων ἀπώλεσαν). Dans la comparaison entre ces deux descriptions, on mesure le drame d'Admète et le sens de ses mots. Ce n'est qu'en voyant la maison vide qu'il peut réaliser pleinement la signification de la mort d'Alceste et s'écrier : ἄρτι μανθάνω (« enfin je comprends », vers 940).

Le spectacle de la mort prend ici son aspect le plus humain, et peut-être le plus tragique, de spectacle soustractif, fait des endroits et des situations qu'Admète avait l'habitude de partager avec Alceste dans la vie quotidienne, qui évoque des souvenirs (ainsi Admète repense-t-il à la première fois qu'il a franchi le seuil de la maison avec

¹⁵¹ vv. 941-949. Cf. également les vv. 885-887 : παιδῶν δὲ νόσους καὶ νυμφιδίους / εὐνάς θανάτοις κεραϊζομένας / οὐ τλητὸν ὄρᾶν.

Alceste le jour de leurs noces, vers 915-925) et qui engendre une insoutenable solitude¹⁵². Voir la mort signifie alors, comme le dit le chœur, « ne plus voir » :

τὸ μήποτ' εἰσιδεῖν φιλίας ἀλόχου
πρόσωπόν σ' ἔσαντα λυπρόν.

Ne plus jamais voir devant tes yeux le visage de ta
femme chérie, quelle souffrance ! (vers 876-877).

Il convient à ce moment de faire un petit pas en arrière et de revenir aux promesses qu'Admète a faites à Alceste dans leur dernier dialogue juste avant sa mort¹⁵³. Il a promis non seulement de ne pas se remarier, mais aussi de porter le deuil toute sa vie, de mettre fin aux chants et aux banquets dans sa maison, dans l'attente de se réunir avec sa femme à l'heure de sa propre mort.

Si, de retour des funérailles, Admète se chagrine à la vue du palais et du lit vides, c'est justement en prévision de ce moment-là qu'il a ajouté une dernière promesse à celles qu'on vient de rappeler : « façonné de la main savante d'un artiste, le simulacre de ton corps (δέμας εἰκασθέν, mot à mot : « ton corps façonné de manière semblable ») sera étendu sur le lit : en me jetant sur lui, en le serrant dans mes bras et en invoquant ton nom, je croirai avoir ma femme entre mes bras sans l'avoir : joie froide, je le sais, mais capable pourtant d'alléger le poids de mon âme »¹⁵⁴. La statue qu'Admète veut faire construire vise donc à combler cette absence. Comme l'a montré Jean-Pierre Vernant dans son étude sur « la figuration de l'invisible et la catégorie psychologique du double »¹⁵⁵, la fonction de pareilles représentations est de « traduire dans une forme visible la puissance du mort et d'en effectuer l'insertion [...] dans l'univers des vivants »¹⁵⁶. En ceci, la promesse d'Admète est strictement reliée à ce qu'il ajoute juste après :

¹⁵² Cf. v. 944.

¹⁵³ Cf. *supra*, p. 45 et ss.

¹⁵⁴ vv. 348-354 : σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν / εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται, / ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας / ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις / δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν / ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὁμως βάρους / ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν.

¹⁵⁵ Vernant 1985 : 325-338.

¹⁵⁶ Vernant 1985 : 337. Vernant commente le passage d'*Alceste* aux pages 332-333. Dans la lignée de son analyse, voir aussi Franco 1984.

ἐν δ' ὄνειρασιν
 φοιτῶσά μ' εὐφραίνουσιν ἄν· ἠδὲ γὰρ φίλους
 κἂν νυκτὶ λεύσσειν, ὅντιν' ἄν παρῆ χρόνον.

En me rendant visite dans mes rêves, tu pourras me
 consoler : il est doux en effet de voir les gens qu'on aime,
 même la nuit, si peu qu'on le puisse (354-356).

La statue et le rêve permettent à Admète de remplir l'absence et de voir l'invisible¹⁵⁷. Mais, en même temps qu'ils rendent présent ce qui est absent, ils en dénoncent l'irréremédiable altérité : le plaisir d'Admète est dès lors destiné à ne rester qu'un « froid plaisir » (vers 353).

Détourner le regard et recouvrer la vue

Si c'est le fait de « ne pas voir » qui angoisse Admète à l'intérieur de la maison, à l'extérieur c'est le fait de « voir » et d'« être vu » : « dehors ce seront les noces des Thessaliens et les assemblées fréquentées par des femmes qui m'éloigneront. Je ne supporterai pas la vue (λεύσσω) des jeunes filles de son âge. Et mes ennemis diront : Regarde (ἰδοῦ) celui qui vit dans la honte, qui n'a pas eu le courage de mourir, qui pour éviter la mort, dans sa lâcheté, a donné en échange sa femme » (vers 950-957). En évitant la mort, Admète a évité de devenir « invisible » ; dès lors « être vu » signifie être vivant, avoir survécu au destin de mort qui pesait sur lui, et devient le signe de cette perte d'εὐκλεία que Phérès lui avait reprochée (vers 694-698) et que maintenant Admète lui-même reconnaît¹⁵⁸.

L'une des autres préoccupations d'Admète est de voir les jeunes filles qui ont le même âge qu'Alceste. Cette allusion, en rapport avec la promesse de ne pas avoir d'autres femmes, nous conduit aussi dans une autre sphère directement associée à la vue, celle du désir amoureux. Dans la physiologie de l'éros c'est justement par le biais de la

¹⁵⁷ Sur la connexion entre la statue et le rêve, voir Brillante 1988 : 28-30.

¹⁵⁸ Sur la signification de l'expédient rhétorique par lequel Admète met dans la bouche d'un hypothétique ennemi des accusations dont il reconnaît la validité, voir Parker 2007 : 242.

vue et du regard que le désir se transmet¹⁵⁹. Mais la crainte qu'Admète exprime dans ces paroles anticipe aussi le contact avec la femme voilée et nous transporte ainsi de manière directe dans la scène finale.

Nous y retrouvons Héraclès, accompagnée d'une femme voilée¹⁶⁰. Héraclès reproche tout d'abord à Admète de lui avoir caché la mort d'Alceste (vers 1008-1019), puis lui demande de prendre et de garder cette femme, qu'il lui présente comme le prix gagné au cours d'une lutte très dure (vers 1020-1036). Admète refuse poliment l'offre de son ami : « ne me rappelle pas ma douleur ; en la voyant (ὄρων) dans la maison je ne pourrais pas m'empêcher de pleurer »¹⁶¹. S'il est bien vrai qu'il y a une composante érotique dans le discours d'Admète et d'Héraclès¹⁶², en ce cas-ci l'élément prédominant est autre : tout comme la maison lui rappelle les expériences vécues avec Alceste, de même la femme lui rappelle-t-elle de trop près sa femme. Comme Alceste, elle est jeune, au moins à en juger par son habit et par sa parure (vers 1050 : ὡς ἐσθῆτι καὶ κόσμῳ πρέπει). Il est intéressant de remarquer que ces deux mots, ἐσθῆς et κόσμος, sont exactement les mêmes que ceux que la servante a utilisés au début de la tragédie pour décrire les préparatifs d'Alceste avant sa mort : « elle prit d'une chambre de cèdre l'habit et la parure et s'en revêtit soigneusement »¹⁶³. En tout cas, c'est l'aspect esthétique qui est mis ici en valeur. Admète constate la ressemblance, repère les indices visuels qui transparaissent même au niveau lexical, mais il ne peut pas s'avancer jusqu'à croire l'impossible¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Sur la physiologie du désir amoureux, voir Calame 2000 b : 30-35.

¹⁶⁰ La présence du voile d'Alceste n'est pas indiquée directement dans le texte, mais elle est généralement déduite des vv. 1050, 1062-1067, et notamment de la scholie au v. 1050 : καὶ γὰρ νέα φαίνεται ὡς ἐκ τῆς ἐσθῆτος· ἦν γὰρ περικεκαλυμμένη. L'existence du voile a été remise en question par Masaracchia 1992, mais ses arguments et en particulier son interprétation du περικεκαλυμμένη de la scholie ne me paraissent pas convaincants. Voir également Telò 2002a : 68 et Mignanego 2003 : 67-68.

¹⁶¹ vv. 1045b-1047a : μὴ μ' ἀναμνήσης κακῶν. / οὐκ ἂν δυναίμην τήνδ' ὄρων ἐν δώμασιν / ἄδακρυς εἶναι.

¹⁶² Voir notamment les vv. 1055-1060. Selon la plupart des interprètes il y a par ailleurs dans cette scène une allusion aux cérémonies nuptiales. Je renvoie à Buxton 1987 : 171-173 ; Halleran 1988a ; Rehm 1994 : 84-96 et, pour finir, Mignanego 2003. Voir aussi la note suivante.

¹⁶³ vv. 160-1 : ἐκ δ' ἐλοῦσα κεδρίνων δόμων / ἐσθῆτα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἠσκήσατο. La scène rapportée par la nourrice n'est pas sans rappeler les scènes érotiques de vêtement. Voir, par exemple, le vêtement d'Héra dans Hom. *Il.* 14, 166-188 (cf. v. 187 : αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα περὶ χροῖ θήκατο κόσμον) et celui de Pandôra dans Hes. *Op.* 69-82 (cf. v. 76 : πάντα δέ οἱ χροῖ κόσμον ἐφήρμοσε Παλλὰς Ἀθήνη).

¹⁶⁴ Héraclès aussi, après la reconnaissance d'Alceste, remarque : ἀπιστεῖν δ' οὐ σε θαυμάζω τύχη (v. 1130).

Admète est troublé : « Qui que tu sois, sache que tu as la même taille (μορφῆς μέτρα) qu'Alceste et que tu lui ressembles d'aspect (προσήϊξαι δέμας) »¹⁶⁵. Les paroles d'Admète rappellent de très près la description de la statue d'Alceste qu'il a promis de faire construire et qu'il avait définie un δέμας εικασθέν (vers 348-349) ; leur effet en est également tout à fait semblable : si, grâce à la statue, Admète pouvait « croire avoir sa femme sans l'avoir » (vers 352 : δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν), maintenant il « croit voir sa femme en regardant cette femme » (vers 1066 : δοκῶ γὰρ αὐτήν εισορῶν γυναῖχ' ὀρᾶν). Comme la statue, la présence et la vision de cette femme actualisent pour Admète l'absence d'Alceste et la douleur de sa disparition. C'est pourquoi la vision est insoutenable pour lui, au point qu'il demande à Héraclès de « l'éloigner de ses yeux »¹⁶⁶.

Admète ne soutient pas sa vue et détourne le regard. Héraclès l'invite à mieux regarder la femme (vers 1005 : ἄθρει) et à l'effleurer de la main. À grand-peine arrive-t-il enfin à en vaincre la résistance :

καὶ δὴ προτείνω, Γοργόν' ὡς κατατομῶν

Voilà, je tends ma main, comme si je coupais
la tête à la Gorgone (vers 1118).

Admète évoque le geste de Persée, qui tua la Gorgone Méduse, monstre capable de pétrifier tous ceux qui la regardaient, en détournant son regard d'elle. Cette posture, qui devait vraisemblablement être reprise dans les mouvements scéniques, nous est bien connue par l'iconographie, où Persée est représenté la tête tournée en arrière pendant qu'il allonge le bras pour égorger la Gorgone¹⁶⁷. Admète alors, comme Persée, tend le bras mais continue de détourner le regard.

Mais, à part le geste, l'évocation de la Gorgone cache aussi autre chose. Les Gorgones en effet sont en rapport très étroit avec l'Hadès¹⁶⁸. Dans le chant 11 de l'*Odyssée*, Ulysse raconte son arrivée dans l'outre-tombe, où « la terreur le prend à la pensée que la noble Perséphone pourrait lui envoyer du fond de l'Hadès la tête de

¹⁶⁵ vv. 1062-1063 : ἦτις ποτ' εἶ σύ, ταῦτ' ἔχουσ' Ἀλκήστιδι / μορφῆς μέτρ' ἴσθι, καὶ προσήϊξαι δέμας.

¹⁶⁶ vv. 1064-1065 : κόμιζε πρὸς θεῶν ἐξ ὀμμάτων / γυναῖκα τήνδε.

¹⁶⁷ Voir par exemple la célèbre œnochoé d'Amasis conservée au British Museum de Londres (1849.6-20.5) ou l'hydrie du Musée de Villa Giulia de Rome (3556). Pour une analyse de la signification du geste de Persée, voir Frontisi-Ducroux 1995 : 69-70.

¹⁶⁸ Voir Vernant 1998 : 47-48.

Gorgone, du monstre terrifiant »¹⁶⁹. Aristophane aussi, dans les *Grenouilles*, localise les Gorgones dans l'Hadès, près de Cerbère, Styx et Échidna¹⁷⁰. Image venant de l'Hadès donc, la Gorgone est figuration des puissances invisibles et effrayantes¹⁷¹. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, les Gorgones habitent « aux frontières de la nuit » et, comme les autres enfants de Phorcys et de Céto, elles ont un rôle de gardiennes et défendent l'accès à des endroits infranchissables¹⁷².

Par son évocation de la Gorgone, cette figure venant de l'Hadès et habitant les frontières, Admète attire l'attention sur cette dernière représentation de l'invisible qu'est la femme voilée et muette qui accompagne Héraclès. C'est pourquoi Admète détourne le regard jusqu'à ce qu'Héraclès, en soulevant le voile du visage d'Alceste (vers 1021)¹⁷³, l'invite à regarder (βλέψον). Admète tourne son regard et peut enfin reconnaître en cette dame sa femme : « Oh, Dieux ! Que vais-je dire ? C'est une vue inespérée que celle-ci ! »¹⁷⁴. Admète a retrouvé sa femme, il peut lui parler et la toucher (vers 1131), mais, comme Héraclès le lui explique, il ne peut pas en écouter la voix : « Il ne t'est pas permis d'entendre (κλύειν) sa voix avant qu'elle ne soit purifiée de sa consécration aux dieux infernaux, le troisième jour »¹⁷⁵.

Nous avons vu que la mort d'Alceste était indiquée par Admète comme la perte de la capacité de voir et d'entendre (vers 404 : τὴν οὐ κλύουσάν οὐδ' ὀρῶσαν)¹⁷⁶. La vue de la maison et de la statue muette révélait à Admète cette absence, le désir d'ôter tout plaisir de sa propre vie lui faisait prendre part à la mort d'Alceste. Maintenant Admète

¹⁶⁹ vv. 633-5 : ἐμὲ δὲ γλωρὸν δέος ἦρει, / μή μοι Γοργεῖν κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου / ἐξ Ἄϊδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηα.

¹⁷⁰ Aristoph. *Ran.* 475-7 ; voir également Apollod. *Bibl.* 2, 55; Hes. *Sc.* 223-5. L'association des Gorgones avec l'Hadès se retrouve encore chez Euripide dans l'*Oreste*, lors du dialogue entre Oreste et l'esclave phrygien (vv. 1520-2) : - μή πέτρος γένη δέδοικας ὥστε Γοργόν' εἰσιδών; / - μή μὲν οὖν νεκρός· τὸ Γοργούς δ' οὐ κάτοιδ' ἐγὼ κάρα. / - δοῦλος ὦν φοβῆ τὸν Ἄϊδην, ὅς σ' ἀπαλλάξει κακῶν;

¹⁷¹ Cf. Frontisi-Ducroux 1995 : 68-69.

¹⁷² Cf. Hes. *Theog.* 270-9.

¹⁷³ Cf. Parker 2007: 274-6. Sur le geste d'Héraclès voir aussi Halleran 1982.

¹⁷⁴ v. 1123 : ὦ θεοί, τί λέξω ; θαῦμ' ἀνέλπιστον τόδε. On remarquera que, dans les vers suivants, Admète s'interroge dans son incrédulité sur la possibilité que sa femme ne soit qu'une illusion envoyée par un dieu, un *phasma*. De cette manière, Admète ajoute un autre exemple de ces « figurations de l'invisible » auxquelles nous avons fait référence : cf. Vernant 1978: 343-358. Nous reviendrons sur le *phasma* : voir *infra*, p. 85 sqq.

¹⁷⁵ vv. 1144-1146 : οὐπω θέμις σοι τῆσδε προσφωνημάτων / κλύειν, πρὶν ἄν θεοῖσι τοῖσι νεπτέρεις / ἀφαγίσηται καὶ τρίτον μόλη φάος

¹⁷⁶ Cf. *supra*, p. 67.

peut voir Alceste, mais ne peut pas en entendre la voix. Une ombre de mort reste projetée sur lui.

En tournant son regard vers Alceste, Admète la réintroduit dans le monde visible, la réintègre dans la dimension de la lumière. Mais si l'invisible s'est fait visible, il n'en est pas pour autant devenu plus compréhensible. Le silence qui continue d'envelopper Alceste nous le rappelle.

3. Pouvoirs et paradoxes de la parole, opacité des signes

En marge de l'analyse du rôle joué par la vue et par l'ouïe dans la construction dramatique de l'*Alceste*, nous allons aborder deux questions en étroite relation avec l'analyse précédente. D'une part, en effet, la réflexion répétée sur la valeur et le pouvoir éternisant de la parole poétique autant que la double tromperie qui pousse d'abord Héraclès à accepter d'entrer dans le palais d'Admète¹⁷⁷, puis Admète lui-même à accueillir la femme qu'Héraclès veut lui faire garder¹⁷⁸, nous invitent à une réflexion sur le statut, la valeur et les potentialités de la parole. D'autre part, cette parole, même dans son ambiguïté reconnue, semble pouvoir remédier, par la force de persuasion qui est la sienne, à l'incapacité de communication que nous avons remarquée au sujet de certains signes (et en particulier dans les signes, acoustiques et visuels, du deuil)¹⁷⁹.

En partant de ces réflexions et en suivant comme trace l'analyse de la parole et des signes nous essaierons de considérer le rapport entre ces signes et les différentes représentations visuelles et auditives, avec une attention particulière à la manière dont tous ces éléments sont agencés, mis côte à côte ou opposés entre eux dans la construction dramatique, à la manière dont ils interagissent et aux conséquences que cela engendre du côté des spectateurs.

¹⁷⁷ vv. 476-550.

¹⁷⁸ vv. 1008-1158.

¹⁷⁹ Cf. *supra*, p. 38 sqq.

La parole poétique et la gloire d'Alceste

« Si j'avais la voix et le chant d'Orphée, pour enchanter de mes accents la fille de Déméter et son époux et t'emporter de l'Hadès, je descendrais et ni le chien de Pluton, ni le vieux transporteur courbé sur la rame ne pourraient me retenir avant que je ne ramène ta vie au jour » (vers 357-362).

Admète répond à la demande d'Alceste de ne pas se remarier par sa solennelle promesse : non seulement il ne prendra aucune autre femme, mais il portera le deuil toute sa vie durant, fera cesser les festins et les chants qui remplissaient la maison, fera construire une statue d'Alceste qu'il placera sur le lit et il attendra de rencontrer sa femme dans ses rêves (vers 328-356). Après ses promesses, Admète évoque, par les mots que l'on vient de rappeler, la figure mythique d'Orphée¹⁸⁰, incarnation du pouvoir persuasif et magique de la parole poétique et du chant qui parviennent à dépasser et à annuler la limite entre la vie et la mort¹⁸¹.

Si, en évoquant Cerbère et Caron, Admète paraît presque se projeter dans cet Hadès qui s'est fait apercevoir peu avant dans la vision d'Alceste¹⁸², la syntaxe de l'irréel dénonce l'impossibilité de son projet. Admète ne possède pas la voix et le chant d'Orphée. Son projet demeure donc irréalisable, tout comme l'était l'hypothèse formulée peu avant par le chœur, qui, pour ressusciter Alceste, avait invoqué Asclépios, personnage dont Apollon a annoncé dans le prologue l'histoire mythique et la mort¹⁸³.

Comme il ne peut pas poursuivre l'idée de dépasser la limite entre la vie et la mort, Admète assimile sa vie à la mort et, de même qu'Alceste a renoncé aux plaisirs de sa jeunesse¹⁸⁴, il efface de sa vie les joies et les plaisirs, en commençant par ceux de la musique et du chant. La poésie ne peut plus servir à Admète pour vaincre la mort ; c'est pourquoi la muse, comme nous l'avons déjà rappelé, est bannie de sa demeure : « Je mettrai fin aux fêtes, aux brigades de buveurs, aux guirlandes et à la muse qui régnait

¹⁸⁰ Voir en particulier l'analyse de Segal 1995 : 3-44.

¹⁸¹ C'est le témoignage le plus ancien de la catabase d'Orphée. Le contexte des paroles d'Admète a fait croire qu'une référence à une fin heureuse de l'histoire serait ici nécessaire. Sur cette question, voir Linforth 1941 : 16-17 ; Dale 1954 : 80 ; Paduano 1993 : 83 ; Susanetti 2001 : 205-206 et Riedweg 2004.

¹⁸² Cf. en particulier les vv. 252-257.

¹⁸³ La comparaison entre les deux passages est suggérée par Segal 1995 : 19.

¹⁸⁴ vv. 288-9: οὐδ' ἐφρυσάμην / ἤβης, ἔχουσ' ἐν οἷς ἐτερόμην ἐγώ.

dans ma maison. Je ne pourrais plus toucher à la cithare ni soulager mon esprit au son de la flûte libyenne, puisque tu m'as ôté la joie de vivre »¹⁸⁵. La maison d'Admète va donc rester à jamais en silence et le roi élargit même cet interdit à toute la cité pendant un an : « Qu'aucun son de flûte ni de lyre ne résonne dans la ville pendant douze mois » (vers 430-1).

Ce silence qui régnera dans la maison d'Admète jusqu'à la fin de ses jours et qui s'élargit à la cité entière, s'oppose de manière stridente avec la situation de la maison dans la période qui précède le début de l'action dramatique, lorsque la « Muse tenait la maison » (vers 344: *μοῦσαν ἢ κατεῖχ' ἔμοῦς δόμους*) et que, comme le rappelle peu après le chœur, la maison d'Admète abritait encore Apollon, « le dieu Pythien à la belle lyre » (vers 570), lui que nous avons vu s'éloigner à la fin du prologue. En ce temps-là, « les lynx tachetés paissaient avec le troupeau pour le plaisir du chant et la bande fauve des lions venait de la vallée de l'Othrys, et au son de sa cithare dansait la biche » (vers 578-587).

Le chœur s'attarde ici dans une description du charme qu'Apollon exerce sur les animaux par le biais de son chant et qui n'est pas sans rappeler de très près encore une fois la légende d'Orphée¹⁸⁶, qui, par sa voix et sa cithare, pouvait charmer les animaux, les hommes et les dieux, lui qui, comme le rappelle un *stasimon* des *Bacchantes*, « ramassait les arbres et les fauves »¹⁸⁷. Encore une fois, dans les paroles du chœur, l'insistance est mise sur la valeur et les pouvoirs exceptionnels de la poésie, qui peut agir sur les éléments jusqu'à inverser ou détourner l'ordre de la nature elle-même. Néanmoins, ici encore, la description du pouvoir magique de la poésie n'est qu'une description en négatif : tout comme Admète ne possède pas la voix et le chant d'Orphée pour pouvoir descendre chercher son épouse défunte au fond de l'Hadès, de même Apollon est désormais distant ; si celui d'Admète n'était qu'un désir irréalisable, celui du chœur n'est que le souvenir d'un passé perdu.

¹⁸⁵ vv. 343-7: *παύσω δὲ κόμους συμποτῶν θ' ὀμιλίας / στεφάνους τε μοῦσάν θ' ἢ κατεῖχ' ἔμοῦς δόμους / οὐ γάρ ποτ' οὔτ' ἄν βαρβίτου θίγοιμι ἔτι / οὔτ' ἄν φρέν' ἐξάιροιμι πρὸς Λίβυν λακεῖν / αὐλόν· σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου.*

¹⁸⁶ Comme l'a remarqué Maas, *χαρᾶ μελέων* au v. 579 rappelle Aesch. *Agam.* 1630 où il est dit à propos d'Orphée qu'il arrivait à tout mouvoir *φθογγῆς χαρᾶ*. Cf. Dale 1954: 100. Sur la légende d'Orphée, voir notamment Riedweg 1996.

¹⁸⁷ vv. 561-3 *Ὀρφεὺς κηθαρίζων / σύναγεν δένδρα μούσαις, / σύναγεν θήρας ἀγρώστας.*

Dès lors, la magie de la parole poétique paraît impuissante face à l'inéluctabilité de la mort. Nous retrouvons ce même concept, exprimé de manière plus articulée et complète, dans le célèbre passage initial du quatrième et dernier *stasimon* : « par le chant des Muses je m'élançai haut dans le ciel, en m'attachant à de nombreuses pensées, je ne trouvai jamais rien de plus fort que la Nécessité. Je n'ai trouvé de remède dans les tablettes thraces dictées par la voix d'Orphée, ni parmi les antidotes que Phœbus a appris aux descendants d'Asclépios pour le bien des hommes affligés » (vers 962-971)¹⁸⁸. On retrouve dans ces vers la mention des Muses, d'Orphée et d'Asclépios, que nous avons déjà remarquée dans les passages précédents, mais elle s'accompagne ici d'un sensible élargissement de l'horizon. Dans ces paroles, où de nombreux critiques ont voulu voir dès l'Antiquité la présence du poète lui-même, il n'est plus question de la poésie seulement, mais aussi de la science, de la philosophie et de la médecine (par la référence aux Asclépiades)¹⁸⁹, aussi bien que de la pratique rituelle (par l'allusion à Orphée)¹⁹⁰. Toutes ces expériences intellectuelles sont assimilées dans ce que Davide Susanetti définit comme un « bilancio negativo della cultura contro il limite della morte »¹⁹¹.

Mais il y a dans l'*Alceste* une vraie insistance sur le thème de la poésie, de son pouvoir et de sa fonction : ce n'est pas un hasard si elle a poussé de nombreux critiques à une lecture métopoétique, qui demande à être approfondie. À côté des passages que nous avons évoqués et qui soulignent l'incapacité à dépasser par la poésie les barrières qu'oppose à l'homme l'inéluctabilité de la mort, il faut mentionner au moins un autre passage important, tiré du deuxième *stasimon*, que le chœur chante peu après la mort d'Alceste.

Nous avons déjà rappelé la promesse qu'Alceste, sur le point de mourir, obtient d'Admète. Juste après la mort de sa femme, Admète invite le chœur à entonner la lamentation funèbre (vers 423-4)¹⁹², se prépare à mettre en œuvre tous les préparatifs

¹⁸⁸ ἐγὼ καὶ διὰ μούσας / καὶ μετάρσιος ἦξα, καὶ / πλείστων ἀψάμενος λόγων / κρεῖσσον οὐδὲν Ἀνάγκας / ἤϊρον οὐδέ τι φάρμακον / Θρήσσαις ἐν σανίσιν, τὰς / Ὀρφεία κατέγραψεν / γῆρυς, οὐδ' ὅσα Φοῖβος Ἀ- / σκληπιάδαις ἔδωκε / φάρμακα πολυπόνοις / ἀντιτεμῶν βροτοῖσιν.

¹⁸⁹ Ainsi la scholie au v. 962: ὁ ποιητὴς διὰ τοῦ προσώπου τοῦ χοροῦ βούλεται δεῖξαι ὅσον μετέσχε παιδεύσεως. Cf. Di Benedetto 1971: 80-81.

¹⁹⁰ La scholie au v. 968 cite le témoignage d'Héraclide du Pont, selon lequel il existait un recueil de tablettes orphiques dans le temple de Dionysos sur l'Hémos en Thrace.

¹⁹¹ Susanetti 2001: 23.

¹⁹² Il faut remarquer l'expression antinomique utilisée ici par Admète : le chant qu'il demande au chœur est

pour les funérailles de sa femme et promulgue un édit par lequel il élargit le deuil à « tous les Thessaliens qui lui sont soumis » et il confirme son intention de tenir le chant et la Muse à l'écart non seulement de sa demeure mais de la cité tout entière : « pendant douze mois, il ne doit y avoir de son de flûte ni de lyre dans la ville, parce que je n'enterrerai jamais de personne plus chère ni meilleure envers moi : elle est bien digne que je l'honore, parce que c'est elle seulement qui a accepté de mourir à ma place » (vers 430-434). L'absence de chants, le silence, le deuil dans lequel Admète promet de passer le reste de sa vie et dans lequel il se propose d'emmener toute la cité sont donc présentés comme la manière de rendre honneur (τιμή, vers 434) à la morte.

Du point de vue de la mise en scène, on se trouve confronté à un paradoxe. Non seulement en effet, aussitôt qu'Admète a proclamé ne plus vouloir entendre de sons d'*aulos* et lyre, le chœur entonne son chant ; mais l'objet même du *stasimon* renverse l'idée exprimée par Admète et sa promesse d'honorer Alceste par la mise au ban de la Muse et par la cessation des chants. Mais prenons tout d'abord en considération le deuxième *stasimon* dans son ensemble. Comme dans d'autres *stasima* euripidéens, le chœur reprend et ré-élabore les événements qui viennent de se produire¹⁹³. On retrouve ainsi dans ce chant plusieurs éléments que nous avons déjà remarqués dans les passages cités précédemment :

- comme dans les vers où Admète se plaignait de ne pas posséder la voix d'Orphée, nous retrouvons dans le deuxième *stasimon* une sorte de projection des personnages dans l'au-delà, par l'évocation d'Hadès et de Caron¹⁹⁴ ;
- bien que les deux passages reprennent la description de l'au-delà qu'Alceste a faite dans sa vision¹⁹⁵, dans ces deux passages l'Hadès est mis à distance, il n'est plus évoqué comme présence réelle, comme c'était le cas dans les paroles

un « péan sans libation pour le dieu d'en bas » (παιᾶνα τῷ κάτωθεν... θεῶ, v. 424). Sur cette question on pourra se reporter aux pages suivantes (49-50) et à l'Appendice 1.

¹⁹³ Cf. Kranz 1988: 212.

¹⁹⁴ On comparera les vv. 439-444 et les vv. 360-362.

¹⁹⁵ Comme l'a bien remarqué Susanetti 2001: 215.

d'Alceste¹⁹⁶, mais seulement par allusion et il est relégué dans l'impossibilité du désir¹⁹⁷ ;

- comme dans la référence à Orphée et comme dans le quatrième *stasimon*, nous retrouvons dans ce chant du chœur le thème de l'impossibilité de vaincre la mort, formulé de manière explicite aux vers 455-459.

Il y a pourtant dans ce *stasimon* un élan nouveau et une nouvelle évaluation du rôle et du pouvoir de la poésie, qui ressort tout particulièrement dans la première antistrophe, qu'il convient de citer en entier :

πολλά σε μουσοπόλοι
μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὄρειαν
χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,
Σπάρτα κυκλὰς ἀνίκα Καρνεί-
ου περινίσεται ὥρα
μηνός, ἀειρομένας
παννύχου σελάνας,
λιπαραῖσί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθήναις.
τοίαν ἔλιπες θανοῦσα μολ-
πὰν μελέων ἀοιδοῖς.

Beaucoup vont te chanter les serviteurs de la Muse sur la lyre aux sept cordes et même en chants sans lyre, à Sparte, lorsque le mois Carnéen revient et que la lune est haute dans le ciel pendant toute la nuit, et dans la magnifique et heureuse Athènes : telle est la matière de chant que, par ta mort, tu as laissée aux poètes
(vers 445-454).

La reprise du thème du pouvoir de la poésie, inauguré par l'allusion à Orphée, est évidente¹⁹⁸, mais cette fois-ci les rapports sont renversés : ce n'est pas l'incapacité de la poésie face à la mort que le chœur souligne en ces vers, mais au contraire la possibilité qu'Alceste, une fois devenue grâce à sa mort un objet de chant pour les poètes, atteigne cette gloire immortelle que la poésie seulement peut lui assurer, en perpétuant le souvenir de son sacrifice.

Avant que d'essayer de tirer les conclusions sur ce passage, il faut faire brièvement allusion à l'une des questions que les interprètes ont soulevées à propos de

¹⁹⁶ De manière significative l'utilisation du présent de l'indicatif, à la première, seconde ou troisième personne du singulier (v. 252: ὀρῶ, ὀρῶ; v. 255: καλεῖ, μέλλεις, v. 253 : ἐπέιγου, κατείργεις, v. 254 : ταχύνει; v. 259: ἄγει, ἄγει, ὀρᾶς;) décrit une action réelle qui implique directement le sujet au moment même ; cette impression se trouve accrue par l'emploi du discours direct.

¹⁹⁷ Comme le montre l'utilisation de l'optatif (cf. ad es. v. 455: εἴθ'... εἴη, v. 456: δυναίμαν).

¹⁹⁸ Cf. v. 447 : κλέοντες ὕμνοις et v. 359 : ὕμνοισι κηλήσαντα ; vv. 453-4 : μολπὰν μελέων et v. 357 : γλῶσσα καὶ μέλος.

ces vers et qui concerne l'opposition entre les chants « sur la lyre » (καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν / χέλυν, vers 446-7) et les chants « sans lyre » (vers 447 : ἀλύροις ὕμνοις)¹⁹⁹. Le terme ἄλυρος est en effet ambigu, puisqu'il peut faire allusion soit à des compositions dépourvues de tout accompagnement musical soit à des chants avec un accompagnement musical²⁰⁰ autre que celui de la lyre, c'est-à-dire avec l'accompagnement de l'*aulos*. Cette deuxième hypothèse semble préférable sur la base de la terminologie employée par le chœur (vers 446 : μέλψουσι ; vers 453-4 : μολπὰν μελέων) et qui souligne la dimension chantée de la célébration poétique évoquée²⁰¹.

Si cette hypothèse est correcte, la distinction opérée par le chœur ne peut être lue autrement qu'en réponse aux paroles par lesquelles Admète a conclu son intervention peu avant, en répétant son désir de mettre fin à la musique et au chant :

αὐλῶν δὲ μὴ κατ' ἄστν, μὴ λύρας κτύπος
ἔστω...

Qu'il n'y ait de son d'*aulos* ni de lyre... (vers 430-431).

Juste après cette interdiction de chanter, le chœur chante et, dans son chant, il renverse la perspective suggérée par le roi : ce n'est pas le silence du deuil qui rendra à Alceste sa τιμή, mais ce sont le chant et la poésie qui lui permettront d'atteindre le κλέος, la gloire qui va la rendre immortelle.

Nous abordons ici un autre thème fort important sur lequel le drame insiste avec une force particulière, à savoir celui de l'excellence d'Alceste et de la gloire que son sacrifice lui procure. L'ἀριστεία d'Alceste parmi les femmes est mise en évidence à plusieurs reprises²⁰², par le chœur²⁰³, par Admète²⁰⁴, par la servante²⁰⁵, et elle est de

¹⁹⁹ Nous reviendrons sur les problèmes d'interprétation posés par le deuxième *stasimon* dans l'Appendice 1, voir *infra*, p. 351 sqq.

²⁰⁰ Ainsi la scholie au v. 447, qui renvoie au fr. 16 Radt de Sophocle.

²⁰¹ Sur toute la question on renvoie à Dale 1954 : 89-90 ; Paduano 1993 : 92-93 ; Susanetti 2001 : 215-216 ; Parker 2007 : 149-151 et à la discussion dans l'Appendice 1. Sur les « chants sans lyre » dans la tragédie, voir aussi Loraux 1999 : 83-99 et Wilson 2000 : 433-439.

²⁰² Sur cet aspect, voir notamment Smith 1983 : 134-137.

²⁰³ Cf. v. 83-4 : Ἄλκηστις, ἐμοὶ πᾶσι τ' ἀρίστη / δόξασα γυνή ; v. 151 : γυνή τ' ἀρίστη τῶν ὑφ' ἡλίῳ μακρῶ ; v. 235-6 : τὰν ἀρίσταν / γυναῖκα ; v. 241-2 : ἀρίστης ἀλόχου ; v. 442 : γυναῖκ' ἀρίσταν ; v. 742 : γενναία καὶ μέγ' ἀρίστη.

²⁰⁴ Cf. v. 342 : τοιαῦδε... συζύγου σέθεν ; cf. également les vv. 433-4.

²⁰⁵ Cf. v. 152 : πῶς δ' οὐκ ἀρίστη;

surcroît revendiquée par Alceste elle-même²⁰⁶. De la même manière, le texte insiste sur la gloire d'Alceste, sur son κλέος : pour le chœur, Alceste est εὐκλείης (vers 150), pour Admète, elle meurt εὐκλεῶς (vers 292, vers 938)²⁰⁷.

Ce κλέος est justement assuré à Alceste par le chant des poètes, par ces μουσοπόλοι κλέοντες dont le chœur parle dans le deuxième *stasimon* (vers 447)²⁰⁸. Il projette Alceste dans le monde épique²⁰⁹. Ainsi dans le dernier *stasimon* le chœur conclut-il son chant : « Que personne ne croie que ce sera un simple tumulus funéraire le tombeau de ta femme. Elle sera honorée comme les dieux et vénérée par les passants. Et quelqu'un, se détournant de son chemin, dira : 'Elle est morte pour son mari et elle est maintenant un esprit bienheureux. Salut à toi, vénérable, et donne-nous du bien'. Voici les voix qui s'approcheront d'elle »²¹⁰. Si en ces vers le chœur accomplit le procédé d'apothéose d'Alceste en démon bénéfique, l'image qu'il évoque n'est pas sans rappeler celle suggérée par Hector au chant VII de l'*Illiade*. Défiant en duel celui qui, parmi ses ennemis, serait disponible à accepter le défi, le héros demande à ce que, s'il est battu, son corps soit rendu aux siens et il s'engage, s'il est vainqueur, à rendre le corps de son adversaire à ces derniers pour qu'ils l'enterrent, puis il ajoute pour finir : « on dira encore parmi les hommes à venir, lorsqu'un bateau riche en rames naviguera sur la mer couleur du vin : 'Voilà la tombe d'un homme, mort jadis, un valeureux tué par le noble Hector'. Ainsi dira-t-on, et ma gloire (κλέος) ne périra pas »²¹¹.

²⁰⁶ Cf. v. 324-325 : γυναῖκ' ἀρίστην ἔστι κομπάσαι λαβεῖν, / ὑμῖν δέ, παῖδες, μητρὸς ἐκπεφυκέναι. On pourrait ajouter quelques considérations sur la scène de Phérès. Le vieillard prononce d'abord un timide éloge d'Alceste, définie ἐσθλή et σώφρων (v. 615), qu'il renverse pourtant dans la suite de la discussion, lorsqu'il arrive jusqu'à définir la femme comme « folle », ἄφρων (v. 728). En effet, toute la scène de Phérès explore et met en discussion cet aspect de l'aristie d'Alceste.

²⁰⁷ Cf. aussi les vv. 623 et 1033. Sur le κλέος d'Alceste, voir notamment Foley 1992 : 133-142 et O'Higgins 1993 : 77-93. Sur le caractère particulier du κλέος d'Alceste dans l'ensemble de la tragédie d'Euripide et sur son caractère paradoxal par rapport au κλέος masculin, voir Kyriakou 2008 : 265-268.

²⁰⁸ Le rapport étymologique entre κλέος, κλέω et κλύω (entendre) a été souligné *supra*, pp. 2 sq. et 13 sq.

²⁰⁹ Cf. Segal 1993a : 44-46.

²¹⁰ vv. 997-1005 : τύμβος σᾶς ἀλόχου, θεοῖσι δ' ὁμοίως / τιμάσθω, σέβας ἐμπόρων. / καὶ τις δοχμίαν κέλευ- / θον ἐμβαίνων τόδ' ἐρεῖ· / Αὐτὰ ποτὲ προύθαν' ἀνδρός, / νῦν δ' ἔστι μάκαιρα δαίμων· / χαῖρ', ὦ πότνι, εὖ δὲ δοίης. / τοῖαι νιν προσερούσι φῆμαι.

²¹¹ vv. 87-91 : καὶ ποτὲ τις εἶπησι καὶ ὀπιγόνων ἀνθρώπων / νῆϊ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον· / ἀνδρὸς μὲν τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος, / ὃν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἴκτωρ. / ὡς ποτὲ τις ἐρεῖ· τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται. Sur le κλέος voir en particulier Nagy 1994 : 37-45. Cf. également Vernant 1982.

Mais revenons au deuxième *stasimon*. Nous avons vu une représentation contradictoire du rôle et de la fonction de la parole poétique : si d'un côté elle semble ne pas pouvoir dépasser la distance qui sépare la vie de la mort, de l'autre elle est le moyen par lequel Alceste peut acquérir la gloire immortelle. Plus qu'une réflexion méta-poétique, il faudrait donc peut-être reconnaître en cette représentation ambivalente des limites et des pouvoirs de la Muse poétique la traduction de cette ambiguïté entre la vie et la mort, ambiguïté que nous avons soulignée au début de notre parcours. Le chant du chœur, qui jaillit juste après l'interdiction par laquelle Admète défend la musique et le chant dans la cité de Phères, traduit cette ambiguïté en un contraste sonore de grande efficacité spectaculaire et auditive.

Sur la base des considérations faites jusqu'ici, nous pouvons peut-être mieux comprendre l'expression par laquelle Admète invite le chœur juste après la mort d'Alceste à élever le chant funèbre en l'honneur de sa femme : « puisqu'il faut transporter cette dépouille, restez et faites résonner (ἀντηχήσατε)²¹² le péan sans libation en réponse au dieu des Enfers »²¹³. L'expression « péan d'Hadès » n'est pas étrangère au langage tragique²¹⁴ : ainsi, par exemple, c'est un « péan d'Hadès » qu'entonne le chœur des *Sept contre Thèbes* sur les cadavres d'Étéocle et Polynice (vers 869-870). Pour plusieurs commentateurs pourtant, cette expression en oxymoron a paru difficilement compréhensible à l'intérieur de ce passage²¹⁵. Or, nous avons vu que le chœur insiste sur la capacité qu'a la parole poétique d'éterniser l'objet du chant. « Si j'avais en moi, si j'avais le pouvoir de te ramener au jour » : même l'évocation de l'impossibilité de vaincre la mort semble prendre une couleur différente et souligner avec d'autant plus de force, dans le contraste, ce que la poésie peut contre l'oubli de la mort. De cette manière alors, plutôt que de sceller la victoire de la mort sur Alceste, le chant du chœur, ce

²¹² Une allusion à l'ὄλολυγή des femmes dans le contexte du péan ?

²¹³ vv. 422-424 : ἀλλ', ἐκφορὰν γὰρ τοῦδε θήσομαι νεκροῦ / πάρεστε καὶ μένοντες ἀντηχήσατε / παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῶ.

²¹⁴ Cf. Aesch. *Sept.* 869-70 : τὸν δυσκέλαδὸν θ' ὕμνον Ἐρινύος / ἀχεῖν Αἶδα τ' ἐχθρὸν παιᾶν' ἐπιμέλπειν. Voir également *Agam.* 645 : παιᾶνα τόνδ' Ἐρινύων ; *Coeph.* 151 : παιᾶνα τοῦ θανάτου ; Eur. *Tro.* 578 : παιᾶνα στενάξεις ; Eur. *El.* 142-143 : αἰοιδὴν μέλος / Αἶδα ; Eur. *HF* 1025-1027 : τίνα στεναγμὸν / ἢ γόον ἢ φθιτῶν ᾠδὴν ἢ τίνα Ἄι- / δα χορὸν ἀχίσω ; Eur. *Hel.* 177-8 : παιᾶνα / νέκυσιν ὀλομένοις. Sur les différents termes et expressions pour indiquer les mélodies tristes dans les chants tragiques, voir Albini 1991 : 91-93. Sur le péan dans la tragédie, cf. Rutherford 1995 (avec notamment le commentaire aux vv. 445-454 d'*Alceste* à la page 121). Sur l'association entre le péan et l'Hadès, voir Swift 2010 : 72-73.

²¹⁵ Cf. Dale 1954 : 86 ; Susannetti 2001 : 212-213.

« péan de l'Hadès » célèbre au contraire le triomphe, grâce à la gloire de la poésie, d'Alceste sur la mort.

L'opacité des signes

Dans l'analyse des impressions acoustiques qui émergent dans l'*Alceste*, nous avons commencé par le silence angoissé que le chœur constate lors de sa rentrée dans l'orchestre juste après le prologue²¹⁶. Nous avons remarqué que dans une culture telle que la culture grecque la mort se manifeste en général par ces épiphénomènes bruyants que le premier demi-chœur énumère (« Entend-on des gémissements, ou des claquements des mains dans le palais, ou des pleurs comme si tout était fini ? », vers 86-88) et que nous avons déjà commentés²¹⁷. Le chœur s'attend donc à pouvoir déduire de ces éléments d'ordre acoustique et des signes rituels visibles de la mort (« Je ne vois pas devant la porte l'eau de source, comme il est d'usage aux portes des morts. Et pas de cheveux coupés qui tombent pour le deuil des décédés », vers 98-103) ce qui s'est passé à l'intérieur de la maison²¹⁸. Même si le silence du palais et l'absence des signes rituels devraient pousser le chœur à exclure la mort d'Alceste²¹⁹, cette réflexion ne suffit pas pour éloigner l'inquiétude et l'incertitude. Les signes ne renvoient pas à une signification univoque.

C'est ce qui arrive également dans le dialogue entre Héraclès et Admète. Lorsqu'Héraclès arrive sur scène pour demander à son ami de l'héberger, il en remarque immédiatement les cheveux coupés, signes du deuil dans lequel il se trouve²²⁰. Persuadé pourtant par les mots d'Admète, il accepte d'entrer dans le palais. Ce n'est que par la suite, pendant le dialogue avec le serviteur, qu'Héraclès prend connaissance de la vérité. Dans cette circonstance, Héraclès remarque d'abord le visage sombre du serviteur (vers 773) et, après avoir été informé de la mort d'Alceste, il repense aux signes visuels qu'il

²¹⁶ Sur cet aspect voir Rosenmeyer 1963 : 218.

²¹⁷ Voir *supra*, p. 39.

²¹⁸ Cf. Murnaghan 2000 : 107-108. Sur l'opposition entre espace intérieur et extérieur, voir Buxton 1987 : 67-69 ; Luschig 1992, Segal 1993a : 73-86.

²¹⁹ v. 93 : οὐ τῶν φθιμένης γ' ἐσιώπων.

²²⁰ v. 512 : τί χρῆμα κούρᾳ τῆδε πενθίμῳ πρέπεις. Cf. *supra*, p. 42 sqq.

avait remarqués sans savoir leur attribuer une signification appropriée : « Je l'avais imaginé (ἡσθόμην), en voyant les larmes, les cheveux coupés, le visage ; mais il m'a persuadé en disant qu'il devait enterrer une personne étrangère » (vers 826-828).

De manière symétrique, dans la scène finale, Admète souligne à plusieurs reprises la ressemblance physique entre la femme voilée et son épouse²²¹, il sent que « regarder cette femme c'est comme regarder son épouse », jusqu'à ce qu'Héraclès arrive à grand-peine à en vaincre la résistance et à lui faire accueillir la femme dans sa demeure²²². Tout comme Héraclès, en voyant les signes du deuil, manifeste son désir d'aller demander de l'hospitalité ailleurs (vers 538), Admète le prie de « confier la femme à un autre Thessalien » (vers 1042-3).

Nous avons remarqué que dans ces deux scènes en particulier, au delà des signes, c'est le langage lui-même qui se fait double et ambigu²²³. Héraclès ne manque de le souligner lorsque, face aux explications d'Admète selon lequel la femme qui est morte n'est pas une consanguine (συγγενής, vers 532) mais une étrangère (ὄθνεϊος, vers 533)²²⁴, il se rend compte de l'ambiguïté de ces paroles : elles lui paraissent ἄσημα²²⁵, dépourvues de ce « signe » qui permette de les reconnaître en les rendant intelligibles. Pourtant, c'est précisément cette ambiguïté du langage qui, pendant ces deux scènes, permet à l'action de progresser et qui permet donc la solution positive de l'événement²²⁶.

Caractère double et trompeur du langage, manque de fiabilité des signes, mise en question de la fonction référentielle des mots, voilà autant d'éléments qui, avec le thème du double²²⁷, ne sont pas sans faire penser à une autre tragédie qu'Euripide a mise en

²²¹ Voir en particulier les vv. 1061-7. Pour une analyse du discours d'Admète sur Alceste, voir en particulier Jones 1948 : 53-54.

²²² Sur cette scène et sur le comportement d'Héraclès, on verra notamment Fitzgerald 1991.

²²³ Cf. v. 519 : διπλοῦς ἐπ' αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν.

²²⁴ Ce qui, sans être techniquement faux, est évidemment trompeur pour Héraclès. Sur la question de l'« étrangeté » d'Alceste voir Masaracchia 1993.

²²⁵ v. 522 : οὐδέν τι μᾶλλον οἶδ' ἄσημα γὰρ λέγεις.

²²⁶ Sur ce paradoxe, voir Bradley 1980.

²²⁷ Qu'on songe notamment à la statue qu'Admète se propose de faire construire à la mort d'Alceste : vv. 348-354. Sur ce sujet, voir Franco 1984. Cf. également Vernant 1985 : 325-338 ; Brillante 1988 : 28-30 ; Bettini 1992.

scène plusieurs années plus tard, l'*Hélène*²²⁸. Comme on le sait, en mettant en scène l'εἶδωλον d'Hélène, Euripide explore la fiabilité de la connaissance sensorielle, la fonction communicative du langage²²⁹ et met en cause l'opposition entre réalité et illusion²³⁰. Dans ce questionnement, les impressions sonores et acoustiques jouent de toute évidence un rôle de premier plan.

Sans pouvoir conduire ici une comparaison textuelle détaillée entre les deux tragédies²³¹, nous nous limiterons à quelques considérations de caractère général²³². Outre le développement de thèmes analogues à ceux mis au jour dans cette analyse de l'*Alceste*, ce qui frappe particulièrement dans l'*Hélène* est en fait la reprise de la structure même de cette tragédie. Nous avons vu de quelle manière la représentation de l'ambiguïté et de la duplicité de la situation d'Alceste et d'Admète, que nous rappelions au début de notre analyse, se présente aussi au niveau structurel : la *metastasis* du chœur divise la tragédie en deux parties, qui évoquent, notamment par des suggestions sonores opposées, l'ambiguïté vie-mort²³³. Dans l'*Hélène* Euripide a précisément réutilisé ce schéma²³⁴. On trouve également une *metastasis* du chœur dans les *Euménides* d'Eschyle (où elle marque le passage de la scène à Athènes) et dans l'*Ajax* de Sophocle (où elle fait en sorte que le chœur n'assiste pas au suicide du héros sans réagir)²³⁵.

Certes, il faut opérer une distinction fondamentale dans le traitement des thèmes dont nous sommes partis pour cette comparaison. Dans l'*Alceste* en effet, pour ce qui concerne le chœur au début de la tragédie et Héraclès dans la deuxième partie, la critique et la remise en question ne touchent pas en soi les perceptions *sensorielles*, comme ce sera le cas dans l'*Hélène*, mais plutôt les signes *culturels* du deuil (lamentation funèbre, récipient avec de l'eau, mèche de cheveux, cheveux coupés, gémissements, pleurs, visages sombres...). Ce n'est que dans la scène finale que

²²⁸ L'*Hélène* fut en effet représentée en 412, c'est-à-dire 26 ans après l'*Alceste*.

²²⁹ Voir notamment Solmsen 1934.

²³⁰ Sur ces aspects, voir en particulier Segal 1971. Cf. également Fusillo 1997 : 5-27, à qui on renvoie pour une bibliographie plus complète. Nous y reviendrons *infra*, p. 213 sqq.

²³¹ On reviendra sur l'*Hélène* plus tard : voir *infra*, p. 213 sqq.

²³² Une comparaison entre les deux tragédie sur le thème du retour de la mort est suggérée par Padilla 2000 ; pour une brève comparaison sur le thème de la relativité des valeurs, voir Conacher 1998 : 44-49.

²³³ Sur la structure de l'*Alceste*, voir notamment Castellani 1979.

²³⁴ Au v. 385, le chœur quitte la scène : cf. Dale 1967 : 93.

²³⁵ Sur la *metastasis* du chœur, voir Di Benedetto-Medda 1997 : 239-240.

l'attention se déplace au contraire sur les sensations visuelles d'Admète : « Toi, femme, qui que tu sois, sache que tu as la même taille (μορφή) qu'Alceste et que tu lui ressembles (προσῆξαι) dans l'allure. Au nom des dieux, éloigne-moi des yeux (ἐξ ὀμμάτων) cette femme, ne frappe pas un homme déjà frappé. En la regardant (εἰσορῶν) il me semble de voir (ὄρᾶν) mon épouse » (vers 1061-1067).

Mais dans ce cas encore nous sommes plutôt éloignés des problématiques de l'*Hélène*. Bien qu'il ne s'agisse plus de signes culturels mais de l'apparence physique réelle de la femme²³⁶, avant de reconnaître Alceste Admète ne se comporte pas de manière très différente d'Héraclès. Celui-ci, tout en remarquant des signes, ne leur avait pas attribué correctement leur référent ; de même Admète, tout en soulignant l'apparence visuelle de la femme, ne va pas jusqu'à tirer la conclusion, incroyable à ses yeux, qu'il s'agit *réellement* de sa femme ressuscitée, de cette même femme « qu'il vient tout juste d'enterrer » (vers 1129).

Pour que l'on arrive au thème de l'*Hélène*, il reste un dernier pas à faire, celui qu'Admète franchit juste après la révélation par Héraclès de l'identité réelle de la femme (vers 1121-1122). C'est alors qu'Admète, étonné, s'écrie :

Ad. ὦ θεοί, τί λέξω; θαῦμ' ἀνέλπιστον τόδε·
 γυναῖκα λεύσσω τὴν ἐμὴν ἐτητύμως,
 ἢ κέρτομός μ' ἐκ θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά;
 Hér. οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ τήνδ' ὄρας δάμαρτα σὴν.
 Ad. ὄρα δὲ μὴ τι φάσμα νερτέρων τόδ' ἦ.

Ad. Ô dieux, que vais-je dire ? C'est une vue inespérée... cette femme que je vois est-elle vraiment la mienne ? Ou bien est-ce une joie trompeuse, envoyée par un dieu ?

Hér. Non, celle que tu vois est bien ta femme.

Ad. Regarde si ce n'est pas un fantôme des Enfers ! (vers 1123-1127).

Certes, Héraclès se hâte aussitôt d'éloigner cette image de l'esprit d'Admète et de le rassurer sur l'identité véritable de la femme²³⁷. Néanmoins, dans l'évocation du φάσμα, de la vision trompeuse suscitée par les dieux, nous retrouvons formulé le thème fondamental dont Euripide est reparti, plus de vingt ans après, dans la création de l'*Hélène*.

²³⁶ v. 1063 : μορφή.

²³⁷ Cf. vv. 1128-1135. Ceci n'a pas empêché certains critiques de douter de l'identité véritable d'Alceste : ainsi Kott 1970 : 78-108 ; Neri 1992 : 110-114.

Duplicité du langage et force de persuasion

En conclusion à ce discours, revenons à *l'Alceste*. Nous avons vu de quelle manière, tout comme les autres signes, la parole présente une duplicité et une ambiguïté (διπλοῦς ἐπ' αὐτῇ μῦθος ἔστι μοι λέγειν, comme le dit Admète au vers 519). Toutefois, entre la parole et les autres signes, il est une différence fondamentale à remarquer. S'il est vrai que dans les deux cas c'est le système de référence qui est remis en cause, la parole agit pourtant sur l'ambiguïté des signes et elle en oriente l'interprétation par sa propre ambiguïté. Prenons par exemple le cas d'Héraclès. En arrivant sur scène il remarque les cheveux coupés, et en interrogeant Admète il essaie de comprendre comment il doit interpréter ce signe : si c'est l'un de ses enfants, son père, sa mère ou bien sa femme qui est morte. Le discours d'Admète, notamment par la référence à une femme obscurément qualifiée d'ὄθνεϊα (« étrangère », vers 646), rend l'interprétation ambiguë et problématique au point de tromper Héraclès. Comme il le dira lui-même au serviteur : « Je l'avais imaginé, en voyant les larmes, les cheveux coupés, le visage : mais Admète m'a persuadé (ἔπειθε) » (vers 826-828).

Le langage donc, malgré son ambiguïté, ou, mieux, grâce à son ambiguïté même, réussit à camoufler la réalité²³⁸, par sa force de persuasion. Nous retrouvons ici un autre thème très important dans *l'Alceste*. Nous avons vu au début de notre discussion comment Admète regrette de ne pas posséder la voix et le chant d'Orphée pour pouvoir charmer (κηλήσαντα, vers 359) Perséphone et Hadès et ramener à la vie Alceste. Maintenant c'est justement par la tromperie persuasive du discours que le retour d'Alceste sur la scène est rendu possible.

Le thème de la persuasion est posé pour la première fois dans le prologue. Ici Apollon essaie de persuader Thanatos d'épargner la vie d'Alceste²³⁹. Mais, face à l'inflexibilité de Thanatos, Apollon doit bientôt reconnaître l'impossibilité de réaliser son

²³⁸ Cf. v. 561 : πῶς οὖν ἔκρυπτες τὸν παρόντα δαίμονα ; v. 857 : ἔκρυπτε δ' ὄν γενναῖος, αἰδεσθεῖς ἐμέ ; v. 1038 : ἔκρυψ' ἐμῆς γυναικὸς ἀθλίου τύχας.

²³⁹ Sur l'importance du prologue, cf. Torraca 1963a : 103-107 ; Nielsen 1976 : 94 ; Burnett 1965 : 242-243. Pour une analyse détaillée des motifs et des oppositions dans le prologue, voir Bradley 1980 : 114-115. Cf. également Gregory 1979 : 262 ; Golden 1971 : 116-118 ; Jakob 1999 : 284-285.

souhait : « il me semble qu'on ne peut pas te persuader »²⁴⁰. Devant la mort, la persuasion semble n'avoir aucun pouvoir. C'est ce que paraît suggérer aussi Aristophane dans la scène célèbre de la pesée des vers dans la partie finale des *Grenouilles*. Ici, alors qu'Euripide insiste sur le pouvoir de la persuasion (vers 1391 : οὐκ ἔστι Πειθοῦς ἱερὸν ἄλλο πλὴν ὁ λόγος, « la persuasion n'a d'autre temple que la parole »)²⁴¹, Eschyle lui oppose la mort (vers 1392 : « parmi le dieux il n'y a que la mort [Θάνατος] qui n'apprécie pas les cadeaux »)²⁴². Comme le remarque Dionysos peu après, le choix de la mort de la part d'Eschyle fait pencher une fois de plus le plateau de la balance en sa faveur (vers 1393-1394 : « la balance penche encore en sa faveur, car il y a posé la mort [θάνατον], le plus lourd des maux »)²⁴³.

Si pourtant à la fin du prologue la persuasion semble ne pouvoir jouer aucun rôle dans le développement de l'action dramatique, à la fin de la tragédie c'est justement par la persuasion d'Héraclès (vers 1101 : πιθοῦ ; vers 1109 : πιθοῦ μόνον) qu'Admète accepte d'accueillir la femme mystérieuse dans sa demeure et qu'il peut ainsi se réunir avec son épouse. Il faut remarquer que cette persuasion est perçue par Admète comme une forme de violence²⁴⁴ :

Ηρ. τῆ σῆ πέποιθα χειρὶ δεξιᾷ μόνῃ.
Αδ. ἄναξ, βιάζῃ μ' οὐ θέλοντα δρᾶν τάδε.

Hér. Je n'ai confiance qu'en ta main.
Ad. Seigneur, tu me fais violence
en me contraignant contre mon gré (vers 1115-1116).

Ce rapport entre persuasion et violence, qui ne paraît pas trop étonnant en relation avec le personnage d'Héraclès, est supposé dès le prologue dans la bouche d'Apollon lui-même. En prenant congé de Thanatos, le dieu anticipe l'issue de l'histoire, en lui annonçant qu'il sera obligé de renoncer à son inflexibilité, grâce à l'intervention

²⁴⁰ v. 48 : οὐ γὰρ οἶδ' ἄν εἰ πείσαιμί σε.

²⁴¹ Eur. fr. 170 Kannicht. La scholie rapporte que le vers est tiré de l'*Antigone*.

²⁴² Aesch. fr. 161 Radt. Le vers appartenait, selon le témoignage de la scholie, à la *Niobé*.

²⁴³ Voir sur ces vers Dover 1993 : 367.

²⁴⁴ Le pouvoir du λόγος est un thème courant dans le débat sophistique et, en particulier, chez Gorgias. Voir par exemple l'*Éloge d'Hélène*, 8 : λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς μικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ. Sur le rapport entre persuasion et violence, voir Buxton 1982 : 51-66, Rizzini 1998 : 116 et *infra*. Sur la persuasion chez Gorgias, voir notamment Kennedy 1963 : 61-68.

d'Héraclès qui le persuadera (πείση, vers 64) en lui arrachant Alceste par la force (βία, vers 69). Dans l'espace qui sépare cette prophétie de son accomplissement et de sa réalisation scénique dans la scène finale, nous assistons ainsi également au spectacle de cette parole persuasive, dans le passage de la « persuasion de la force » évoquée par Apollon dans le prologue à la « force de la persuasion » dont Admète est la victime dans la scène finale.

De façon très parlante, cette association entre la persuasion et la violence ne concerne pas seulement Héraclès, mais se retrouve aussi dans la tromperie par laquelle Admète persuade Héraclès : « Il m'a persuadé (ἔπειθε) en disant qu'il devait enterrer une personne étrangère. C'est pourquoi, en me forçant (βία), j'ai franchi le seuil »²⁴⁵. Une fois la ruse d'Admète comprise, Héraclès exprime son désir de récompenser son ami en sauvant Alceste de la mort, pour témoigner sa reconnaissance (χάρις). Nous voici donc à un autre thème fondamental de la tragédie, associé à son tour à la persuasion par Apollon dès le prologue²⁴⁶. La *charis* décrit tout au long de la tragédie la réciprocité du rapport, aussi bien entre Admète et Alceste²⁴⁷ qu'entre Admète et Héraclès²⁴⁸, un échange de dons qui se réalise par un échange de mots et, dans le cas d'Héraclès et Admète, par un échange réciproque de dupes à travers la parole.

Nous avons donc vu que dans l'*Alceste* la persuasion est liée d'une part à la violence (βία) et d'autre part à la tromperie. Nous retrouvons ici en réalité des catégories qui, comme l'a remarqué Richard Buxton dans son étude sur la persuasion dans la tragédie grecque²⁴⁹, étaient traditionnellement associées et sur lesquelles il convient de s'arrêter encore un moment. L'association de la persuasion et de la violence était généralement perçue par les Grecs en termes d'opposition²⁵⁰. Buxton a mis en évidence

²⁴⁵ vv. 827-9 : ἀλλ' ἔπειθέ με / λέγων θυραῖον κῆδος ἐς τάφον φέρειν. / βία δὲ θυμοῦ τάσδ' ὑπερβαλὼν πύλας.

²⁴⁶ Cf. v. 60 et v. 70. Sur ce thème en général, voir Padilla 2000.

²⁴⁷ Cf. v. 299 sur la requête d'Alceste à Admète de ne pas se remarier.

²⁴⁸ Cf. v. 544 sur l'accueil d'Héraclès dans la demeure d'Admète ; v. 842 sur le projet d'Héraclès de ramener Alceste à la vie.

²⁴⁹ Cf. Buxton 1982 : 51-66.

²⁵⁰ Voir en particulier Xen. *Mem.* 1, 2, 10 : ἐγὼ δ' οἶμαι τοὺς φρόνησιν ἀσκοῦντας καὶ νομίζοντας ἰκανοὺς ἔσσεσθαι τὰ συμφέροντα διδάσκειν τοὺς πολίτας ἢ κίσιτα γίνεσθαι βιαίους, εἰδότας ὅτι τῇ μὲν βία πρόσεισιν ἔχθραι καὶ κίνδυνοι, διὰ δὲ τοῦ πείθειν ἀκινδύνως τε καὶ μετὰ φιλίας ταῦτα γίγνεται. Voir aussi Xen. *Mem.* 1, 2, 44 et 2, 4, 6. Dans le plaidoyer *Sur le meurtre d'Ératosthène*, Lysias oppose violence et persuasion : la loi punirait de manière plus sévère la séduction que le viol (οὕτως, ὃ ἄνδρες, τοὺς βιαζομένους ἐλάττωνος ζημίας ἀξιούσιν ἢ τὸς πείθοντας). Cf. Lys. 1, 32-33. Le

la façon dont cette opposition a souvent été utilisée pour renforcer l'antinomie entre hommes et animaux ou entre Grecs et barbares²⁵¹. Cependant, ceci n'empêche pas la possibilité de rencontrer des expressions oxymoriques, qui tirent leur force justement du renversement de la perspective attendue²⁵². Ainsi, dans les mots du chœur au début de la première antistrophe du premier *stasimon* de l'*Agamemnon* d'Eschyle, la « persuasion accable par la force » (βιᾶται δ' ἅ τάλαινα πειθῶ, vers 385). Comme le chœur le précise peu après, la référence est ici à Pâris, qui, « rentré dans la demeure des Atrides, a déshonoré la table de son hôte par le rapt de sa femme »²⁵³. En associant donc de manière insistante la persuasion et la violence, Euripide manipule des catégories traditionnelles pour nous suggérer un modèle oxymorique et paradoxal de la persuasion.

Cet aspect semblera peut-être encore plus évident si l'on considère l'autre élément qui était traditionnellement associé à la persuasion, c'est-à-dire la tromperie. En ce cas-ci, le rapport entre les deux termes n'est pas un rapport d'opposition : la tromperie est, au contraire, généralement perçue comme un caractère associé au discours persuasif²⁵⁴. L'emploi qu'Euripide fait de cette association dans l'*Alceste* est néanmoins singulier. Parker, dans son commentaire à la tragédie, en introduisant la scène d'Héraclès dupant Admète, remarque que les scènes de persuasion sont un élément typique du répertoire des formes tragiques et il suggère une comparaison avec la scène de la « tentation » de Penthée dans les *Bacchantes* (vers 810-846), où Dionysos, en s'appuyant sur le désir de Penthée d'espionner les bacchantes, le convainc de le suivre sur le Cithéron²⁵⁵. Parker suggère qu'Euripide veut montrer dans ces scènes « how one person

passage est très discuté et les savants ont parfois douté qu'il reflète la réalité juridique. Cf. Harris 1990 (pour l'avis contraire, voir Harrison 1968 : 34). Pour une mise au point critique, voir Todd 2007 : 130-134. Quoi qu'il en soit, il faut penser que l'argument devait au moins sembler convaincant et qu'il reflétait une idée courante. En effet, la justification qu'en donne Lysias (1, 33 : ἡγούμενος τοὺς μὲν διαπραττομένους βία ὑπὸ τῶν βιασθέντων μισεῖσθαι, τοὺς δὲ πείσαντας οὕτως αὐτῶν τὰς ψυχὰς διαφθείρειν) est convaincante et n'est pas sans parallèles. Cf. par exemple Xen. *Sym.* 8, 20 : καὶ μὴν ὅτι γε οὐ βιάζεται, ἀλλὰ πείθει, διὰ τοῦτο μᾶλλον μισητέος. ὁ μὲν γὰρ βιαζόμενος ἑαυτὸν πονηρὸν ἀποδεικνύει, ὁ δὲ πείθων τὴν τοῦ ἀναπειθομένου ψυχὴν διαφθείρει.

²⁵¹ Cf. Buxton 1982 : 58-62.

²⁵² Sur ces aspects, voir Buxton 1982 : 62-63.

²⁵³ vv. 399-402 : οἷος καὶ Πάρις ἔλθων / ἐς δόμον τὸν Ἄτρειδῶν / ἤσχυνε ξενίαν τράπε- / ζαν κλοπαῖσι γυναικός. Pour une analyse des caractères et des implications de la persuasion dans ce passage, voir Buxton 1982 : 105-106.

²⁵⁴ Cf. Buxton 1982 : 63-66.

²⁵⁵ Parker 2007 : 252-253.

can exploit the weakness of another »²⁵⁶. Héraclès essaierait donc de trouver un point faible chez Admète en lui suggérant, sans y parvenir, l'idée d'une nouvelle femme. Cette perspective ne peut pourtant pas rendre suffisamment clair le succès de la persuasion d'Héraclès et Parker est obligée de reconnaître que « there is no comparable clarity in this scene »²⁵⁷. En réalité, nous pouvons douter qu'une comparaison de la sorte saisisse effectivement la signification de cette scène. Sans doute pourrait-on multiplier les exemples de persuasion trompeuse dans la tragédie grecque, de Clytemnestre dans l'*Agamemnon* et Oreste dans les *Choéphores* jusqu'à Dionysos et Penthée dans les *Bacchantes*, en passant par Médée et Créon, Ménélas et Andromaque, Hécube et Polymestor, etc.

Tous ces exemples pourtant présentent une différence essentielle avec le cas d'Héraclès et Admète dans l'*Alceste*. Dans les premiers en effet, la persuasion trompeuse est menée aux dépens de la personne qui se laisse persuader. La persuasion est l'arme dont se servent les différents personnages pour détruire ou ruiner leur adversaire. Dans l'*Alceste*, au contraire, la persuasion et la tromperie ont pour but de profiter à la personne trompée, c'est-à-dire Héraclès dans la première scène et Admète dans la scène finale. Euripide utilise donc un module typique du théâtre tragique, mais il le renverse en lui attribuant une valeur et une signification tout à fait nouvelles. D'où le sentiment d'embarras que certains interprètes semblent avoir éprouvé.

Avec cette tromperie et l'emploi particulier qu'en fait Euripide dans la partie finale de l'*Alceste*, notre réflexion rejoint le point dont nous étions partis. La duplicité du discours persuasif nous apparaît alors comme la contrepartie de la parole poétique, réelle et efficace en même temps qu'illusoire et trompeuse. Ainsi Euripide réalise-t-il sur scène ce que Gorgias disait à propos de la tragédie²⁵⁸, « une tromperie où celui qui trompe est plus juste que celui qui ne trompe pas et celui qui se laisse tromper est plus sage que celui qui ne se laisse pas tromper ».

²⁵⁶ Parker 2007 : 252.

²⁵⁷ Parker 2007 : 253.

²⁵⁸ fr. 23 DK: ἡ τραγωδία καὶ διεβοήθη, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότε ἀνθρώπων γενομένη καὶ παρασχούσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην ἦν ὃ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

L'œil, l'oreille, le pouvoir destructeur de la parole dans l'*Hippolyte*.

*Elle lui dit un autre jour qu'elle gagerait qu'il avait
deviné tout seul ce grand principe : que la parole a
été donnée à l'homme pour cacher sa pensée.*

(Stendhal)

Lorsque l'on s'approche de l'*Hippolyte* d'Euripide dans le but d'analyser la dialectique qui se développe au sein de la construction dramatique entre l'ouïe et la vue, on rencontre toute une série aussi riche que complexe de phénomènes, qui demandent à être interprétés avec le plus grand soin. Avant même d'entreprendre une analyse détaillée de la tragédie, il me paraît nécessaire de présenter quelques réflexions préalables de caractère général à propos de la présence et de l'importance de la parole, qui nous serviront d'introduction à la véritable analyse et auxquelles il nous arrivera de faire référence plusieurs fois dans la suite de notre discussion.

Pour commencer, nous nous proposons donc de présenter des premières considérations sur le prologue et la partie initiale de l'*Hippolyte*, non sans avoir d'abord passé au crible certaines positions critiques particulièrement importantes. Si, d'une part, elles nous offrent sans aucun doute un point de départ obligé pour une partie des réflexions que nous serons amenés à faire, elles semblent d'autre part nous inviter à des

considérations de caractère méthodologique qui nous permettront de faire ressortir la particularité et les divergences de l'approche que nous développons.

1. La révélation de Phèdre et le statut de la parole

Avant de considérer le problème de la communication verbale dans l'*Hippolyte* et les différentes analyses qui en ont été proposées par les critiques, il sera utile de s'arrêter sur certains caractères qui ressortent avec une grande évidence dès le premier contact avec le texte. Tout d'abord, une analyse de sémantique lexicale du texte euripidéen laisse entrevoir l'abondance extrême et la grande variété des termes qui font référence à la connaissance, à la pensée¹ et aux perceptions sensorielles. À côté des verbes de vision² et d'écoute³, on trouve encore des références à l'odorat⁴, au toucher⁵, au goût⁶ ou à la capacité sensorielle plus en général⁷.

Pour rester encore dans le champ des évidences qu'une première analyse de sémantique lexicale laisse ressortir, il est frappant de remarquer la fréquence avec laquelle, à côté des verbes de perception dont on a déjà fait mention, on insiste dans l'*Hippolyte* sur les organes de la perception eux-mêmes (yeux et oreilles)⁸, sur les

¹ Les différentes formes de εἰδέναι reviennent par exemples 32 fois (vv. 56, 91, 92, 271, 304, 309, 344, 453, 517, 519, 599, 656, 663, 724, 729, 790, 804, 904, 967, 981, 983, 1004, 1033, 1091, 1124, 1154, 1206, 1315, 1331, 1335). On pensera, en comparaison, que dans l'*Œdipe Roi* les récurrences sont une douzaine de plus et que dans une tragédie telle que les *Bacchantes* (centrée pourtant sur un problème de connaissance !) le verbe ne revient que 14 fois. Cf. γινώσκω : vv. 249, 346, 380, 406, 892 ; ἐπίσταμαι : vv. 380, 396, 919, 996, 1254 ; πυνθάνομαι : vv. 270, 283, 327, 910 ; μανθάνω : vv. 173, 517, 731.

² Les verbes principaux : ὀράω : vv. 4, 86, 268, 313, 321, 430, 463, 849, 905, 1023, 1101, 1363, 1395, 1396, 1437, 1447 ; βλέπω : vv. 57, 280, 416 ; δέρκομαι : vv. 1163, 1193, 1279 ; σκοπέω : vv. 392, 1005 ; σκέπτομαι : v. 943 ; ἀθρέω : v. 300 ; θεάομαι : v. 661.

³ Cf. ἀκούω : vv. 576, 604, 655, 902, 1084, 1170, 1296, 1314 ; κλύω : vv. 86, 119, 135, 270, 344, 352, 362, 485, 584, 788, 809, 840, 872, 904, 912, 1004, 1202, 1239.

⁴ La célèbre odeur grâce à laquelle Hippolyte perçoit la présence d'Artémis dans la partie finale de la tragédie, v. 1351 : ὃ θεῖον ὁσμῆς πνεῦμα.

⁵ Cf. ψαύω : v. 14 ; θιγγάνομαι : vv. 310, 885, 1044, 1086.

⁶ Cf. v. 663 : τῆς σῆς δὲ τόλμης εἶσομαι γεγευμένος. Pour les problèmes textuels concernant ce vers, on renvoie à la discussion de Barrett 1964 : 285-286. Le chercheur penche pour l'athétèse, déjà suggérée par Herwerden. Voir aussi Willink 1968 : 28-29.

⁷ Cf. αἰσθάνομαι : vv. 603, 1192, 1392.

⁸ Les yeux : (ὄσσε) : vv. 245, 1396, 1444 ; (ὄμμα) : vv. 86, 246, 525, 886, 1208, 1265, 1438 ; l'oreille : vv. 488, 654, 932, 1203.

structures anatomiques de la phonation (bouche, langue)⁹ ou sur divers aspects liés aux dimensions visuelle et acoustique (voix, regard etc.)¹⁰. Un espace tout à fait exceptionnel est celui réservé à la « parole »¹¹ : parole incantatoire (vers 478 : λόγοι θελκτήριοι), parole qui serre des nœuds (vers 671 : κάθαμμα... λόγου), parole qui frappe (vers 934-935 : σοὶ γὰρ ἐκπλήσσουσί με λόγοι) ou même parole qui mord (vers 1313 : δάκνει σε... μῦθος) !

Les oreilles, la langue, les discours

Si l'on a souligné cet aspect en nous arrêtant sur cette distinction entre les verbes de perception et les éléments de caractère différent qui se relie de manière variée à la vue et à l'ouïe, ce n'est pas seulement par excès de zèle descriptif ni seulement pour mettre en valeur la richesse et la variété des données que l'*Hippolyte* présente. La raison réside ailleurs et on peut déjà la deviner dans la séquence que l'on vient de citer à propos des différentes caractéristiques qui sont attribuées à la « parole » tout au long du drame.

En effet, lorsque les différents personnages emploient les verbes que nous venons de citer, ils le font en général pour raconter et pour décrire leurs perceptions propres ou celles d'autrui, ou bien pour attirer l'attention de l'interlocuteur en l'invitant à prêter son oreille ou à poser son regard sur un objet ou une situation particulière. En revanche, dans les références aux organes de la perception ou aux autres éléments liés à la vue et à l'ouïe, les personnages introduisent en général des considérations d'un ordre différent : ils réfléchissent sur le sens et sur les modalités de leur action propre ou de celle d'autrui, ou encore sur les conséquences que la vision, l'écoute ou la parole prononcée comportent.

Ainsi Phèdre, après avoir révélé à la nourrice son amour pour Hippolyte, justifie-t-elle son silence précédent ainsi que le silence qu'elle exige maintenant à son tour de la

⁹ La bouche : vv. 100, 137, 498, 660, 882, 1060, 1167, 1412 ; la langue : vv. 395, 612, 991, 994.

¹⁰ La voix (φωνή) : v. 926 ; le visage/le regard (πρόσωπον) : vv. 280, 416, 720, 947, 1458.

¹¹ Le terme λόγος revient dans l'*Hippolyte* 41 fois (sur 607 attestations dans tout le théâtre euripidéen, fragments compris) ; μῦθος revient au vv. 9, 197, 609, 1288, 1314. Sur le *logos* dans l'*Hippolyte*, voir en particulier Buccolo 1987.

part de son interlocutrice, en présentant un modèle de parole qui exclut le plaisir de l'écoute (τερπνά) et qui n'a pour but que d'atteindre le κλέος :

τοῦτ' ἔσθ' ὁ θνητῶν εὖ πόλεις οἰκουμένας
 δόμους τ' ἀπόλλυσ', οἱ καλοὶ λίαν λόγοι
 οὐ γάρ τι τοῖς ὡσὶ τερπνά χρῆ λέγειν
 ἀλλ' ἐξ ὅτου τις εὐκλεῆς γενήσεται.

Voilà ce qui détruit les villes bien administrées et les
 maisons des mortels, les discours trop beaux !
 Car il ne faut pas dire ce qui réjouit les oreilles,
 mais ce qui procure une bonne renommée (vers 486-489)¹².

Ici Phèdre, en réponse à la nourrice qui lui propose des enchantements et des λόγοι θελκτήριοι pour convaincre Hippolyte de lui céder et pouvoir ainsi guérir de sa maladie, s'en prend aux discours « trop beaux ». Phèdre récuse ainsi le modèle de parole prôné par la nourrice¹³. Celle-ci envisageait en effet une parole persuasive, capable de charmer et de séduire Hippolyte (vers 478-479 : εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι / φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου). Le lexique utilisé par la nourrice et le modèle de parole qu'elle propose ont des connotations précises dans le débat sur le pouvoir de la persuasion que la rhétorique sophistique avait contribué à relancer¹⁴ et se retrouvent dans l'Éloge d'Hélène de Gorgias¹⁵.

Phèdre refuse ce modèle de parole et se montre pleinement consciente du pouvoir destructeur du langage, qui est capable d'anéantir des maisons et des villes

¹² Sur le κλέος dans l'*Hippolyte*, voir Longo 1989 : 55-64 et Lanza 1985 : 103. Voir aussi la proposition de Braund 1980, qui associe le κλέος à Artémis, sur la base d'un passage de Plutarque (*Arist.* 20, 7 : τὴν δ' Εὐκλείαν οἱ μὲν πολλοὶ καὶ καλοῦσι καὶ νομίζουσιν Ἄρτεμιν). En particulier, les savants se sont demandés si Phèdre parvenait à garder son honneur intact. Ainsi Gilula 1981, contra Dodds 1925 : 103. Loraux 1979 parle d'un paradoxe : Phèdre meurt pour sauver son honneur d'épouse de Thésée, mais sera honorée pour son amour d'Hippolyte.

¹³ C'est pourquoi on n'a pas besoin d'imaginer, dans une lecture psychologisante, que Phèdre condamne les mots « trop beaux » de la nourrice parce qu'elle en est, secrètement, charmée elle-même (cf. Pelling 2005 : 91). La question du langage et de sa fiabilité occupe, on le verra, une position centrale dans la tragédie. Ainsi, la remise en question de la valeur et de la finalité des discours joue-t-elle un rôle très important.

¹⁴ L'association de θέλγειν avec la parole est déjà homérique : cf. par ex. *Od.* 1, 56-57 : αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι / θέλγει. Dès Homère, le θέλγειν peut être associé avec le mensonge : cf. *Il.* 21, 276 : φίλη μήτηρ, ἥ με ψεύδεσσιν ἔθελγεν. Par ailleurs, plus souvent, le charme dérive du regard et des yeux : cf. par ex. *Il.* 13, 435 ou 24, 343. Ce pouvoir qu'a la parole de charmer prend un sens complètement différent au V^{ème} siècle, dans le contexte de la rhétorique sophistique. Sur cette évolution voir Turato 1976 : 168-172. Sur le rapport de θέλγειν avec Éros, voir *infra*, n. 77 à la p. 112.

¹⁵ Cf. *Hel.* 10 : ἡ δὴ δύναμις τῆς ἐπῳδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν (sc. τὴν ψυχὴν) γοητεία, « La force de l'incantation charme l'âme, la persuade et en change les dispositions de par sa magie ». Sur tous ces aspects du débat sophistique, on renvoie à Segal 1962. Sur le rapport entre la nourrice de l'*Hippolyte* et les théories de Gorgias, voir aussi Goldhill 1986 : 234-235.

entières. À celui de la nourrice, elle oppose un autre modèle de parole, qui n'a pas pour but d'être agréable à entendre, mais qui est capable d'assurer la gloire à celui qui la prononce. Aux λόγοι θελκτέριοι et aux καλοὶ λίαν λόγοι de la nourrice, Phèdre oppose les « mots convenables, appropriés », λόγοι εὐσχήμονες (comme la nourrice les définit au vers 490), les mots donc qui conviennent à sa situation et à son statut et qui peuvent en effet lui assurer, comme elle le réclamait peu avant, le κλέος. On voit apparaître ici toutes les caractéristiques d'un code de comportement héroïque : c'est de ce modèle de comportement et de parole que Phèdre se réclame¹⁶. Par ailleurs, ce modèle de parole va la guider dans les développements successifs de l'action. Pour détourner les effets dévastateurs de la révélation que la nourrice a faite à Hippolyte, Phèdre recourt encore à la parole : « Maintenant que nous avons échoué, quels mots, quelles manières y a-t-il pour dénouer le nœud créé par la parole ? »¹⁷. Phèdre recherche de « nouveaux mots » (vers 687 : δεῖ με δὴ καινῶν λόγων), une « nouvelle manière de sortir de ce malheur qui me permette d'assurer à mes enfants une vie honorée (εὐκλεᾶ) et de me relever de cette chute »¹⁸. Ces « nouveaux mots » que Phèdre cherche pour sauvegarder son κλέος sont donc ceux que la femme écrit sur la tablette qu'elle laissera pendre à son cadavre. Par ce nouvel acte de parole, bien que d'un ordre différent, puisqu'il est cette fois confié à l'écriture, Phèdre peut rétablir, du moins momentanément, sa réputation ; grâce à ces mots, comme l'a annoncé Aphrodite dans le prologue, Phèdre pourra mourir « glorieusement »¹⁹.

Le pouvoir destructeur du langage et la polémique contre la rhétorique

Mais revenons au dialogue entre Phèdre et la nourrice. Si Phèdre refuse le modèle de parole proposé par la nourrice, c'est qu'elle n'a pas confiance en la parole.

¹⁶ Sur les différents codes de comportements présentés dans la tragédie voir en particulier l'analyse de Longo 1989 : 57-58. Cf. aussi, pour une contextualisation critique, Turato 1974 : 151-156.

¹⁷ vv. 670-671 : τίν' ἢ νῦν τέχνην ἔχομεν ἢ λόγον / σφαλεῖσαι κάθαρμα λύειν λόγου ;

¹⁸ vv. 716-718 : εὐρημα δὴ τι τῆσδε συμφορᾶς ἔχω / ὥστ' εὐκλεᾶ μὲν παισὶ προσθεῖναι βίον / αὐτὴ τ' ὄνασθαι πρὸς τὰ νῦν πεπτωκότα.

¹⁹ v. 47 : ἡ δ' εὐκλεῆς μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται.

C'est pour cette raison, explique-t-elle, qu'elle restait silencieuse sans vouloir expliquer les raisons de sa maladie :

γλώσση γὰρ οὐδὲν πιστόν, ἢ θυραῖα μὲν
φρονήματ' ἀνδρῶν νουθετεῖν ἐπίσταται,
αὐτὴ δ' ὑφ' αὐτῆς πλεῖστα κέκτηται κακά.

On ne peut se fier à la langue, qui sait bien donner des conseils à autrui, mais pour elle-même elle ne se procure que de nombreux malheurs (vers 395-397).

Dès ce passage, Phèdre insistait sur le pouvoir destructeur du langage. Comme on le verra, d'ailleurs, c'est justement ce pouvoir destructeur du langage que l'*Hippolyte* met en scène. Et Phèdre s'en montre parfaitement consciente. C'est pourquoi elle intime à la nourrice de se taire : « Ce que tu dis est horrible ! Ne fermeras-tu donc pas ta bouche (συγκλήσεις στόμα) et n'arrêteras-tu pas ces discours horribles (αἰσχίστους λόγους) ? » (vers 498-499). Les discours trop beaux (οἱ καλοὶ λίαν λόγοι) sont donc en fait les discours les plus vils (αἰσχίστοι), car la nourrice avance des propositions terribles (δεινά). Ainsi est-ce l'opposition entre forme et contenu des discours proposés par la nourrice que Phèdre vise dans sa critique²⁰ : ces discours, tout en étant capables de séduire les oreilles des écouteurs, présentent un contenu inacceptable (αἰσχροῦν). Phèdre, encore une fois, ordonne à la nourrice de se taire : « Par les dieux, ne continue pas ! Tu parles bien, mais tu dis d'horribles choses » (εὖ λέγεις, αἰσχροῦ δέ)²¹ ; et, encore une fois, elle souligne le pouvoir destructeur de ce type de paroles : « Si tu parles (λέγης) bien de ces actes honteux (αἰσχροῦ), je serai prise au piège que j'essaie d'éviter ! » (vers 505-506).

Dans les paroles de Phèdre, on retrouve sans doute l'un des arguments typiques de la polémique contre la rhétorique sophistique que l'on peut trouver dans d'autres passages de l'œuvre euripidienne, ainsi que, par exemple, chez Thucydide²². Chez l'historien, les Thébains cherchent à persuader les Lacédémoniens d'agir avec dureté

²⁰ Cf. Barrett 1964 : 248 (ad v. 478). Sur le rapport entre les mots de Phèdre et les débats contemporains voir aussi Ferguson 1984 : 64-65. Sur le rapport entre la rhétorique et la présentation des personnages voir Mastronarde 2010 : 223-224.

²¹ vv. 503-504.

²² Sur le rapport entre Thucydide et Euripide, voir Finley 1938, et notamment, en relation avec la critique de la rhétorique, les pages 46-49. Plus en général, sur la critique de la rhétorique chez Euripide et le rapport avec les théories de Protagoras, voir Di Benedetto 1971 : 73-102.

contre les Platéens en utilisant ce même argument : « Si des chefs, comme vous l'êtes à présent, rendent des jugements sommaires face à tout le monde, on cherchera moins de beaux discours (καλοὺς λόγους) pour justifier des actes injustes (ἀδίκους ἔργους) »²³. Cette même idée revient à plusieurs reprises chez Euripide. À la fin de la tirade d'Étéocle dans le premier épisode des *Phéniciennes*, le chœur remarque : « Il ne faut pas bien parler pour des actions qui ne sont pas belles : ce n'est pas beau, c'est contre la justice »²⁴. La critique de la rhétorique souligne donc d'une part le manque de correspondance entre les discours (λόγοι) et les actions (ἔργα) et d'autre part le manque de justice (ἀδικία). On retrouve les mêmes arguments dans d'autres passages. Ainsi Médée répond-elle à Jason et à ses arguments que « pour moi, celui qui, tout en étant injuste (ἄδικος), est habile (σοφός) à parler (λέγειν), mérite la plus grande des punitions : sûr de pouvoir cacher grâce à sa langue (γλώσση) ses injustices (ἄδικα), il ose tout, mais il n'est pas assez sage (σοφός) » (vers 580-583). Médée ajoute aux deux arguments que nous avons déjà analysés une critique de l'habileté (σοφία) rhétorique, qui ne correspond pas à une conduite juste (ἀδικία). Ces trois arguments, combinés de manière différente, reviennent dans de nombreux autres passages encore²⁵.

Mais ce qu'il importe de remarquer ici, c'est que la critique à la rhétorique sophistique, qui pourrait sembler un simple *topos* euripidéen, est étroitement liée à l'enchaînement dramatique des événements. Nous verrons en effet comment, dans cette tragédie, la parole se montre incapable de communiquer et dessine une véritable tragédie de l'échec de la communication. Or, cette remise en question du langage ressort déjà de manière claire dans cette scène. En effet, si d'une part Phèdre accuse la nourrice en utilisant les arguments que l'on retrouve souvent dans la critique de la rhétorique sophistique et que nous avons rappelés plus haut, d'autre part la nourrice elle-même

²³ Thuc. 3, 67, 7. Cf. également Isoc. *Panath.* 90, 5 et Aeschin. *In Ctes.* 147, 7 : οἱ μὲν λόγοι καλοί, τὰ δ' ἔργα φαῦλα. Voir déjà Solon, fr. 11, 7-8 West : ἐς γὰρ γλώσσαν ὀρᾶτε καὶ εἰς ἔπη αἰμύλου ἀνδρός, / εἰς ἔργον δ' οὐδὲν γιγνόμενον βλέπετε.

²⁴ Vv. 526-527 : οὐκ εὖ λέγειν χρὴ μὴ 'πὶ τοῖς ἔργοις καλοῖς· / οὐ γὰρ καλὸν τοῦτ' ἀλλὰ τῆ δίκη πικρόν.

²⁵ Cf. par ex. *Hec.* 1187-1194 : Ἀγάμεμνον, ἀνθρώποισιν οὐκ ἐχρῆν ποτε / τῶν πραγμάτων τὴν γλώσσαν ἰσχύειν πλέον· / ἀλλ' εἴτε χρῆστ' ἔδρασε χρῆστ' ἔδει λέγειν, / εἴτ' αὐ πονηρὰ τοὺς λόγους εἶναι σαθροῦς, / καὶ μὴ δύνασθαι τᾶδικ' εὖ λέγειν ποτέ. / σοφοὶ μὲν οὖν εἰς' οἱ τὰδ' ἠκριβωκότες, / ἀλλ' οὐ δύνανται διὰ τέλους εἶναι σοφοί, / κακῶς δ' ἀπόλωντ'· οὔτις ἐξήλυξέ πω. Voir aussi *Andr.* 742 sq., *Bacch.* 266-271. On retrouve la même dialectique entre parole et action chez Aristophane. Voir par exemple ce que le chœur des *Cavaliers* (vv. 617-618) dit à propos de la rhétorique du charcutier : ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνων' ἔτι τῶν λόγων / ἐργασάμεν(α).

retourne contre Phèdre l'un des arguments typiques de ce débat, à savoir celui de l'inadéquation entre les mots et les choses : **κρείσσον δὲ τοῦργον**, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε, / ἢ τοῦνομ', ᾧ σὺ καθθανῆ γαυρουμένη (« mieux vaut l'acte, s'il peut te sauver, que ton renom, pour lequel tu seras fière de mourir », vers 501-502). On reconnaît dans les mots de la nourrice l'opposition entre λόγος / ὄνομα et ἔργον / πρᾶγμα qui constitue une autre allusion à la discussion contemporaine et au débat sur la rhétorique²⁶. On retrouve cette opposition, formulée de manière très claire, dans le fragment 206 de l'*Antiope*, où l'héroïne s'adresse à l'un de ses fils (vraisemblablement à Amphion) en lui disant : ὅς δ' ἐὺγλωσσία / νικᾷ, σοφὸς μὲν, ἀλλ' ἐγὼ **τὰ πράγματα κρείσσω** νομίζω τῶν λόγων ἀείποτε (« Celui qui a le dessus grâce à son éloquence est sans doute habile, mais quant à moi je considère que les actions valent toujours mieux que les mots »). Certes, dans le passage de l'*Hippolyte*, la nourrice resémantise l'opposition ἔργον / ὄνομα : si, pour elle, le « nom » est la gloire de Phèdre, sa réputation de femme honnête (σώφρων)²⁷, l'« action » n'est que l'acte sexuel²⁸, le seul qui pourrait, d'après elle, sauver Phèdre et la guérir de sa maladie. Il n'en demeure pas moins que le schéma et le lexique qu'elle utilise renvoient clairement au même débat intellectuel.

De plus, cette critique de la rhétorique sophistique revient à la fin de la tragédie dans l'*agôn* entre Thésée et Hippolyte. Ici aussi, de la même manière, les deux personnages sur scène s'adressent les mêmes reproches. On voit ainsi revenir dans la bouche d'Hippolyte les mêmes arguments de critique de la rhétorique que ceux que Phèdre opposait à la nourrice. C'est maintenant Hippolyte qui proteste contre les « beaux discours » (καλοὶ λόγοι) et contre les accusations de son père :

πατερ, μένος μὲν ξύντασις σῶν φρενῶν
δεινὴ· **τὸ μέντοι πρᾶγμ' ἔχον καλοῦς λόγους,**
εἴ τις διαπτύξειεν οὐ καλὸν τόδε.

Mon père, ta colère et ton exaspération sont terribles :
mais cette affaire, qui a pourtant de beaux arguments,
n'est pas belle si on la met au grand jour ! (vers 983-985).

²⁶ Cf. Barrett 1964 : 250-251 ; Ferguson 1984 : 65 ; Mills 2002 : 63-64. Voir également *supra* et n. 24. L'opposition ὄνομα / πρᾶγμα est bien sûr présente dans d'autres tragédies d'Euripide et, en particulier, joue un rôle central dans l'*Helène*. Cf. Solmsen 1934 et *infra*, ch. 4.

²⁷ Cf. v. 494.

²⁸ Cf. Barrett 1964 : 250.

Hippolyte reprend l'expression *καλοὶ λόγοι* qu'il applique cette fois aux discours de Thésée et insiste sur le fait qu'aux *καλοὶ λόγοι* correspond un *πρᾶγμα οὐ καλόν*. Après avoir fait allusion à son incapacité à parler devant une foule d'hommes, Hippolyte s'en prend à l'excès d'habileté rhétorique : « Ceux qui savent le mieux parler (*μουσικώτεροι λέγειν*) n'ont aucun mérite parmi les sages » (vers 988-989). Les savants qui ont commenté ce passage ont souvent insisté sur la *recusatio* d'Hippolyte, qu'ils ont justement liée aux lieux communs typiques de la rhétorique judiciaire²⁹. Pourtant, les mots d'Hippolyte s'éloignent de manière significative de l'exorde des discours de plusieurs points de vue. Les commentateurs ont souligné le ton de mépris utilisé par Hippolyte, qu'ils ont interprété comme révélateur du caractère du personnage³⁰. Mais il nous semble que la principale différence entre les mots d'Hippolyte et les exordes des discours apologétiques se trouve dans l'introduction de cette critique de la rhétorique³¹, que nous ne sommes d'ailleurs pas obligés de relier à un caractère psychologique du personnage. Au contraire, la grande place qu'ont la réflexion sur la parole et la critique de la rhétorique dans la tragédie peut largement expliquer cette intrusion.

De plus, de même que dans le dialogue entre Phèdre et la nourrice les deux personnages se reprochaient réciproquement une mauvaise utilisation de la rhétorique, de même ici Thésée utilise contre Hippolyte les mêmes arguments. Ainsi, il l'accuse d'avoir des propos « injustes » (vers 930 : *ἄδικα*) et lui reproche le manque de correspondance entre ses mots et ses actions :

(...) τοὺς δὲ τοιοῦτους ἐγὼ
φεύγειν προφωνῶ πᾶσι· θηρεύουσι γὰρ
σεμνοῖς λόγοισιν, αἰσχρὰ μηχανώμενοι³²

²⁹ On trouve là en effet un lieu commun des discours apologétiques : cf. par ex. Lys. 19, 2 ; Isoc. 8, 5 ; Dém. 27, 2. Sur la présence importante des procédés typiques de la rhétorique judiciaire dans cet *agôn*, voir Lloyd 1992 : 45-50. Voir aussi *infra*.

³⁰ Cf. Barrett 1964 : 348 et Lloyd 1992 : 47-51. Voir aussi Mastrorarde 2010 : 225-226.

³¹ Cf. Paduano 2000 : 109, qui parle d'une « concezione aristocratica ed elitaria, che disprezza la retorica come mezzo di persuasione degli incolti ».

³² Cf. v. 918. Le *μηχανάομαι* est en effet un thème central du drame. Le terme apparaît déjà en rapport à la rhétorique dans la bouche de la nourrice au v. 481. De plus, le terme désigne les différents expédients que les personnages envisagent pour sortir de la crise de la (non-)communication. Au début de la pièce, la situation incertaine de Phèdre est associée par le chœur à l'*ἀμηχανία ὀδίνων τε καὶ ἀφροσύνας* de toutes les femmes (vv. 161-164). Phèdre utilise le verbe de la même famille pour expliquer son silence : c'est l'expédient qui doit lui permettre de tirer le bien du mal (v. 331 : *ἐκ τῶν γὰρ αἰσχρῶν ἐσθλὰ μηχανώμεθα*). Lorsque la nourrice révèle l'amour de Phèdre à Hippolyte, la situation de Phèdre est sans issue : *τί δράσεις, ὦ παθοῦσ' ἀμήχανα*, lui demande le chœur. Et, pour finir, dans l'*exodos*, Artémis explique que

Quant aux gens comme toi, j'ordonne que tout
le monde les évite : ils captivent par leurs beaux
discours, mais leurs projets sont honteux ! (vers 955-957).

Par ailleurs, la critique de la rhétorique se double chez Thésée d'une critique plus générale de tout le style de vie que mène son enfant Hippolyte, « honorant tous ses livres fumeux »³³. Thésée n'hésite donc pas à définir Hippolyte comme un ἐπωδὸς καὶ γόης (« enchanteur et mage », vers 1038)³⁴, en reprenant ainsi le modèle de parole « magique » que nous avons commenté plus haut à propos des paroles de la nourrice.

Ce détour dans l'analyse de la critique de la rhétorique sophistique nous invite à quelques réflexions préliminaires. Tout d'abord, nous avons vu ce que la parole représente pour Phèdre, et nous verrons que les personnages principaux de l'*Hippolyte* élaborent, par des réflexions de ce genre et par les différentes références à la bouche, à la langue, à la parole, ce que l'on pourrait considérer comme une véritable théorie, ou plutôt une utopie de la communication. De plus, nous avons vu que les quatre personnages principaux de l'action dramatique se reprochent réciproquement une façon d'utiliser le langage qui semble être à la fois inadaptée et trompeuse. Ce qu'ils mettent en question, plus particulièrement, c'est le pouvoir persuasif de la parole. On se trouve ainsi confronté d'emblée à la situation paradoxale mise en scène dans cette tragédie : non seulement les personnages qui devraient se rencontrer et se parler n'arrivent jamais à le faire, mais, de plus, les personnages qui se parlent n'accordent aucune valeur à leurs discours respectifs et mettent ainsi en question la possibilité d'une véritable communication³⁵. Nous reviendrons sur toutes ces considérations dans la suite de notre analyse et nous verrons que, pour pouvoir juger la manière dont la communication verbale se réalise dans cette tragédie, il faudra également insister sur des paroles d'un autre type, qui ne sont pas d'ordre persuasif. La situation est en effet beaucoup plus compliquée.

Phèdre est morte à cause des expédients trouvés par la nourrice : τροφοῦ διώλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς.

³³ Vv. 952-955.

³⁴ C'est la même définition qu'utilise Penthée pour indiquer Dionysos dans les *Bacchantes* (v. 234).

³⁵ Cette remise en question du langage est sans doute un caractère propre au théâtre euripidéen. La situation que nous avons décrite n'est pas sans rappeler, par exemple, ce qui se passe dans les *Bacchantes*. Voir *infra*.

Mais pour l'instant, avant d'approfondir ces considérations, il est nécessaire d'essayer de parcourir de plus près la manière dont la communication entre les différents personnages se réalise dans le développement dramatique de la tragédie. Nous étudierons d'abord la révélation du secret de Phèdre à la nourrice pour analyser ensuite de quelle manière et par quels détours ce secret parvient jusqu'aux oreilles de Thésée.

Du silence à la parole : la révélation de Phèdre

Au début de l'*Hippolyte*, comme c'était le cas au début de l'*Alceste*, il y a un silence. Annoncé dès le prologue par les paroles d'Aphrodite (vers 39-40 : ἡ τάλαν' ἀπόλλυται / σιγῆ), le silence de Phèdre, tout comme celui de la demeure d'Admète, suscite l'intérêt passionné du chœur qui s'interroge sur la situation de la femme et, lorsque la nourrice apparaît, se hâte de l'interroger, tout comme dans l'*Alceste* le chœur interrogeait la servante apparue sur scène. Ne nous laissons pourtant pas tromper par cette apparente ressemblance. Si le silence de l'*Alceste* avait pour effet de semer l'incertitude à travers les perspectives contrastées sur le sort de la reine que les deux demi-chœurs annonçaient, et qui anticipaient la situation contradictoire de l'héroïne, le silence de Phèdre au contraire catalyse la tension dramatique sur le moment où la femme sera enfin amenée à rompre son silence³⁶.

Dès le prologue en effet, Aphrodite a été bien claire à ce propos : « Cet amour ne doit pas finir ainsi, je vais montrer (δείξω) l'affaire à Thésée, et elle sera sous les yeux de tous (ἐκφανήσεται) »³⁷. Nous reviendrons sur le prologue, d'un autre point de vue, plus tard. Pour l'instant limitons-nous à considérer la façon dont, par l'emploi du seul verbe δείξω³⁸, au futur et à la première personne singulière, la déesse projette son ombre sur l'ensemble du développement dramatique, en s'attribuant en particulier l'action qui mènera au dévoilement de l'amour³⁹. Aphrodite alors non seulement déclare par avance

³⁶ Comme l'a très bien remarqué Taplin 1972 : 95-96. Voir également Knox 1979 : 207 et Taplin 1978 : 115-117. Sur l'utilisation dramatique du silence, voir également Aélion 1984.

³⁷ vv. 41-42 : ἀλλ' οὔτι ταύτη τόνδ' ἔρωτα χρηὶ πεσεῖν, / δείξω δὲ Θησεῖ πρᾶγμα κάκφανήσεται.

³⁸ Voir également le v. 9 : δείξω δὲ μύθων τῶνδ' ἀλήθειαν τάχα.

³⁹ Pour les problèmes concernant la cohérence logique de ces vers avec la suite de la tragédie, voir les

que le silence de Phèdre est destiné (χρή) à être brisé, mais elle se présente comme la vraie réalisatrice de cette révélation. Cette double anticipation de la part de la déesse engendre sur le public une double attente, concernant le moment et surtout le façon dont Phèdre va rompre son silence et la nouvelle atteindre l'oreille de Thésée⁴⁰.

Il est dès lors d'autant plus étonnant de trouver un jugement tel que celui d'Hamilton⁴¹, qui, après avoir justement constaté que « Euripides is using prologue predictions to create certain expectations in his audience », ajoute, à propos de l'*Hippolyte*, que « one obvious effect of a prologue prediction is to rob the play of suspense. This is clear in the *Hippolytus*, where we view Phaedra's struggle knowing that she cannot succeed ». Mais l'action mythique était bien connue du public, et c'est ailleurs que résidaient l'attention et l'intérêt que le prologue suscitait. Si l'on considère par ailleurs la complexité de la manière dont Thésée parvient effectivement à connaître l'amour de Phèdre dans l'*Hippolyte*, on peut mesurer à quel point le prologue est peu informatif de ce point de vue⁴².

Dès le prologue alors, à travers les mots d'Aphrodite, la révélation de l'amour que Phèdre tient caché dans le silence est insérée avec insistance au sein même de l'action dramatique. Le caractère central de la révélation, et par conséquent du processus communicatif par lequel elle se réalise, a été largement remarqué et commenté par la critique. Nous essaierons donc de parcourir rapidement les différentes étapes du dévoilement de l'amour de Phèdre, en saisissant l'occasion pour discuter, en comparaison avec des analyses critiques particulièrement fécondes, les directions méthodologiques et interprétatives que nous désirons suivre et mettre à profit dans notre propre analyse.

considérations de Barrett 1964 : 165. On remarquera qu'Artémis s'exprime de manière tout à fait parallèle à la fin de la tragédie (cf. v. 1298-1299 : ἀλλ' ἐς τόδ' ἦλθον, παιδὸς ἐκδείξει φρένα / τοῦ σοῦ δικαίαν). Il s'agit ici de montrer à Thésée la façon dont les actions se sont effectivement déroulées.

⁴⁰ Sur le rapport entre action divine et action humaine, voir Blomqvist 1982.

⁴¹ Hamilton 1978 : 277.

⁴² Mastrorarde (2010 : 108-109) remarque même qu'en ce cas le prologue sert à fournir au public des informations dont le chœur est dépourvu. Cet expédient aussi contribue à créer une tension dramatique entre les deux niveaux de connaissance, celui du chœur et celui du public. Sur le prologue plus en général, son rapport avec l'action dramatique et sa position à l'intérieur de la structure de la tragédie, voir Susannetti 1997 : 21-22.

Il a été remarqué par la critique que le début de la révélation coïncide en substance avec l'apparition même de Phèdre sur la scène⁴³. Guido Paduano a analysé avec une grande finesse cette scène, en isolant trois stades successifs de la révélation de Phèdre.

Le premier est celui qu'il définit de la « rivelazione traslata »⁴⁴ et correspond aux vers 208 à 231, où Phèdre exprime, en trois interventions, qu'elle désire « boire de l'eau de source »⁴⁵, demande à « être conduite sur la montagne »⁴⁶ et finalement adresse une invocation à Artémis⁴⁷. De cette manière, Phèdre se projette idéalement dans le monde d'Hippolyte : ses mots, clairs pour le public, restent pourtant incompréhensibles pour le chœur et pour la nourrice, qui les considère délirants (vers 213 : *μανίας ἔποχον ῥίπτουσα λόγον*) et conclut : « Il faudrait être un devin pour comprendre quel dieu dévaste et bouleverse ta raison »⁴⁸. Le deuxième stade est celui que Paduano définit comme la « rivelazione equivocata », qui correspond au moment où la nourrice laisse échapper le nom d'Hippolyte pour la première fois et suscite l'exclamation de douleur de Phèdre, *οἴμοι*⁴⁹ : la nourrice interprète pourtant le gémissement de Phèdre comme une confirmation des insinuations qu'elle a faites sur les ambitions d'Hippolyte (vers 308-310)⁵⁰. Le troisième stade, pour finir, est celui de la « rivelazione diretta », où Phèdre, par l'évocation des amours illicites de sa mère Pasiphaé (vers 337) et de sa sœur Ariane (vers 339), suggère d'abord à la nourrice le mal qui l'afflige. Ensuite, selon les mots de Paduano, « alla domanda della nutrice, diventata inevitabile, si consuma la dolorante delega richiesta da Fedra : sarà la nutrice a nominare (...) Ippolito, che Fedra

⁴³ Cf. Knox 1979 : 207-208 et Paduano 2000 : 9.

⁴⁴ Paduano 1984 : 50-53. Sur ce passage et sur d'autres passages euripidéens, dans lesquels un héros exprime de manière indirecte ses émotions, en combinant les dimensions évocatrice et littérale du langage, voir Barlow 2008 : 50-56.

⁴⁵ vv. 208-211 : *πῶς ἂν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος / καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσάιμαν, / ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτῃ / λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν;*

⁴⁶ vv. 215-222 : *πέμπετέ μ' εἰς ὄρος· εἶμι πρὸς ὕλαν / καὶ παρὰ πεύκας, ἵνα θηροφόνοι / στεῖβουσι κύνες / βαλιαῖς ἐλάφοις ἐγχιριπτόμενοι. / πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θωύξαι / καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι / Θεσσαλὸν ὄρπακ', ἐπιλογχὸν ἔχουσ' / ἐν χειρὶ βέλος.* Sur la représentation de l'espace lié au domaine d'Artémis, voir Segal 1965 et Turato 1974.

⁴⁷ vv. 228-231 : *δέσποιν' ἀλίας Ἄρτεμι Λίμνας / καὶ γυμνασίων τῶν ἵπποκρότων, / εἶθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις / πάλους Ἐνετὰς δαμαλιζόμενα.*

⁴⁸ vv. 236-238 : *τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς, / ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει / καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ.*

⁴⁹ v. 310 : (...) *Ἴππόλυτον ... {Φα.} οἴμοι. {Τρ.} θιγγάνει σέθεν τόδε;* On remarquera la précipitation, la force émotionnelle et l'excitation du vers, qui se trouve exceptionnellement séparé en trois parties par l'intervention de Phèdre.

⁵⁰ Cf. Barrett 1964 : 217.

designa in termini perifrastici (« il figlio dell'Amazzone ») per poter concludere con la formula evangelica : « Tu lo dici, non io » (vers 350-352)⁵¹.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette scène et en particulier sur la partie finale de la révélation de Phèdre dans nos analyses suivantes. Pour l'instant, nous nous limitons à une seule brève considération. Certes, il est sans doute vrai que Phèdre montre une « tendenza a far dire piuttosto che a dire » (vers 354 : « Hélas, comme je voudrais que tu dises ce que je dois dire ! »⁵²) ; il est également vrai que Phèdre ne prononce pas directement le nom d'Hippolyte⁵³. Néanmoins, la comparaison avec la célèbre réponse du Christ à Ponce Pilate est non seulement imprécise, mais aussi trompeuse. C'est une remarque qui mérite un bref commentaire, en tant que symptomatique d'une tendance propre à la critique dans l'analyse de la communication et de la parole dans l'*Hippolyte*.

Même s'il peut être légitime de traduire le deuxième hémistiche du vers 352 (σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ, κλύεις) par « ces mots, c'est toi qui les prononces, pas moi »⁵⁴, puisqu'une formulation du genre « ces mots, c'est de toi que tu les perçois et non pas de moi » semblerait plutôt inusuelle, il ne faudrait pas projeter le *paradigme émissif* de la formulation en français (« c'est toi qui le dis ») sur le *paradigme réceptif* du texte grec (« c'est toi qui l'entends »). Sous cet aspect, le renvoi aux mots de l'*Évangile* est imprécis, puisque ce dernier insiste justement sur la dimension émissive (σὺ λέγεις)⁵⁵.

D'autre part, la référence aux mots de l'*Évangile* est trompeuse parce qu'elle mène à déformer le sens de la reprise de Phèdre. Dans l'*Évangile* en effet le « c'est toi qui le dis » sert à transformer la question de Pilate (« Es-tu donc roi ? ») en une

⁵¹ Paduano 2000 : 13.

⁵² φεῦ· πῶς ἂν σὺ μοι λέξεις ἀμὲν χρὴ λέγειν; Cf. Barrett 1964 : 223 remarquant la syntaxe qui convient aux souhaits irréalisables !

⁵³ Elle ne le prononcera qu'une seule fois dans toute la tragédie, au moment où elle perçoit de l'intérieur de la maison les cris du jeune homme en réponse à la révélation de la nourrice : ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ / Ἴππόλυτος, αὐδῶν δεινὰ πρόσπολον κακά, vv. 581-582.

⁵⁴ C'est par ailleurs le choix que fait la plus grande partie des traducteurs : Susanetti traduit « L'hai detto tu, non io », mais précise en bas de page (cf. Susanetti 1997 : 60 et Susanetti 2005 : 167 n. 71) ; A. S. Way dans la vieille édition Loeb propose : « Thou sayest it, not I » ; Méridier, se souvenant peut-être du vers racinien (cf. *infra*, n. 56), traduit : « C'est toi qui l'as nommé, ce n'est pas moi » ; de même Delcourt : « C'est toi qui prononces son nom ». Moins connotée la traduction de Kovacz pour la nouvelle édition Loeb : « Yours are the words, not mine ». Plus proche du texte grec la traduction de Berguin : « C'est toi-même, ce n'est pas moi qui te l'apprends ».

⁵⁵ Cette formulation de la réponse du Christ revient à l'identique dans les synoptiques (Mt. 27, 11 ; Mc. 15, 2 ; Lc. 23, 3) et légèrement élargie in Jo. 18, 37 : σὺ λέγεις ὅτι βασιλεὺς εἰμι.

affirmation, en une reconnaissance qui acquiert plus de force de vérité au moment où elle est attribuée à Pilate lui-même. Dans le vers final de la révélation de Phèdre, au contraire, ce n'est pas tellement sur la parole, sa force assertive ou la valeur de la dénomination (comme c'est le cas, par exemple, dans la *Phèdre* de Racine)⁵⁶ qu'on insiste, mais plutôt sur les *effets* de la parole, que la réticence s'efforce d'atténuer. Rappelons-nous d'ailleurs ce que l'on a dit au début de cette réflexion sur le modèle de parole proposé par Phèdre : « Il ne faut pas dire ce qui réjouit les oreilles, mais ce qui procure une bonne renommée » (vers 488-489)⁵⁷.

Silences et obscurité du langage

Nous avons jusque là considéré les différentes articulations logiques et discursives par lesquelles la révélation de Phèdre se réalise. Il importe d'ajouter quelques réflexions sur la fonction et sur les caractéristiques du langage dans la première partie de la scène qui mène à la révélation de Phèdre à la nourrice. Aphrodite, nous l'avons rappelé, a déjà dit dans le prologue que « Phèdre se consume dans le silence » (vers 39-40). Une fois qu'elle apparaît sur scène, Phèdre parle mais ses mots ne sont compréhensibles que pour le public, renseigné par l'apparition de la déesse, alors qu'ils restent incompréhensibles pour le chœur et la nourrice. Or, ce caractère incompréhensible de la parole est un élément sur lequel le texte insiste particulièrement et qui appelle d'ultérieures réflexions.

Phèdre apparaît sur scène avec la nourrice, qui dans un premier temps s'attarde sur une description de la souffrance de la reine et de ses désirs contradictoires (vers 176-197). Phèdre parle à son tour et nous avons déjà rappelé ses trois interventions, dans lesquelles la reine exprime son désir de boire l'eau d'une source, demande à être conduite sur la montagne, s'adresse à Artémis. Chacune de ces trois interventions est suivie d'une réponse de la nourrice qui insiste sur l'incompréhensibilité des mots de Phèdre, lui demande de ne pas parler de cette manière en public pour ne pas donner

⁵⁶ I, 3 : "C'est toi qui l'as nommé".

⁵⁷ Voir *supra*.

l'impression d'être folle⁵⁸, déplore ce qui lui paraît être le caractère absurde des propos de la reine⁵⁹ et conclut : « Il faudrait être un devin pour comprendre quel dieu dévaste et bouleverse ton esprit »⁶⁰.

La nourrice ne saisit pas le sens de ce que Phèdre demande, mais celle-ci, s'apercevant de ce qu'elle a secrètement avoué, recouvre ses esprits et adresse une dernière requête à la nourrice, celle de lui voiler la tête : « Moi malheureuse, qu'ai-je fait ! Où me suis-je égarée, loin du bon sens ? Je suis devenue folle, malheur envoyé par un dieu. Hélas, nourrice, couvre à nouveau ma tête ; j'ai honte (αἰδούμεθα) de ce que j'ai dit. Couvre-moi : les larmes coulent de mes yeux et mon regard est plein de honte (αἰσχύνη)⁶¹. Ces mots et le geste qui les accompagne ne suffisent pas à éclairer les raisons de la « honte » éprouvée par Phèdre⁶². Le silence évoqué au début de la tragédie par Aphrodite s'est transformé au cours de cette scène en une parole obscure, qui reste hors de portée des différents personnages sur scène et qui constitue pour nous, avant la révélation complète et avant même que ne se déclenche concrètement le processus communicatif par lequel la nouvelle de l'amour de Phèdre atteindra Hippolyte d'abord et Thésée ensuite, une première remise en question du pouvoir d'information de la parole. Il importe de remarquer dès à présent ce qui est une ligne de lecture importante tout au long de la tragédie et surtout dans la partie finale, lorsque Thésée prononce sa malédiction contre Hippolyte, se fiant à l'évidence des mots de la tablette et sans faire recours, comme le lui demande son fils et comme le lui reprochera Artémis, à d'autres éléments de jugement complémentaires⁶³.

⁵⁸ vv. 212-214 : ὦ παῖ, τί θροεῖς; / οὐ μὴ παρ' ὄχλοι τάδε γηρύσῃ, / μανίας ἔποχον ρίπτουσα λόγον;

⁵⁹ Cf. v. 223 : τί ποτ', ὦ τέκνον, τάδε κηραίνεις; et v. 232 : τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριπας ἔπος;

⁶⁰ vv. 236-238 : τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς, / ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει / καὶ παρακόπτει φρένας, ὦ παῖ. La référence à la mantique est re-proposée juste après par la nourrice, au v. 346 : οὐ μάντις εἰμὶ τάφανῃ γνῶναι σαφῶς. Sur les différents renvois aux devins et à leur art dans l'*Hippolyte*, voir Karsai 1991.

⁶¹ vv. 239-246 : δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην; / ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς; / ἐμάνην, ἔπεσον δαίμονος ἄτη. / φεῦ φεῦ τλήμων. / μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλῆν, / αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι. / κρύπτε· κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει / καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται.

⁶² Pour comprendre ce sentiment, par ailleurs central dans le drame, il faut toujours tenir présent à l'esprit ce que Phèdre dit à propos du bon usage de la parole aux vv. 488-489 : « Il ne faut pas dire ce qui réjouit les oreilles, mais ce qui procure une bonne renommée » ; cf. Segal 1970 : 291-292.

⁶³ Cf. vv. 1055-1056 : οὐδ' ὄρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς; ed i vv. 1320-1324 : σὺ δ' ἔν τ' ἐκείνω κἄν ἐμοὶ φαίνη κακός, / ὅς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὅπα / ἔμεινας, οὐκ ἤλεγξας, οὐ χρόνῳ μακρῷ / σκέψιν παρέσχες, ἀλλὰ θᾶσσον ἢ σ' ἐχρῆν / ἀρὰς ἐφήκας παιδὶ καὶ κατέκτανες.

Si désormais Phèdre retourne au silence et, voilée et muette, reste exclue de la communication sur scène, c'est le chœur qui intervient, en interrogeant la nourrice sur la nature du mal incompréhensible (vers 269 : ἄσημα)⁶⁴ qui corrode la reine. La nourrice rappelle toutes les tentatives qu'elle a déjà faites pour comprendre et, s'adressant à Phèdre, elle essaie de la pousser à briser son silence : « Allons ! pourquoi te tais-tu ? Non, tu ne dois pas garder le silence, mon enfant, mais me contredire si je ne parle pas bien, ou bien prêter l'oreille si j'ai bien parlé. Parle, regarde-moi ! »⁶⁵.

Comme nous l'avons déjà vu, ce n'est que la mention du nom d'Hippolyte qui parvient à briser à nouveau le silence de Phèdre, qui éclate en soupirs avant d'ajouter :

ἀπόλεσάς με, μαῖα, καί σε πρὸς θεῶν
τοῦδ' ἀνδρὸς αὐθις λίσσομαι σιγᾶν πέρι.

Tu m'as perdue, nourrice. Je te supplie, au nom des dieux,
de te taire dorénavant sur cet homme (vers 311-312).

Encore une fois, la nourrice se méprend sur la réponse de Phèdre, en considérant que son inquiétude au sujet d'Hippolyte naît à l'idée que, sans elle, ses enfants seraient livrés aux ambitions de leur demi-frère⁶⁶.

La réponse de Phèdre est particulièrement parlante, dans sa requête presque paradoxale à la nourrice. Phèdre qui, bien que confrontée à la requête réitérée de la part de la nourrice de ne plus se taire et d'expliquer les raisons de sa souffrance, n'a pas encore ouvertement cédé, brise maintenant son silence pour demander à la nourrice de rester en silence. On remarquera par ailleurs que lors de sa requête Phèdre utilise un verbe de supplication, λίσσομαι ; de même, ce sera justement à travers l'acte rituel de la supplication que la nourrice peu après parviendra finalement à convaincre Phèdre de révéler jusqu'au bout ses sentiments⁶⁷.

⁶⁴ On comparera les remarques du chœur aux vv. 371-372 : ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα / Κύπριδος, ὃ τάλαινα παῖ Κρησία.

⁶⁵ vv. 297-300 : εἶέν, τί σιγᾶς; οὐκ ἐχρῆν σιγᾶν, τέκνον, / ἀλλ' ἢ μ' ἐλέγχειν, εἴ τι μὴ καλῶς λέγω, / ἢ τοῖσιν εὖ λεχθεῖσι συγχωρεῖν λόγοις. / φθέγγξαι τι, δεῦρ' ἄθρησον.

⁶⁶ Barrett 1964 : 217.

⁶⁷ Ici pourtant, malgré la présence du verbe λίσσομαι, il ne s'agit évidemment pas, à proprement parler, d'une supplication. Les gestes rituels y sont absents. Patricia Legangneux a montré comment la tragédie se plaît à exhiber les rituels et leurs enjeux (cf. Legangneux 2000). Cf. aussi Kaimio 1988 : 54. De plus, on imaginerait mal Phèdre se faire la suppliante de la nourrice, en raison de la différence de leurs statuts sociaux et de l'éthique aristocratique que Phèdre semble revendiquer et que l'on a déjà eu l'occasion

Jusque là le chœur et, surtout, la nourrice ont longuement parlé du silence de Phèdre, ils ont avancé des hypothèses en cherchant la manière de le comprendre ou de le faire cesser. Maintenant c'est Phèdre qui prononce pour la première fois à son tour le verbe *σιγάω* et qui, au moment même où elle demande le silence à la nourrice, dévoile en réalité la cause de son propre silence. Mais désormais le silence au sujet d'Hippolyte a été définitivement brisé et ces mots de Phèdre lancent la longue stichomythie (vers 315-352) qui s'achève significativement de la même manière qu'elle avait commencé et de la manière que la requête de Phèdre essayait d'éviter qu'elle se conclût, à savoir sur le nom d'Hippolyte⁶⁸.

2. Réflexions et perspectives sur la communication verbale dans l'*Hippolyte*

La révélation finale de Phèdre inaugure le processus communicatif qui, ainsi qu'Aphrodite l'annonce dans le prologue, portera la nouvelle de l'amour de Phèdre pour Hippolyte jusqu'aux oreilles de Thésée. La critique a souligné l'importance de ce processus communicatif dans l'économie du drame et s'est interrogée sur le rôle et sur l'importance de la connaissance dans cette tragédie⁶⁹, ou a proposé, sur la base de l'analyse de la communication verbale dans ce drame, des considérations sur le rapport existant entre le deuxième et le premier *Hippolyte* euripidéens⁷⁰, où selon toute vraisemblance Phèdre déclarait son amour directement à Hippolyte⁷¹.

d'évoquer. De ce point de vue donc le parallèle est imparfait.

⁶⁸ On remarquera la correspondance formelle entre les vers :

v. 310 : Ἴππόλυτον ... {Φα.} οἴμοι. {Τρ.} θιγγάνει σέθεν τόδε;

v. 352 : {Τρ.} Ἴππόλυτον αὐδᾶς; {Φα.} σοῦ τάδ', οὐκ ἔμοῦ, κλύεις.

Le nom d'Hippolyte revient dans les deux vers dans la même position métrique, au début du vers, et les deux vers sont également répartis entre les deux personnages ; cf. Susanetti 2005 : 167-168.

⁶⁹ Une monographie a été consacrée à la question de la connaissance dans ce drame par Luschnig 1988. Voir également Segal 1988a, Zeitlin 1996 : 257-264.

⁷⁰ Sur tous ces aspects, voir en particulier Porro 1997 et McDermott 2000. La question du rapport entre le premier et le deuxième Hippolyte semble être aujourd'hui moins sûre qu'il y a quelques années. On renvoie en particulier à Gibert 1997 et Hutchinson 2004.

⁷¹ Cf. par exemple Del Corno 1989 : 49.

Comme nous l'avons fait au paragraphe précédent, dans un premier temps nous allons parcourir les moments principaux à travers lesquels la communication se réalise, pour en venir ensuite à discuter des éventuelles limites et des problèmes posés par les analyses critiques qui se sont jusque-là intéressées à ces aspects et ce afin de suggérer finalement, sur la base de la discussion de quelques exemples précis, la perspective interprétative qui est la nôtre.

La communication : quelques réflexions préliminaires

Dans un article important⁷², Bernard Knox a été le premier à remarquer l'importance de l'opposition et du rapport entre la parole et le silence dans l'*Hippolyte*. En partant de la considération de l'impossibilité qu'a l'interprète moderne d'identifier le personnage central du drame, puisque l'action est partagée de manière équitable entre Phèdre, la nourrice⁷³, Hippolyte et Thésée, le savant en conclut que « the unity of the work cannot depend on any one, but must lie in the nature of the relationship of all four »⁷⁴ ; c'est pourquoi cet élément d'unité réside, selon Knox, dans l'alternative qui se pose à chacun de ces quatre personnages entre le silence et la parole.

Pour ce qui concerne Phèdre, nous avons déjà analysé de quelle manière la reine passe du silence à la parole et nous aurons l'occasion de revenir en conclusion sur les motivations qui sont à la base de sa révélation.

Si la nourrice s'est retirée bouleversée juste après la confession de Phèdre, la voilà qui reprend courage après le court intervalle choral et la longue intervention de sa maîtresse : « Maîtresse, sur le moment ton malheur m'a fait grand-peur ; mais je comprends à présent que j'ai été stupide, et que parfois, pour les mortels, les secondes pensées sont plus sages »⁷⁵. La nourrice propose donc une solution de nature différente :

⁷² L'article, paru en 1952 dans les *Yale Classical Studies*, 13, a été repris dans Knox 1979. L'analyse qu'a proposée Knox a été reprise et développée, en particulier par Turato 1976 et Longo 1989.

⁷³ De manière provocatrice, Knox considère aussi la nourrice parmi les « aspirants protagonistes » du drame, en remarquant qu'en effet, de manière tout à fait surprenante, la nourrice prononce plus de vers que Phèdre et que Thésée !

⁷⁴ Knox 1979 : 205.

⁷⁵ vv. 433-436 : δέσποιν', ἐμοί τοι συμφορὰ μὲν ἀρτίως / ἢ σὴ παρέσχε δεινὸν ἐξαίφνης φόβον· / νῦν δ'

« Mieux vaut une action qui te sauve que la gloire, au nom de laquelle tu mourrais »⁷⁶. Et de préciser, de manière plus ambiguë que jamais, le remède à travers lequel elle se propose d'aider la maîtresse :

εἰσὶν δ' ἐπῳδαὶ καὶ λόγοι θελκτήριοι
φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον νόσου

Il y a des charmes et des mots capables de fasciner,
nous trouverons un remède à cette maladie (vers 478-479).

Comme remède à la parole qu'elle a entendue, la nourrice propose une autre parole, une parole capable de charmer (pour soigner la passion de Phèdre ou pour faire tomber amoureux Hippolyte ?)⁷⁷. De cette manière, la nourrice reprend l'attitude dont elle avait déjà fait preuve précédemment, lorsque, en cherchant à convaincre Phèdre de parler, elle excluait la possibilité du silence et ne retenait valable qu'un choix entre parole et parole : « Allons ! pourquoi te tais-tu ? Non, tu ne dois pas garder le silence, mon enfant, mais me contredire si je ne parle pas bien, ou bien prêter l'oreille si j'ai bien parlé. Parle, regarde-moi ! »⁷⁸. Phèdre a conscience du danger, mais la nourrice la rassure : « Laisse-moi faire, mon enfant : j'arrangerai tout pour le mieux »⁷⁹.

« Faites silence, femmes ! Je suis perdue ! ». C'est sur ces mots pleins d'agitation que s'ouvre la scène suivante : Phèdre a entendu Hippolyte crier contre la nourrice à l'intérieur de la maison et comprend que ses craintes se sont avérées bien fondées. Les deux personnages ne tardent pas à réapparaître sur la scène. Maintenant, c'est à Hippolyte que l'alternative entre silence et parole se pose. D'emblée, il semble vouloir divulguer la nouvelle, ou mieux la crier : « Ayant entendu de tels opprobres, je ne pourrai pas me taire »⁸⁰. À la fin de sa longue tirade, néanmoins, Hippolyte rassure la nourrice : il va respecter le serment qu'il lui a fait de garder le silence.

ἐννοοῦμαι φαῦλος οὖσα, κὰν βροτοῖς / αἱ δευτεραί πως φροντίδες σοφώτεραι

⁷⁶ vv. 501-502: κρείσσον δὲ τοῦργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε, / ἢ τοῦνομι', ὧ σὺ καθθανῆ γαυρουμένη. Sur l'ambiguïté de ces mots de la nourrice, voir Knox 1979 : 211.

⁷⁷ Cf. Méridier 1931 : 111. Sur cette ambiguïté, et plus en général sur la parole qui charme, voir Turato 1976 : 167-172 et *supra*, en particulier n. 14. L'effet de θέλγειν est aussi lié à l'action d'Éros. Ainsi, dans la prière à Aphrodite que constitue le dernier chant choral (vv. 1268-1281), dit-on : θέλγει δ' Ἔρωσ ὃ μαινομένα κραδία / πτανὸς ἐφορμάση χρυσοφαῖς (vv. 1274-1275).

⁷⁸ vv. 297-299 : εἶέν, τί σιγᾶς; οὐκ ἐχρήν σιγᾶν, τέκνον, / ἀλλ' ἢ μ' ἐλέγχειν, εἴ τι μὴ καλῶς λέγω, / ἢ τοῖσιν εὖ λεχθεῖσι συγχωρεῖν λόγοις. Sur cette attitude de la nourrice, voir Knox 1979 : 218.

⁷⁹ v. 521 : ἕασον, ὧ παῖ· ταῦτ' ἐγὼ θήσω καλῶς.

⁸⁰ v. 604 : οὐκ ἔστ' ἀκούσας δεῖν' ὅπως σιγήσομαι.

Mais Phèdre ne croit pas les derniers mots d'Hippolyte : « Lui, excité par la colère en son cœur, racontera à son père tes fautes, il racontera ces malheurs au vieux Pitthée, il remplira toute la terre de mots infâmes »⁸¹. Encore une fois, le remède contre ces mots, à savoir les « mots infâmes » qu'Hippolyte pourrait dire, ce sont d'autres paroles : « J'ai besoin de nouveaux mots »⁸², s'écrie Phèdre. Ce sont les mots qu'elle écrira sur la tablette qu'elle va laisser pendre de son propre cadavre et qui vont interpellier le dernier personnage, Thésée, lors de son retour au palais. On remarque que, avant même de se trouver confronté à l'alternative entre parole et silence, et avant de prononcer la terrible malédiction qui va amener Hippolyte à la mort, Thésée se trouve confronté à deux paroles, différentes et contradictoires, celle que Phèdre a gravée sur la tablette et celle par laquelle Hippolyte, sans pour autant dévoiler la vérité, revendique son innocence⁸³.

Finalement, c'est à Artémis de tout dévoiler à Thésée et d'achever ainsi le processus communicatif que l'autre déesse, Aphrodite, avait annoncé dans le prologue. Artémis rétablit le κλέος d'Hippolyte (« Je suis venue te montrer que le cœur de ton fils était juste, pour qu'il meure glorieusement »)⁸⁴ ; ainsi, l'histoire de l'amour de Phèdre, en devenant l'objet de chant dans les cultes en l'honneur d'Hippolyte, « ne va pas tomber dans le silence, sans célébrité »⁸⁵.

Si cette analyse laisse bien ressortir le processus communicatif ainsi que les différents stades entre lesquels s'articule l'opposition entre parole et silence, elle nous semble négliger toutes les références à la parole et à l'écoute auxquelles nous avons fait allusion au début du chapitre, lorsque nous les distinguons des actions proprement dites. À travers ces références, les différents personnages nous offrent les clés de lecture de leur comportement et, par conséquent, des raisons pour lesquelles ils se taisent ou parlent. Paduano et Longo, en développant une perspective déjà présente chez Knox, analysent la cause de la différence de comportement entre les personnages sur la base

⁸¹ vv. 689-692 : οὗτος γὰρ ὀργῆ συντεθηγμένος φρένας / ἐρεῖ καθ' ἡμῶν πατρὶ σὰς ἀμαρτίας, / ἐρεῖ δὲ Πιτθεῖ τῷ γέροντι συμφοράς, / πλήσει τε πᾶσαν γαῖαν αἰσχίστων λόγων.

⁸² v. 688 : ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων.

⁸³ Sur cela et sur le problème des signes, voir Turato 1976 : 173-174.

⁸⁴ vv. 1298-1299 : ἀλλ' ἐς τόδ' ἦλθον, παιδὸς ἐκδειξάμενος φρένα / τοῦ σοῦ δικαίαν, ὡς ὑπ' εὐκλείας θάνη.

⁸⁵ vv. 1429-1430 : κοῦκ ἀνώνυμος πεσὼν / ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται.

d'une opposition entre « codes de comportement »⁸⁶. Cette remarque ne peut pourtant s'appliquer qu'à Phèdre, ou mieux, à bien regarder, ne peut s'appliquer qu'à la décision d'accuser Hippolyte à travers les mots gravés sur la tablette. La recherche de l'εὐκλεία ou l'opposition avec la pensée pratique de la nourrice ne rend pas compte, par exemple, de la révélation que fait Phèdre à la nourrice.

Dans l'introduction à ce chapitre, nous avons tracé une distinction entre les actions des personnages et la justification qu'il présentent en réfléchissant à leurs propres actions. Pour ce qui en est de la communication, les différents personnages introduisent de cette manière des allusions de caractère métalinguistique ou nous offrent des indications très précieuses pour une reconstruction d'ordre pragmatique, indications auxquelles il faudra prêter une attention particulière dans une analyse centrée sur l'ouïe telle que la nôtre, et qui se propose de réfléchir, plus que sur l'acte de parole en soi, sur les conséquences qu'il entraîne chez l'auditeur.

Nous avons vu que pour Phèdre la parole « ne doit pas réjouir les oreilles, mais procurer une bonne renommée »⁸⁷ et que pour la nourrice « mieux vaut une action qui sauve que la gloire, au nom de laquelle mourir »⁸⁸. Hippolyte et Thésée élaborent aussi, chacun à son tour, une sorte d'« utopie de la communication ». Hippolyte, dans sa célèbre tirade contre les femmes, rêve d'un monde où toute possibilité de communication serait interdite aux femmes : « Il faudrait empêcher les servantes de s'approcher d'elles, les laisser vivre avec des bêtes sans voix ! Ainsi n'auraient-elles personne à qui parler, personne de qui entendre la voix. Mais maintenant, à l'intérieur des maisons, les mauvaises femmes projettent de mauvais plans que les servantes laissent sortir ».⁸⁹ Thésée, au contraire, renverse la perspective d'Hippolyte, en imaginant

⁸⁶ Paduano 2000 : 15 fait allusion à celle que Dodds a défini la « civilisation de la honte » (cf. Dodds 1977 : 37-70) ; Longo 1989 : 57-58 parle du « codice eroico » de Phèdre et de la nourrice qui « non conosce codici eroici » ; Knox 1979 : 219 oppose le « code of honor » de Phèdre au « practical approach » de la nourrice.

⁸⁷ vv. 488-489 : οὐ γάρ τι τοῖσιν ὡσὶ τερπνὰ χρῆ λέγειν / ἀλλ' ἐξ ὅτου τις εὐκλείης γενήσεται.

⁸⁸ vv. 501-502 : κρείσσον δὲ τοῦργον, εἴπερ ἐκώσσει γέ σε, / ἢ τοῦνομι', ᾧ σὺ καθθανῆ γαυρουμένη.

⁸⁹ vv. 645-650 : χρῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν, / ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίσειν δάκη / θηρῶν, ἴν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα / μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν. / νῦν δ' ἴαι μὲν ἔνδον δρῶσιν αἱ κακαὶ κακὰ / βουλευμάτων', ἔξω δ' ἐκφέρουσι πρόσπολοι. Le v. 649 est irrémédiablement corrompu, mais le sens général est clair. La traduction que nous en proposons est donc *ad sensum*. Sur les problèmes textuels voir Barrett 1964 : 282-283. On rapprochera *Andr.* 944-953. Sur ce passage, largement commenté, voir par exemple Longo 1989 : 47-48. Sur les implications de genre, voir Segal 1993a : 96-99 et Goldhill 1986 : 129-130.

un monde où la communication serait multipliée par deux : « Hélas, les hommes auraient besoin d'un signe sûr (τεκμήριον σαφές), qui révèle le cœur de chacun, en montrant qui est sincère et qui n'est pas un ami. Tous les hommes devraient avoir deux voix, celle de la justice et celle que chacun possède ; ainsi la voix malhonnête pourrait-elle être réfutée par la voix juste et nous ne nous tromperions pas »⁹⁰. On peut remarquer qu'en vérité ces deux « utopies de la communication » ont toutes deux un rapport très étroit avec l'action dramatique. Dans le cas d'Hippolyte, ceci apparaît de manière très claire à travers le rôle qu'il attribue à la nourrice dans la communication entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, ce qui nous montre que le jeune homme a considéré la nourrice comme la porte-parole des désirs illicites de la maîtresse⁹¹. Pour ce qui concerne Thésée en revanche, au moment même où il envisage un monde dans lequel les hommes auraient deux voix dont une présenterait une marque irréfutable de vérité, il idéalise la situation dans laquelle il se trouve lui-même : à ce moment, il est confronté lui aussi à deux voix qui s'opposent, celle de la tablette retrouvée sur le cadavre de Phèdre (qui, selon les mots de Thésée lui-même, « parle »⁹² ou même « crie »⁹³ et qui est en tout cas doté d'une « voix » et d'un « chant » !)⁹⁴, et celle d'Hippolyte ; il croit lui aussi pouvoir trouver dans le corps inanimé de Phèdre un critère de vérité irréfutable (σαφεστάτου) qui appuie les paroles de Phèdre (« Pourquoi dois-je continuer de discuter avec toi, alors que j'ai ici ce cadavre, témoin irrécusable ? »)⁹⁵.

⁹⁰ vv. 925-931 : φεῦ, χρῆν βροτοῖσι τῶν φίλων τεκμήριον / σαφές τι κείσθαι καὶ διάγνωσιν φρενῶν, / ὅστις τ' ἀληθῆς ἐστὶν ὅς τε μὴ φίλος, / δισσάς τε φωνάς πάντας ἀνθρώπους ἔχειν, / τὴν μὲν δικαίαν τὴν δ' ὅπως ἐτύγχανεν, / ὡς ἢ φρονούσα τὰδ' ἐξήλεγχετο / πρὸς τῆς δικαίας, κοῦκ ἂν ἠπατώμεθα. Cf. Goff 1990 : 44. Sur ce passage, voir aussi la singulière interprétation de Musurillo 1974. On comparera avec le fr. 439 Kann. du premier *Hippolyte*. Le thème, qui était déjà dans la tradition poétique (cf. Theognis, v. 119-128), apparaît aussi dans la *Médée*, aux vv. 516-519 : ὦ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν ὅς κίβδηλος ἦ / τεκμήρι' ἀνθρώποισιν ὤπασας σαφῆ, / ἀνδρῶν δ' ὄτω χρῆ τὸν κακὸν δειδέναί / οὐδεὶς χαρακτήρ ἐμπέφυκε σώματι; Cf. aussi *HF* 655-670. Sur ce passage, voir *infra*, p. 208 et sq. Le motif apparaît aussi dans la rhétorique : cf. Hyp. fr. 196 Jensen.

⁹¹ Sur le rôle de porte-parole qu'Hippolyte attribue à la nourrice, cf. Lys. 1, 8.

⁹² v. 865 : ἴδω τί λέξει δέλτος ἦδε μοι θέλει.

⁹³ v. 877 : βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα. On peut remarquer que l'image de la tablette qui « crie » ou « chante » associe ici la perception visuelle de la lecture à la perception auditive de la voix. Sur cet aspect, voir en particulier Calame 1993 : 796-798.

⁹⁴ vv. 879-880 : οἶον οἶον εἶδον γραφαῖς μέλος / φθεγγόμενον τλάμων. Sur le « chant » de la tablette, voir les remarques de Svenbro 1988 : 198-199.

⁹⁵ vv. 971-972 : τί ταῦτα σοῖς ἀμιλλῶμαι λόγοις / νεκροῦ παρόντος μάρτυρος σαφεστάτου ;

La communication : une perspective pragmatique

Il est un autre aspect qui mérite d'être également considéré. Dans son analyse de la communication, Bernard Knox partait du présupposé qu'il énonçait en ces termes : « The choice between speech and silence is the situation which places the four principal characters in significant relationship and makes an artistic unity of the play »⁹⁶. Cependant, lorsque l'on analyse l'*Hippolyte*, on se rend compte qu'une réelle possibilité de choix ne se pose jamais aux personnages. Nous avons déjà vu que plusieurs fois tout au long du drame, la parole est présentée comme l'effet d'une autre parole : Phèdre cherche « de nouvelles paroles pour délier le nœud de la parole », la nourrice réagit à la révélation en cherchant des « paroles qui charment », Thésée ne peut pas « retenir entre ses lèvres la terrible et angoissante nouvelle » que la « voix de la tablette » rapporte et finit par proclamer à la ville entière le crime supposé d'Hippolyte⁹⁷.

Si la parole engendre d'autres paroles, c'est que l'alternance entre parole et silence n'est pas l'effet d'un choix, mais s'avère être conditionnée de manière irrémédiable à d'autres paroles ou gestes d'ordre rituel, tels que la supplication et le serment, qui contraignent au fur et à mesure les différents personnages en les forçant à la parole ou au silence.

Si Phèdre passe du silence à la parole, ce n'est que par l'effet de la supplication de la nourrice⁹⁸. C'est, on l'a vu, depuis son entrée en scène que la nourrice essaie de persuader Phèdre de lui révéler les raisons cachées de son malaise. Bien que la nourrice l'accable de questions, Phèdre semble être décidée à résister aux pressions et à ne pas laisser connaître la vérité. Le revirement de situation se produit au vers 324 et, à partir

⁹⁶ Knox 1979 : 207.

⁹⁷ vv. 882-886 : τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις / καθέξω δυσεκπέρατον ὄλοδον / κακόν· ἰὼ πόλις. / Ἴππόλυτος εὐνής τῆς ἐμῆς ἔτλη θιγεῖν / βία, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμμ' ἀτιμάσας, « Je ne peux plus retenir entre mes lèvres cette terrible et angoissante nouvelle : hélas, cité ! Hippolyte a osé toucher à mon lit par la force, il a déshonoré l'œil vénérable de Zeus ! ».

⁹⁸ C'est là, me semble-t-il, un point trop souvent négligé ou passé sous silence dans les analyses de la communication dans cette tragédie. C'est par exemple un défaut du livre de Goff 1990, ainsi que le fait justement remarquer M. R. Halleran dans son compte rendu (*Bryn Mawr Classical Review* 01.02.07). Pour une analyse de cette scène, on peut se reporter à Taplin 1978 : 69-70 ou Kaimio 1988 : 50-51. Pour une analyse de cette scène avec une attention particulière au rapport entre supplication et αἰδώς, voir Gould 1973 : 86-87.

du vers suivant, Phèdre commence à tout dévoiler⁹⁹. C'est qu'entre temps la nourrice a saisi la main de Phèdre : τί δρῶς ; βιάζῃ, χειρὸς ἐξαρτωμένη ; (« Que fais-tu ? Tu me fais violence en t'attachant à ma main », vers 325)¹⁰⁰. La réplique de la nourrice précise l'autre geste typique de la supplication¹⁰¹ : καὶ σῶν γε γονάτων, κοῦ μεθήσομαί ποτε (« Oui, et [en m'attachant] à tes genoux aussi. Et je n'ai pas l'intention de lâcher prise », vers 326). Le texte, on le voit, insiste sur les gestes liés à la supplication¹⁰² dont la nourrice précise de manière explicite la nature peu après : « Tu caches donc ce qui te fait honneur, malgré mes supplications (ἰκνουμένης ἐμοῦ) ? »¹⁰³. Phèdre essaie de convaincre la nourrice d'arrêter la supplication en retirant sa main (« retire-toi au nom des dieux ! laisse ma main droite ! », vers 333)¹⁰⁴. Mais, après le dernier refus de la nourrice, Phèdre est obligée de céder : « Je respecte (αἰδοῦμαι) la dignité de ta main de suppliante » (vers 335)¹⁰⁵, dit-elle peu avant de dévoiler son amour pour Hippolyte. On voit donc que l'aveu de Phèdre, ce premier moment du processus communicatif qui est mis en scène dans la tragédie, ne découle pas d'un libre choix de la part de Phèdre, ni du désir refoulé de tout dévoiler à la nourrice¹⁰⁶, il n'est que l'effet perlocutoire de la supplication de la nourrice¹⁰⁷.

⁹⁹ Ainsi que l'a remarqué Taplin 1978 : 69. Le v. 324 a souvent posé problème aux interprètes. Phèdre a dit juste avant (au v. 323) : « Laisse-moi mes fautes. Ce n'est pas envers toi que j'en ai commis ». Ce à quoi la nourrice réplique : οὐ δῆθ' ἐκοῦσά γ', ἐν δὲ σοὶ λελείψομαι. L'interprétation de λελείψομαι a semblé problématique. Cf. Wilamowitz 1875 : 247 ; Barrett 1964 : 218-219. Mais le sens devait apparaître de manière beaucoup plus évidente dans la performance théâtrale puisque c'est justement par ces mots que la nourrice accompagne ses gestes de suppliante. Cf. Gould 1973 : 86 n. 62.

¹⁰⁰ Pour βιάζῃ, cf. le v. 282, où le chœur demande à la nourrice s'il n'y aurait pas un moyen d'obliger Phèdre à parler : σὺ δ' οὐκ ἀνάγκην προσφέρεις (...)

¹⁰¹ Sur les gestes typiques de la supplication, voir Gould 1973 : 75-77.

¹⁰² Pour cette insistance sur les gestes de la supplication dans la tragédie, voir Legangneux 2000.

¹⁰³ v. 330 : κάπειτα κρύπτεις χρήσθ', ἰκνουμένης ἐμοῦ ; Contrairement à Diggle et à la plupart des derniers éditeurs, nous plaçons la virgule après χρήσθ'. Cf. la scholie du vers, qui s'interroge déjà sur la ponctuation. Selon Barrett 1964 : 220, « detaching χρηστά from the clause which needs it in order to give it to the clause which does not, is quite astonishingly bad ». L'argument, fondé sur une considération d'ordre statistique (le très petit nombre de césures de ce type dans le trimètre tragique, cf. Gentili-Lomiento 2003 : 255-256), n'est pas décisif, surtout si l'on considère que la césure au sixième *elementum* se trouve en général en correspondance d'un mot élidé (comme c'est ici le cas de χρηστά). Cf. par exemple *Alc.* 1 : Ἦ δώματ' Ἀδμήτει', ἐν οἷς ἔτλην ἐγὼ. Sur ce type de césure, voir notamment Martinelli 1997 : 99-100. De plus, le verbe ἰκνέομαι dans ce sens ne semble pas attesté avec un accusatif de ce type. En revanche, la césure après le sixième *elementum* permet de lire dans le même hémistiche les trois mots allitérants κάπειτα κρύπτεις χρηστά et, en reliant χρηστά à κρύπτεις, le lien avec ce que Phèdre a dit au vers précédent apparaît, nous semble-t-il, de manière plus évidente (χρηστά = [ᾶ] τιμὴν φέρει). Sur ce sens de l'adjectif, cf. le v. 380 : τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν.

¹⁰⁴ Voir tout le dialogue entre les vv. 325 et 334.

¹⁰⁵ Sur l'importance de l'αἰδώς, voir Gould 1973 : 68.

¹⁰⁶ Pour cette interprétation du personnage de Phèdre, cf. Griffin 1990 : 134-135 ; Mills 2002 : 54-55.

¹⁰⁷ Taplin 1978 : 70 considère que « it may be doubted whether the Nurse has legitimate grounds for

Si, au contraire, Hippolyte ne révèle pas la vérité à Thésée, c'est bien par l'effet du serment qu'il a prêté à la nourrice avant d'entendre ce qu'elle avait à lui dire : « si je ne m'étais pas fait arracher par mégarde ce serment, je n'aurais pu m'interdire de tout révéler à mon père » (vers 657-658 : εἰ μὴ γὰρ ὄρκους θεῶν ἄφαρκτος ἤρέθην, / οὐκ ἄν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν πατρί.)¹⁰⁸. Mais la parole qu'il a donnée à la nourrice en prêtant serment détourne l'effet de la parole qu'il a entendue. Ainsi, dans le célèbre vers 612, souvent parodié par Aristophane¹⁰⁹ (ἢ γλῶσσ' ὁμώμοχ' ἢ δὲ φρήν ἀνώμοτος, « c'est ma langue qui a juré, pas mon cœur »), en objectivant sa « langue » pour l'opposer à son « cœur », présente-t-il le désir irréalisable d'échapper à l'obligation religieuse qu'il s'est engagé à respecter ; nous savons bien en effet que cette parole va rester sans suite.

Mais cette scène mérite qu'on s'y arrête encore un instant. En effet, toute la scène est construite de façon à retarder autant que possible (jusqu'au vers 660) la réponse d'Hippolyte à la question que la nourrice lui pose au vers 613 (ὦ παῖ, τί δράσεις ; σοὺς φίλους διεργάση ; « Mon enfant, que vas-tu faire ? Vas-tu faire périr ceux qui t'aiment ?). Entre temps, dans ce crescendo de tension dramatique renforcé par la présence en scène également de Phèdre¹¹⁰, le public apprend qu'Hippolyte s'est engagé sous serment à ne rien dévoiler (vers 611), mais les mots et le ton d'Hippolyte sèment le doute : tiendra-t-il vraiment sa parole¹¹¹ ? D'autant plus qu'un autre geste de supplication, à peine ébauché, par lequel la nourrice demande à Hippolyte de se taire (vers 605-607), échoue¹¹². Mais Hippolyte ne peut pas enfreindre son serment, ce serait un acte impie,

supplication : she is not, after all, in direct physical danger ». Cf. aussi Kaimio 1988 : 50 n.10. On remarquera pourtant que dans les vers qui précèdent la supplication, on fait allusion à la mort de la nourrice à plusieurs reprises, d'abord aux vv. 250-260, puis dans la bouche de Phèdre, au v. 327 (κῆρ' ὃ τάλαινά σοι τάδ', εἰ πεύση, κακά) et au v. 329 (ὀλῆ), qui sonne comme une menace. Par ailleurs, après la révélation c'est à la nourrice elle-même de dire que les paroles de Phèdre « l'ont tuée » (v. 353 : ὥς μ' ἀπώλεσας). Pour une définition de l'acte perlocutoire, on peut se reporter à l'étude classique de Austin 1970 : 114.

¹⁰⁸ vv. 657-658 : εἰ μὴ γὰρ ὄρκους θεῶν ἄφαρκτος ἤρέθην, / οὐκ ἄν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τάδ' ἐξειπεῖν πατρί. Pour une analyse de la valeur performative du serment d'Hippolyte voir Fletcher 2012 : 189-195.

¹⁰⁹ Cf. Aristoph. *Thesm.* 275-276 e *Ran.* 101-102 e 1471. Sur ce vers, ses parodies et son sens dans le drame, voir en particulier Avery 1968.

¹¹⁰ Nous reviendrons sur le caractère particulier de cette scène plus tard. Cf. *infra*.

¹¹¹ Voir notamment le v. 612, déjà commenté, mais aussi les vv. 604 (οὐκ ἔστ' ἀκούσας δεῖν' ὅπως σιγήσομαι) et 610 (τά τοι κάλ' ἐν πολλοῖσι κάλλιον λέγειν).

¹¹² En commentant le v. 607, Barrett (1964 : 273) dit qu'ici la nourrice « falls at his [sc. Hippolytus'] knees ». S'il s'agit d'une vraie supplication, on comprend mal comment Hippolyte, le pieux Hippolyte, puisse l'ignorer. Certes, on pourrait comparer le v. 606 avec ce que dit Phèdre à la nourrice aux vv. 325 et, surtout, 333. Dans le cas d'Hippolyte pourtant, aucune autre mention de la supplication n'est faite. Taplin imagine alors que « not only does he [sc. Hippolytus] characteristically avoid any bodily contact, his

indigne de lui : εὖ δ' ἴσθι, τοῦμόν σ' εὐσεβὲς σώζει, γύναι (« Sache-le bien, c'est mon respect des dieux qui te sauve, femme », vers 656). C'est pourquoi il gardera le silence : σῖγα δ' ἔξομεν στόμα (vers 660).

En revanche, si Hippolyte annonce qu'il va respecter l'obligation de silence imposée par le serment, il se propose néanmoins d'observer en spectateur attentif des regards que la nourrice et Phèdre vont échanger avec Thésée. Bien qu'il nous éloigne pour un instant de notre analyse des effets de la parole, son propos mérite un bref commentaire :

θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολῶν ποδὶ
πῶς νιν προσόψῃ, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.

Je reviendrai avec mon père et j'observerai
comment tu le regarderas, toi et ta maîtresse aussi (vers 661-2).

On remarquera d'abord qu'ici, à la fin de sa longue tirade, Hippolyte, qui a jusque-là ignoré la présence de Phèdre, finit par s'adresser à elle, bien que de manière indirecte¹¹³. C'est pourquoi elle exprime juste après le désir de « cacher » sa souffrance (vers 675 : πῶς δὲ πῆμα κρύψω). De plus, Hippolyte renverse ici la perspective sensorielle : à la communication verbale de bouche à oreille, il a substitué le spectacle visuel¹¹⁴. Obligé de garder le silence, il saura par sa simple présence physique et par son regard confondre et mettre dans l'embarras Phèdre et la nourrice. Dans cette figure de spectateur, qui, tout en ayant pleine conscience de la vérité, se trouve dans l'impossibilité de la communiquer, on voit déjà s'annoncer l'image du « témoin muet » que Thésée retourne justement contre Hippolyte (vers 1076) dans l'agôn qui les oppose vers la fin de la tragédie. Par ailleurs, la situation ici évoquée par Hippolyte rappelle celle que Phèdre avait elle-même mentionnée dans sa longue tirade. En expliquant au chœur les raisons pour lesquelles elle avait décidé de garder le silence sur la source de sa maladie, Phèdre s'en prend aux

moral rigour is more wary of such tactics. The Nurse has already tricked him into an oath of silence, and he is on his guard » (Taplin 1978 : 70). Mais on comprend mal alors le v. 607, que Taplin ne mentionne pas. Mario Telò a montré de manière persuasive qu'on peut interpréter l'ensemble de la scène comme une tentative échouée de la part de la nourrice qui, dans les mouvements scéniques, apparaît à Hippolyte comme un « atto di violenza tout court, sganciato da una valenza rituale » (p. 44). Cf. Telò 2002b : 41-47.

¹¹³ Cf. Barrett 1964 : 284-285. Sur ce caractère du monologue d'Hippolyte, cf. Battezzato 1995 : 104.

¹¹⁴ Nous analyserons plus en général le rapport des personnages à l'ouïe et à la vue et le passage d'Hippolyte de l'une à l'autre dimension plus tard. Cf. *infra*, p. 133 sqq.

femmes « qui ne sont chastes qu'en paroles (ἐν λόγοις) et qui se livrent en secret à d'horribles audaces (τόλμας οὐ καλὰς) »¹¹⁵. Et elle ajoute : « Aphrodite, reine de la mer, comment peuvent-elles regarder en face (βλέπουσιν εἰς πρόσωπα) leurs maris, sans craindre les ténèbres, leurs complices, sans craindre que les maisons ne prennent la parole (μὴ ποτε φθογγὴν ἀφῆ) ? » (vers 415-418). Cette situation, contre laquelle elle s'indignait au début de la pièce, est maintenant devenue la sienne : Hippolyte la croit en effet l'une de ces femmes que Phèdre condamnait¹¹⁶ et Phèdre, quant à elle, ne pourrait souffrir le regard d'Hippolyte ni celui de Thésée. Ainsi qu'elle le précisera, ce n'est pas seulement par la crainte qu'Hippolyte ne tienne pas sa parole et qu'il « ne remplisse la terre entière de ses discours horribles (αἰσχίστων λόγων)¹¹⁷ » (vers 692) qu'elle choisit de mourir, mais aussi pour éviter de regarder en face son mari : « Je ne vais pas déshonorer la maison crétoise et ne regarderai pas en face (εἰς πρόσωπον) Thésée » (vers 719-720).

Mais pour ce faire, et pour pouvoir garder son honneur, elle a besoin de la complicité des femmes du chœur. C'est pourquoi, avant de leur dévoiler toutes ses intentions, elle leur demande de s'engager à « couvrir sous un voile de silence (σιγῆ καλύψατε) ce qu'elles ont entendu » (vers 711-712). Le chœur aussi est ainsi réduit au silence par le biais d'un serment, qu'il prononce de manière solennelle, et cette fois directement sur la scène :

ὄμνυμι σεμνὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
μηδὲν κακῶν σὼν ἐς φάος δειξέειν ποτέ.

Je jure par la vénérable Artémis, fille de Zeus,
que je ne vais jamais rien révéler de tes malheurs (vers 713-714).

Le serment du chœur¹¹⁸ double celui qu'Hippolyte a prêté à la nourrice. Tout comme

¹¹⁵ Vv. 413-414. On voit apparaître encore une fois dans la bouche de Phèdre, l'opposition entre parole et action que nous avons déjà commentée.

¹¹⁶ Cf. vv. 649-650.

¹¹⁷ Comme on l'a vu, Phèdre avait déjà défini comme αἰσχιστοὶ les λόγοι de la nourrice au v. 499. Cf. *supra*. Nous allons revenir plus tard sur la peur de Phèdre qu'Hippolyte ne tienne pas son serment.

¹¹⁸ Il est évident que la présence du chœur pouvait représenter une entrave à la réalisation du projet de Phèdre. Très souvent, dans la tragédie, les personnages doivent s'assurer la complicité du chœur pour pouvoir mener à bien leurs desseins (cf. Hor. *Ars* 200 : ille [*sc.* chorus] tegat commissa). Ainsi Aesch. *Choe.* 555, 581-2 ; Soph. *El.* 468-9 ; Eur. *IT* 1056-1077 ; *Hel.* 1387-1389 ; *IA* 542. Mis à part Iphigénie, qui s'assure du silence du chœur en invoquant la solidarité féminine par le biais de la promesse et de la supplication, dans les autres cas le chœur est assez impliqué dans l'action pour donner son accord de bon gré. Un cas particulier est représenté par *l'Ion*, où le chœur ne garde pas le silence demandé par Xouthos sur la (prétendue) identité d'Ion (vv. 666-667), mais révèle tout à Créüse. Sur tout cela, cf. Barrett 1964 :

Hippolyte, tenu de respecter sa parole, ne raconte pas la vérité à son père, le chœur ne révèle pas à Thésée la vraie raison du suicide de Phèdre¹¹⁹. Pour ce qui en est d'Hippolyte, le chœur se limite à avertir Thésée, de manière assez vague, qu'il se rendra bientôt compte de son erreur (vers 891-892), et à prendre partie pour Hippolyte dans l'agôn suivant (vers 1036-1037). Encore une fois donc, l'alternance entre parole et silence ne découle pas d'un libre choix, mais est l'effet d'une parole d'ordre rituel et pragmatique, qui contraint le locuteur. Les serments du chœur et, surtout, d'Hippolyte plutôt que de permettre ou de favoriser la communication, l'empêchent, en agissant comme des liens. Phèdre se demande comment elle peut « délier le nœud de la parole » (κάθαρμα λύειν λόγου)¹²⁰. Elle parle en particulier de la révélation que la nourrice a faite à Hippolyte, mais l'image pourrait bien résumer la manière générale dont la parole agit dans toute la tragédie. Ainsi Hippolyte se demande-t-il face aux accusations de son père : ὦ θεοί, τί δῆτα τοῦμὸν οὐ λύω στόμα, « Ô dieux, pourquoi ne délié-je donc pas ma bouche ? » (vers 1060).

294 et Paduano 2000 : 90-91. Mais la situation qui se rapproche davantage de l'*Hippolyte* est celle qu'on trouve dans la *Médée* (vv. 260-263, avec les commentaires de Page 1976 : 91 et Mastronarde 2002). Ici aussi en effet, le chœur montre son désaccord avec le projet du personnage. Le personnage a pourtant soin de ne dévoiler ses intentions qu'après avoir reçu la parole du chœur (cf. Arnott 1982 : 37). Il est néanmoins à remarquer que dans la *Médée* le chœur ne s'engage pas par serment. Cf. v. 267 : δράσω τάδε. L'*Hippolyte* reste donc le seul cas dans lequel le chœur prête un serment. Cependant, le projet de Médée n'est sans doute pas moins horrible que celui de Phèdre. De plus, s'il est vrai que dans les deux tragédies le chœur désapprouve le projet du personnage, le chœur de l'*Hippolyte* se limite à une courte réplique à Phèdre lorsqu'elle annonce sa décision de se suicider (v. 724) et à une timide tentative pour persuader Thésée de rétracter sa prière, avant qu'il ne reconnaisse son erreur (vv. 891-892), alors que le chœur de *Médée* met en discussion le projet du personnage de manière beaucoup plus précise et articulée (voir notamment les vv. 811-813 ; 816, la deuxième partie du troisième *stasimon* et le quatrième en entier). Dès lors, on ne saurait réduire le sens du serment prêté par le chœur dans l'*Hippolyte* à la simple nécessité d'expliquer pourquoi le chœur n'intervient pas pour éviter les conséquences de la fausse accusation de Phèdre.

¹¹⁹ Cf. v. 804.

¹²⁰ L'image du nœud n'est pas sans évoquer le moyen par lequel Phèdre se donnera la mort (v. 781 : τὸδ' ἄμμα λύσομεν δέρης ; cf. Loraux 1979 : 54), mais aussi la mort d'Hippolyte lui-même, qui δεσμὸν δυσσεξέλικτον ἔλκεται δεθεῖς (v. 1237). Sur l'image du lien dans l'*Hippolyte*, on peut voir en particulier Segal 1965 : 133 ; Vellacott 1975 : 230 ; Goff 1990 : 60-65.

Force de la parole rituelle, d'Hippolyte à Thésée

Au début de notre analyse, nous avons vu que Phèdre montrait sa méfiance à l'égard des « beaux discours », dont elle soulignait la capacité destructrice¹²¹. Hippolyte semble être lui aussi conscient du pouvoir qu'ont « la langue » et « la bouche ». Au tout début de la tragédie, lorsque le serviteur essaie de le raisonner et de lui faire reconnaître la force d'Aphrodite, il le menace : εὐλαβοῦ δὲ μὴ τί σου σφαλῆ στόμα, « Gare à toi ! Que ta bouche ne fasse pas de faute ! » (vers 100).

De même, lorsqu'il rencontre Thésée, Hippolyte craint que « la langue de son père ne procure de plus grand malheurs » (vers 924 : μή σου γλώσσ' ὑπερβάλλη κακοῖς). Par ces mots, chargés d'ironie tragique, Hippolyte commente sans le savoir ce qui vient effectivement de se produire sur la scène juste avant son arrivée. Thésée en effet a déjà prononcé la malédiction par laquelle il demandait à son père Poséidon de tuer Hippolyte :

ἀλλ', ὦ πάτερ Πόσειδον, ἄς ἐμοί ποτε
ἀράς ὑπέσχου τρεῖς, μῖα κατέργασαι
 τούτων ἐμὸν παῖδ', ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι
 τήνδ', εἴπερ ἡμῖν ὅπασας σαφεῖς **ἀράς**.

Mon père Poséidon, par l'une des trois malédictions
 que tu m'accordas jadis, détruis mon enfant, qu'il soit
 puni aujourd'hui même, si les malédictions que tu m'as
 accordées sont dignes de foi (vers 887-890).

Comme dans le cas de la supplication de la nourrice à Phèdre, c'est encore une fois à une parole rituelle que nous sommes confrontés. Cependant, il est intéressant de remarquer un élément sur lequel nous aurons l'occasion de revenir bientôt. On peut voir en effet qu'au moment même où Thésée maudit son enfant, il semble mettre en doute l'efficacité de la malédiction qu'il a prononcée. C'est pourquoi il double sa malédiction d'une autre parole d'ordre pragmatique, dont l'efficacité découle cette fois non de l'intervention divine, mais de sa propre autorité royale : « De plus, je l'éloignerai de cette terre : ainsi, l'un ou l'autre coup le frappera. Soit Poséidon honorera mes malédictions et l'enverra,

¹²¹ v. 487. Cf. *supra*.

mort, dans la demeure d'Hadès, soit, exilé de ce pays, il passera une vie de souffrances et de vagabondage dans une terre étrangère » (vers 893-898)¹²².

Deux paroles à forte valeur illocutoire sont ainsi utilisées par Thésée et la malédiction¹²³ est suivie d'un édit de bannissement. Il est intéressant de remarquer que ces deux paroles semblent arrêter d'avance toute discussion et toute communication possible. Lorsqu'Hippolyte met en garde son père contre toute parole qui pourrait engendrer de plus grands malheurs, la malédiction a déjà été prononcée. Tout l'*agôn* qui suit est vicié d'avance, l'arrêt a déjà été pris, la décision de Thésée est irrévocable¹²⁴. Cependant, lorsqu'il réapparaît sur la scène, Hippolyte n'est pas au courant de la malédiction qui a été prononcée contre lui, et qui semble presque oubliée jusqu'à ce que le messager ne rapporte les circonstances qui vont amener à la mort d'Hippolyte¹²⁵. Hippolyte ne connaît pas non plus l'édit de Thésée, que ce dernier répétera à la fin de sa tirade (vers 973-975)¹²⁶.

Si l'ignorance d'Hippolyte est la condition qui permet et qui explique l'*agôn* sur le plan intra-scénique, le public, quant à lui, voit s'affronter les deux personnages en connaissant à l'avance la décision de Thésée. L'effet émotionnel qui en dérive est double. D'une part, le public assiste ainsi au spectacle de la vanité de la parole. Encore une occasion dans laquelle, comme nous l'avons déjà vu auparavant, la capacité persuasive de la parole est mise en question. D'autant plus que, dans son dialogue avec Hippolyte, Thésée se comporte en juge, évalue les « preuves » et les « témoignages », dans un contexte fortement marqué de renvois linguistiques et lexicaux au domaine judiciaire¹²⁷. D'autre part, l'émotion est accrue par toute une série de remarques qui semblent faire entrevoir pour Hippolyte une faible possibilité de salut. On a vu que

¹²² καὶ πρὸς γ' ἐξελῶ σφε τῆσδε γῆς, / δυοῖν δὲ μοίραιν θατέραι πεπλήξεται· ἢ γὰρ Ποσειδῶν αὐτὸν εἰς Ἄιδου δόμους / θανόντα πέμψει τὰς ἐμὰς ἀρὰς σέβων / ἢ τῆσδε χώρας ἐκπεσὼν ἀλώμενος / ξένην ἐπ' αἴαν λυπρὸν ἀντλήσει βίον.

¹²³ Sur l'ἀρά comme énoncé performatif, voir en particulier Giordano 1999 : 13.

¹²⁴ Sur ce caractère de cet *agôn*, voir Lloyd 1992 : 43-44 et Susanetti 1997 : 93. Sur le refus de la communication dans cet *agôn*, voir aussi Mastrorade 1979 : 78.

¹²⁵ vv. 1166-1168 : οἰκεῖος αὐτὸν ὄλεσ' ἀρμάτων ὄχος / ἀραί τε τοῦ σοῦ στόματος, ἄς σὺ σῶ πατρὶ / πόντου κρέοντι παιδὸς ἠράσω πέρι.

¹²⁶ Thésée le répète encore aux vv. 1048-1049 et 1084-1085.

¹²⁷ Cf. v. 925 (τεκμήριον σαφές), 932 (διαβαλόν), 960-1 (avec la formule technique αἰτίαν φυγεῖν), 971-2 (μάρτυρος σαφεστάτου), 991 (remarquons l'emploi de l'incipit typique des apologies : ἄρξομαι λέγειν), vv. 1025-6 (serment), v. 1036 (αἰτίας ἀποστροφῆν). Sur cet aspect de l'*agôn* entre Thésée et Hippolyte, voir Lloyd 1992 : 43-51 ; Susanetti 1997 : 93. Cf. aussi Mueller 2011 : 157-159.

Thésée, aussitôt la malédiction prononcée, doute de sa puissance et sent la nécessité de l'accompagner du bannissement. Il se montre d'ailleurs presque surpris, lorsque le messager lui annonce que « les malédictions de sa bouche » (ἀραὶ τοῦ σοῦ στόματος, vers 1167) ont été efficaces : « Ô dieux, ô Poséidon ! Tu es donc vraiment mon père, si tu as prêté l'oreille à mes malédictions (ἀκούσας τῶν ἐμῶν κατευγμάτων) ! » (vers 1169-1170). Le public assiste ainsi à la méprise de Thésée et aux vaines tentatives de persuasion faites par Hippolyte alors que l'attitude de Thésée semble suggérer qu'il pourrait changer d'avis¹²⁸.

Cette attitude de Thésée, qui semble douter de l'efficacité de sa malédiction, appelle-t-elle une mise en cause de la parole et de sa force perlocutoire, tout comme nous l'avons vu au début de notre analyse pour la parole d'ordre persuasif ? En effet, si Thésée doute de l'efficacité de sa malédiction, Phèdre aussi avait montré ses doutes sur la valeur contraignante du serment prêté par Hippolyte : « Il me faut de nouveaux discours, car lui [*sc.* Hippolyte], excité par la colère, racontera (ἐρεῖ) tes fautes à son père pour m'accuser, il racontera (ἐρεῖ) ces malheurs au vieux Pitthée, il remplira toute la terre de mots infâmes » (vers 688-692). Pour ce qui concerne Phèdre, cette remise en question est fonctionnelle du point de vue dramatique car elle motive le choix qu'elle fait d'accuser Hippolyte dans la tablette, pour ce qui en est de Thésée, elle l'est car le doute sur l'efficacité de sa malédiction rend possible l'affrontement scénique entre le père et le fils. Dans cet *agôn* encore une fois, Hippolyte évoque la possibilité d'enfreindre le serment :

ὦ θεοί, τί δῆτα τοῦμὸν οὐ λύω στόμα,
ὅστις γ' ὑφ' ὑμῶν, οὗς σέβω, διόλλυμαι ;
οὐ δῆτα· πάντως οὐ πίθοιμ' ἄν οὗς με δεῖ,
μάτην δ' ἄν ὄρκους συγγέαιμ' οὗς ὄμοσα.

Ô dieux, que ne délié-je pas ma bouche, maintenant
que je vais mourir par vous mêmes, que je vénère ?
Mais non. En tout cas, je ne saurais persuader celui qu'il faut,
c'est en vain que j'enfreindra le serment que j'ai prêté
(vers 1060-1063).

¹²⁸ Ainsi, par exemple, juste après que Thésée a prononcé sa malédiction, le chœur lui demande de la retirer : voir les vv. 891-892.

Même dans les mots d'Hippolyte, c'est l'effet émotionnel qui est, nous semble-t-il, central, dans la mesure où Hippolyte oppose une parole d'ordre rituel à la capacité persuasive de son discours. Ce n'est pas en renonçant à respecter son serment qu'il pourra persuader Thésée. Hippolyte tient foi à sa parole et la malédiction de Thésée s'accomplit ainsi qu'il l'a souhaité. Malgré leur remise en question, ces paroles sont efficaces et guident le déroulement dramatique de la tragédie. De cette manière, la force de la parole rituelle non seulement s'oppose à la remise en question de la parole rhétorique, mais devient également un puissant instrument dramatique.

L'écriture et la mort

Il nous reste pourtant encore quelque chose à dire à propos de la parole et de la communication verbale dans *Hippolyte*. Dans l'*agôn* entre Thésée et Hippolyte, en effet, on voit intervenir un autre serment, qui reste, cette fois, ignoré. C'est le serment qu'Hippolyte allègue à sa protestation d'innocence. À la fin de sa longue tirade, au cours de laquelle il essaie de répondre des accusations de Thésée (vers 983-1035), Hippolyte ajoute : « Mais maintenant, je te jure (ὄμνυμι) par Zeus, protecteur des serments, et par cette terre, que je n'ai jamais touché à ta femme, que jamais je n'aurais pu le désirer, ni en concevoir l'idée. Autrement, que je périsse sans gloire, sans nom et que ni la mer ni la terre ne recueillent mon corps après ma mort, si je suis coupable ! »¹²⁹.

Il s'agit d'un serment formulé de manière solennelle et qui exhibe les trois éléments typiques d'un serment, à savoir une déclaration (« je n'ai jamais touché à ta femme »), une spécification des dieux invoqués comme témoins (ici Zeus *orkios*) et une malédiction précisant la punition que l'on invoque en cas de parjure¹³⁰. On peut remarquer d'abord que la malédiction qu'Hippolyte invoque sur soi en cas de parjure

¹²⁹ vv. 1025-1031 : νῦν δ' ὄρκιον σοι Ζῆνα καὶ πέδον χθονὸς / ὄμνυμι τῶν σῶν μήποθ' ἄψασθαι γάμων / μηδ' ἂν θελήσαι μηδ' ἂν ἔννοϊαν λαβεῖν. / ἧ τάρ' ὀλοίμην ἀκλεῆς ἀνόνημος / καὶ μήτε πόντος μήτε γῆ δέξαιτό μου / σάρκας θανόντος, εἰ κακὸς πέφυκ' ἀνὴρ. Pour l'athétèse du v. 1029, voir Barrett 1964 : 355.

¹³⁰ Sur la structure typique du serment, voir Rudhardt 1992 : 202 ; Sommerstein 2007 : 2. On trouve également des remarque intéressantes chez Agamben 2009 : 48-52. Sur le rapport entre serment et malédiction, voir Giordano 1999 : 36-41.

reprend, en les renforçant, la malédiction et l'édit de Thésée¹³¹. Si Thésée avait demandé à Poséidon simplement de tuer Hippolyte (vers 888), Hippolyte renchérit : qu'il puisse périr ἀκλεής, privé du κλέος qui seul pourrait lui assurer une permanence après la mort. Si Thésée avait exilé Hippolyte en le condamnant à une vie de vagabondage dans un pays étranger, Hippolyte ajoute le souhait que, même après sa mort, son corps ne trouve « ni mer ni terre pour l'accueillir ».

Pourquoi donc Thésée ne respecte-t-il pas la πίστις du serment d'Hippolyte, ainsi que le lui demande le chœur¹³² ? Hippolyte lui-même reproche à son père de l'exiler sans vérifier (ἐλέγξας) son serment, sa garantie (πίστις), sans interroger les devins¹³³. La réponse de Thésée est claire : « Cette tablette, sans avoir besoin de divination, porte contre toi des accusations dignes de foi (πιστά) »¹³⁴. La garantie (πίστις) que le serment d'Hippolyte est censé apporter est annulée par l'effet persuasif des accusations contenues dans la tablette de Phèdre.

Le serment d'Hippolyte ici se distingue en effet du premier serment qu'il a prêté à la nourrice en ce qu'il est un serment assertoire, qui est produit en garantie (πίστις) de la vérité d'une affirmation, alors que le premier serment d'Hippolyte était un serment promissoire, fondé sur la promesse solennelle de garder le silence. Ce premier serment engage le locuteur lui-même (Hippolyte), sa personne, alors que le deuxième serment d'Hippolyte vise à persuader l'interlocuteur (πείθω) en produisant une garantie (πίστις) qui se fonde sur un rapport de confiance¹³⁵. Or, ce rapport de confiance entre Thésée et Hippolyte a été compromis par les accusations contenues dans la tablette de Phèdre. Comme le dit Artémis à la fin de la tragédie, ces accusations étaient bien fausses, mais elles ont tout de même su persuader (πείθειν) Thésée¹³⁶. Nous voilà donc confronté à un dernier type de parole, confié cette fois à l'écriture.

¹³¹ Cf. les remarques de Barrett 1964 : 355.

¹³² vv. 1036-1037 : ἀρκοῦσαν εἶπας αἰτίας ἀποστροφῆν / ὄρκους παρασχών, πίστιν οὐ σμικράν, θεῶν. Sur le rapport entre πίστις et serment, voir Agamben 2009 : 41-45.

¹³³ vv. 1055-1056 : οὐδ' ὄρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς ; C'est aussi, on le verra, le reproche qu'Artémis fait à Thésée à la fin de la tragédie : cf. vv. 1320-1324.

¹³⁴ v. 1057-1058 : ἡ δέλτος ἦδε κλῆρον οὐ δεδεγμένη / κατηγορεῖ σου πιστά.

¹³⁵ Sur ce sens de πίστις et sur le rapport avec πείθω, voir Benveniste 1969 : I, 115-121.

¹³⁶ v. 1312. Cf. aussi le v. 1337.

Dans un article récent, Melissa Mueller a rapproché les paroles que Phèdre inscrit sur la tablette de la procédure du κατάδεσμος : les paroles de Phèdre se rapprocheraient d'une malédiction judiciaire visant à « lier » la langue d'Hippolyte pour ainsi lui empêcher de révéler la vérité : selon elle, « Phaedra's tablet, contrary to having a single punitive function, draws resonance from its associations with judicial curse tablets (*defixiones*) and possibly even with erotic curses »¹³⁷. C'est une hypothèse attrayante, car elle inscrirait les paroles de Phèdre dans l'ensemble des paroles rituellement codifiées que nous avons analysées. Nous essaierons donc de discuter brièvement cette hypothèse.

M. Mueller commence par une comparaison avec les deux autres lettres qu'on trouve dans le théâtre d'Euripide, dans *Iphigénie à Aulis* et dans *Iphigénie en Tauride*¹³⁸. Elle en déduit que la lettre de Phèdre diffère de ces deux autres cas, car ici Thésée ne lit pas mot à mot ce que Phèdre a écrit, mais « he is summarizing his impressions of what he has read »¹³⁹. La lettre de Phèdre aurait alors pour finalité « de cacher plus que de révéler ». Ensuite, l'auteur reconstruit, sur la base notamment du vers 672, « the judicial inflection of Phaedra's language » : Phèdre apparaîtrait ici comme l'accusée qui cherche à se défendre. L'un des recours possibles de l'accusé, continue l'auteur, était de faire appel à un κατάδεσμος pour « lier » la langue de son adversaire. M. Mueller trouve en particulier deux éléments de comparaison possibles entre les κατάδεσμοι et la situation dramatique présentée dans *Hippolyte*. Les κατάδεσμοι étaient normalement posés dans les tombeaux des ἄωροι (les jeunes filles mortes avant le mariage) ou des βιαιοθάνατοι (morts de mort violente, suicidés) et Phèdre est définie βιαίως θανοῦσ[α] au vers 814. De plus, la position qu'a la tablette de Phèdre rappelle celle de deux κατάδεσμοι, retrouvés dans la main droite du cadavre avec lequel ils avaient été enterrés¹⁴⁰. Pour terminer, M. Mueller montre que seule Aphrodite utilise le langage de la vengeance, alors que Phèdre, elle, ne se soucie que de sauver sa réputation

¹³⁷ Mueller 2011 : 149. Sur les κατάδεσμοι en général, voir Gager 1992 (en particulier, pour les κατάδεσμοι judiciaires, voir les pages 116-124). Sur le rapport entre les κατάδεσμοι et l'écriture, voir Carastro 2009.

¹³⁸ Mueller 2011 : 151-157. Cf. Segal 1992. Plus en général, sur les lettres dans le théâtre d'Euripide, on peut se reporter à Rosenmeyer 2001 : 61-97 (sur *Hippolyte*, voir pages 88-97).

¹³⁹ Mueller 2011 : 153. L'avis contraire est soutenu par Rosenmeyer 2001 : 92.

¹⁴⁰ L'auteur renvoie à Peek, Kerameikos. *Ergebnisse der Ausgrabungen*, Berlin 1941, vol. 3, 22.3 et 23.2.

en réduisant Hippolyte au silence. Ainsi, selon M. Mueller, si Hippolyte n'explique son silence que par rapport à son serment, « the audience is in a position to weigh both factors and to recognize in Hippolytus' refusal to speak about the cause of Phaedra's death the combined effects of his oath and her tablet »¹⁴¹.

L'hypothèse, nous l'avons dit, est sans doute attrayante et nous n'aurons pas la possibilité de la discuter dans les détails. Cependant, bien que l'auteur ne semble pas vouloir interpréter la tablette de Phèdre comme un κατάδεσμος, mais semble plutôt suggérer que le κατάδεσμος agisse comme modèle de la tablette de Phèdre¹⁴², cette comparaison ne nous semble pas vraiment suggérée dans le texte. Au contraire, nous verrons d'une part comment le texte semble contredire cette interprétation de la tablette de Phèdre et d'autre part qu'il n'est peut-être pas nécessaire d'évoquer les κατάδεσμοι pour expliquer comment Phèdre arrive à éviter « the rational scrutiny of *elenchus* »¹⁴³.

Admettons pour un instant avec M. Mueller, que si Hippolyte n'explique son silence que par le serment, le public soit amené à reconnaître dans le silence d'Hippolyte l'effet double du serment et de la tablette de Phèdre. S'il est vrai qu'Hippolyte ne pourrait pas être en mesure d'expliquer ce rapport pendant l'*agôn* avec Thésée, on s'attendrait cependant à voir cette relation précisée ou, du moins, suggérée dans la suite, notamment dans l'intervention finale d'Artémis, qui, apparue en *dea ex machina*, résume l'intrigue et explique à Thésée l'enchaînement des événements. C'est un passage particulièrement important, si l'on considère que le discours d'Artémis est finalement le seul discours d'autorité de la tragédie, le seul qui n'est pas remis en question. Or, non seulement dans le discours d'Artémis il n'en est pas question, mais, de plus, l'intervention de la déesse semble donner de la tablette de Phèdre et de la raison de son efficacité une explication d'ordre différent.

¹⁴¹ Mueller 2011 : 168.

¹⁴² Cf. Mueller 2011 : 149 : « Phaedra's tablet [...] draws resonance from its associations with judicial curse tablets » et 166 : « I'm not proposing a one-to-one correspondence between the mechanics of a judicial defixio and the stage role of Phaedra's tablet. But if we look beyond the precise verbal formulations of binding spells, we will notice that their goal, broadly stated, is to harness the volatile emotions that underlie agonistic judicial performances in such a way as to bolster the defendant's chances of winning ».

¹⁴³ Mueller 2011 : 156.

Aussitôt apparue sur la scène, Artémis s'adresse à Thésée, en lui ordonnant de l'écouter (σὲ τὸν εὐπατρίδην Αἰγέως κέλομαι / παῖδ' ἐπακοῦσαι, vers 1283-1284). Avant même de parcourir les différents stades à travers lesquels la vengeance d'Aphrodite s'est réalisée, la déesse explique à Thésée qu'il n'a pas de raisons de se réjouir de la malheureuse fin d'Hippolyte, car il a été trompé par Phèdre : il a tué son fils, « en prêtant foi sans preuve aux mots trompeurs de sa femme » (ψεύδεσι μύθοις ἀλόχου πεισθεῖς / ἀφανῆ, vers 1288-1289). Artémis souligne d'emblée trois éléments importants. D'abord, elle accuse Thésée d'avoir cru les paroles de Phèdre sans aucune évidence (ἀφανῆ). Par la suite, Artémis insiste encore sur ce reproche : « Tu es coupable envers lui et envers moi, car tu n'as pas attendu une preuve (πίστις) ni la parole d'un devin, tu n'as pas mené d'enquête (ἤλεγξας), tu ne l'as pas soumis à la révélation du temps, mais, plus rapidement que tu ne l'aurais dû, tu as maudit ton enfant et tu l'as tué » (vers 1320-1324).

Dans cette accusation contre Thésée, Artémis reprend de manière précise le reproche qu'Hippolyte avait déjà fait à Thésée dans l'*agôn* : « Serment, preuve (πίστις), paroles des devins : sans rien examiner (ἐλέγξας), sans un jugement vas-tu m'exiler de cette terre ? » (vers 1055-1056)¹⁴⁴. Ce qu'Hippolyte d'abord et Artémis ensuite reprochent à Thésée, c'est donc le manque d'ἔλεγχος, c'est-à-dire d'un examen approfondi des arguments des deux parties en cause. Malgré son accusation du comportement de Thésée, Artémis précise, à la fin de la tragédie, qu'il ne peut pas être tenu pour responsable de la mort d'Hippolyte. D'abord, en raison de son ignorance, et puis parce que Phèdre, en mourant, a fait s'évanouir toute possibilité d'ἔλεγχος, si bien qu'elle a pu le persuader : ἔπειτα δ' ἡ θανοῦσ' ἀνήλωσεν γυνῆ / λόγων ἐλέγχους, ὥστε σὴν πείσσει φρένα (vers 1336-1337)¹⁴⁵. Selon la reconstruction d'Artémis donc, la parole de Phèdre est bien une parole mensongère (ψεύδεσι μύθοις), qui s'avère être persuasive car Phèdre, en mourant, a rendu impossible toute discussion et toute réplique (λόγων

¹⁴⁴ οὐδ' ὄρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς ; Cf. aussi les vv. 1051-1052 : οἶμοι, τί δράσεις; οὐδὲ μηνυτὴν χρόνον / δέξῃ καθ' ἡμῶν, ἀλλὰ μ' ἐξελάς χθονός ;

¹⁴⁵ Artémis absout de manière explicite Thésée, en faisant retomber toute la responsabilité de l'action et de la mort d'Hippolyte sur Aphrodite. Cf. aussi les vv. 1325- 1328 : δεῖν' ἐπραξας, ἀλλ' ὅμως . ἔτ' ἔστι καὶ σοι τῶνδε συγγνώμης τυχεῖν· / Κύπρις γὰρ ἤθελ' ὥστε γίγνεσθαι τάδε, / πληροῦσα θυμόν. Remarquons la métaphore économique suggérée par le verbe ἀλίσκομαι.

ἔλεγχος) ; si la capacité de persuasion est ainsi liée à l'absence d'ἔλεγχος, cette absence est ici associée par Artémis à la mort de Phèdre.

Dans un autre passage encore, Artémis explique de manière très claire les artifices par lesquels Phèdre est parvenue à persuader Thésée :

ἢ δ' εἰς ἔλεγχον μὴ πέση φοβουμένη
ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν
δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε.

Mais elle [Phèdre], par crainte de tomber dans l'ἔλεγχος,
a écrit de fausses déclarations et a perdu ton enfant par ses
artifices, en arrivant malgré tout à te persuader (vers 1310-1312).

Ici Artémis reprend les trois caractères que nous avons déjà énumérés : le désir de Phèdre d'échapper à l'ἔλεγχος, le mensonge que contiennent ses paroles (ψευδεῖς γραφὰς) et leur capacité à persuader. La tablette y est qualifiée d'« artifice » (δόλος), un artifice qui arrive à persuader malgré sa fausseté. Mais surtout Artémis relie là de manière explicite l'artifice persuasif de Phèdre au choix de communiquer par le biais de l'écriture. Pour éviter l'ἔλεγχος, Phèdre a décidé d'écrire¹⁴⁶. Ce n'est donc pas le choix d'une procédure scripturale particulière, mais le simple fait d'écrire qui permet à Phèdre de soustraire ses paroles, ses déclarations écrites (γραφαι)¹⁴⁷, à l'analyse et à la vérification.

En mourant et en confiant sa parole trompeuse à la tablette, substitut scriptural de sa voix, Phèdre évite de regarder en face son mari et évite donc l'ἔλεγχος. Autrement dit, Phèdre oriente le processus communicatif. Il ne faut pas oublier, par ailleurs, que le cadavre de Phèdre est présent sur la scène. Phèdre ne voit pas Thésée, mais lui donne à voir son cadavre, muet, dont la voix, par le biais de la tablette, « crie d'horribles malheurs » (vers 877). Hippolyte regrette de ne pouvoir se défendre devant Phèdre encore en vie : « si je pouvais l'avoir encore vivante devant moi pour me défendre, tu reconnaîtrais, à l'analyse des faits, qui sont les méchants » (vers 1023-1024 : εἰ [...] τῆσδ'¹⁴⁸ ὀρώσης φέγγος ἠγωνιζόμεν, / ἔργοις ἄν εἶδες τοὺς κακοὺς διεξιῶν). Encore une

¹⁴⁶ On peut remarquer d'ailleurs l'insistance : γραφὰς ἔγραψε.

¹⁴⁷ On pense aux καινοὶ λόγοι dont Phèdre dit avoir besoin au v. 688 : mots nouveaux, mots d'un ordre différent.

¹⁴⁸ Remarquons l'utilisation du déictique qui renvoie au cadavre actuellement présent sur la scène.

fois, l'insistance est mise sur l'impossibilité d'un examen approfondi (ici διέξειμι) fondé sur un ἄγων qui opposerait les deux personnages sur un pied d'égalité.

Il est intéressant de remarquer que l'on retrouve tous les arguments que nous venons d'analyser dans la polémique platonicienne contre l'écriture, qui occupe en particulier la dernière partie du *Phèdre* (274b7-278e3). Après avoir raconté le célèbre mythe de Theuth¹⁴⁹, Socrate compare l'écriture à la peinture (ζωγραφία)¹⁵⁰ :

L'écriture présente, mon cher Phèdre, un grave inconvénient, qui se retrouve du reste dans la peinture. En effet, les êtres qu'enfante celle-ci ont l'apparence de la vie ; mais qu'on leur pose une question, ils gardent dignement le silence (σεμνῶς πάνυ σιγῆ) . La même chose a lieu pour les discours écrits : on pourrait croire qu'ils parlent comme des êtres sensés ; mais si l'on les interroge avec l'intention de comprendre (μαθεῖν) ce qu'ils disent, ils se bornent à signifier une seule chose (ἐν τι σημαίνει), toujours la même. Une fois écrit, chaque discours s'en va rouler de tous côtés, et passe indifféremment à ceux qui s'y connaissent (τοῖς ἐπαίουσιν) et à ceux qui n'ont rien à en faire ; il ignore à qui il doit ou ne doit pas s'adresser. Si des voix discordantes se font entendre à son sujet (πλημμελούμενος), s'il est injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père. À lui seul, en effet, il est incapable de repousser une attaque et de se défendre lui-même (275d4-e5, trad. P. Vicaire).

Comme les images peintes¹⁵¹, l'écrit est incapable de répondre. Par là même, il est inutile à celui qui désire apprendre (μαθεῖν), car l'écrit se limitera à toujours signifier (σημαίνειν)¹⁵² la même chose. S'il est remis en question, l'écrit ne pourra pas se défendre tout seul, mais il aura besoin de « son père », c'est-à-dire de l'intervention de son auteur et de ses paroles vivantes. Dans *l'Hippolyte*, la mort de Phèdre efface évidemment la possibilité de remettre en question, d'interroger son écrit. Socrate, quant à lui, conclut en priant Phèdre, non sans ironie, d'aller chercher Lysias, Homère et Solon pour leur expliquer qu'il leur faudra venir à l'aide de leurs écrits. Voici le discours que Socrate demande à son interlocuteur de leur tenir :

¹⁴⁹ Voir à ce propos Vegetti 1988, ainsi que l'analyse de Derrida 1968 : 21-30.

¹⁵⁰ La comparaison est évidemment très naturelle en grec, si l'on considère qu'on utilisait les mêmes mots (le verbe et la famille de γράφω) tant pour l'action d'écrire que pour la peinture. Pour une analyse des jeux de mots engendrés par le mot ζωγραφία, voir Sève 1980 : 154-155.

¹⁵¹ L'évocation de la peinture comme forme dépourvue de vie en opposition à quelque chose de vivant est fréquente, à partir d'Aristophane (cf. *Ran.* 534-540). Sur ce *topos*, cf. Avezzi 1982 : 78. La comparaison entre écriture et peinture se retrouve chez Alcidas *Soph.* 27-28, où les discours écrits sont comparés à des statues de bronze (χαλκοῖ ἀνδριᾶντες), à des images en pierre (λίθινα ἀγάλματα), ou à des animaux peints (ζῶα γεγραμμένα). S'il oppose, tout comme Platon, le discours vivant (ἔμψυχος) et le discours écrit, on remarquera en particulier qu'Alcidas insiste sur le caractère de vérité du premier, qui seul correspond aux faits et ressemble aux vrais corps (τοῖς πράγμασιν ἔπεται καὶ τοῖς ἀληθέσιν ἀφωμοίωται σώμασιν). Sur le rapport entre Alcidas et Platon, voir Muir 2001 : 59-62.

¹⁵² Cf. ce que se demande Thésée à propos de la tablette au v. 857 : θέλει τι σημήναι νέον ;

Si l'un de vous a composé ces ouvrages en sachant ce qui constitue le vrai (τὸ ἀληθές), s'il peut leur porter assistance en affrontant la discussion (εἰς ἔλεγχον ἰόν) sur ce qu'il a écrit ; s'il est capable, par la parole (λέγων), de montrer lui-même (αὐτός) que ses écrits sont peu de chose, alors il ne faudra point nommer un homme de cette qualité d'après ses œuvres d'écrivain, mais d'après l'objet supérieur qu'il a poursuivi (278c4-d1, trad. P. Vicaire).

Socrate n'est disposé à accorder à ces auteurs le nom de « philosophes » que s'ils se soumettent à la discussion vivante, s'ils peuvent « venir à l'aide » de ce qu'ils ont écrit en le soumettant à l'analyse de l'ἔλεγχος¹⁵³. Le contexte et le sens de la critique platonicienne de l'écriture relèvent évidemment d'un questionnement qui est complètement différent de celui de l'*Hippolyte*, mais la présence d'éléments de comparaison entre ce qu'on dit de la tablette de Phèdre et les arguments que Socrate utilise contre l'écriture pourrait refléter les termes d'un débat sur la puissance et la valeur de l'écriture.

Quoi qu'il en soit, la lecture en parallèle avec le *Phèdre* de Platon laisse bien ressortir que, sans avoir besoin de faire appel à un procédé scriptural particulier tel le κατάδεσμος, c'est le choix même de l'écriture qui, avec la mort du personnage, permet à Phèdre, ainsi que le dit Artémis, d'éviter l'ἔλεγχος et de persuader Thésée. C'est donc là la raison pour laquelle le deuxième serment d'Hippolyte (vers 1026-1031) n'a pas de valeur pour Thésée.

Par ailleurs, avant même qu'Hippolyte ne prononce son serment, Thésée en avait désamorcé l'effet dans sa longue tirade accusatrice (vers 936-980). Après avoir attaqué la conduite de son fils, irréprochable seulement en apparence, Thésée ajoute :

τέθνηκεν ἦδε· τοῦτό σ' ἐκώσσειν δοκεῖς;
 ἐν τῷιδ' ἀλίσκηι πλεῖστον, ὃ κάκιστε σύ·
ποῖοι γὰρ ὄρκοι κρείσσονες, τίνες λόγοι
 τῆσδ' ἄν γένοιτ' ἄν, ὥστε σ' αἰτίαν φυγεῖν;

Elle est morte. Crois-tu que c'est ce qui te sauve ?
 C'est ce qui te perd davantage, méchant que tu es !
 Quels serments, quels discours pourraient être plus
 Efficaces qu'elle, pour te faire acquitter ? (vers 958-961).

¹⁵³ Pour un commentaire approfondi du passage de Platon, on peut se reporter à Yunis 2011 : 241-242. On retiendra en particulier, que « Socrates is making no judgement on whether Homer or Solon (to say nothing of Lysias) or any other composer of written discourse qualifies as a philosophical author. He is merely making clear the conditions under which such authorship is possible ».

Thésée devance le serment de son fils et dit déjà qu'il sera inutile¹⁵⁴. Si tous les moyens qu'Hippolyte pourrait mettre en œuvre ne sauraient le persuader, c'est à cause de la mort de Phèdre. On remarque que, pour faire allusion à Phèdre, Thésée utilise à plusieurs reprises le déictique ἤδε¹⁵⁵, qui était peut-être accompagné également d'un geste vers le cadavre de Phèdre présent à ce moment-là en scène. Par ailleurs, le τῆσδε du vers 961 pourrait aussi renvoyer à la tablette, la δέλτος¹⁵⁶ que Thésée a récupérée de la main du cadavre de Phèdre et qu'il tient encore entre ses propres mains. Quoi qu'il en soit, la tablette nous apparaît à travers sa fonction de donner une voix au cadavre de Phèdre. Par ce biais, la dimension acoustique de la tablette, bien qu'elle soit verbalisée par Thésée, rejoint le spectacle visuel du cadavre sans vie de Phèdre¹⁵⁷.

3. L'œil de Phèdre et l'oreille d'Hippolyte

Nous avons ainsi pu voir comment, dans le processus de la communication verbale dans *Hippolyte*, le statut et le rôle de la parole dépassent largement la simple fonction référentielle ; ils sont à considérer en rapport avec leur capacité à faire avancer l'action. Supplications, serments, malédictions, édits, sentences juridiques, voilà autant de typologies de parole rituellement, culturellement et socialement codifiées, qui engagent le locuteur et/ou le récepteur et qui demandent à être analysées à travers les conséquences que chacune d'entre elles comporte, leur efficacité respective et les rapports qui s'établissent entre elles tout au long du drame.

Nous analyserons ici la dialectique plus ample qui s'instaure dans *Hippolyte* entre la dimension visuelle et la dimension acoustique, en faisant la lumière sur les diverses valeurs symboliques et expressives qui se rattachent à chacun de ces deux

¹⁵⁴ On voit réapparaître dans la bouche de Thésée le questionnement sur les « meilleurs discours » (κρείσσορες) que nous avons commenté plus haut.

¹⁵⁵ Cf. aussi le v. 962, qui suit immédiatement les vers cités : μισεῖν σε φήσεις τήνδε.

¹⁵⁶ Cf. v. 856, 865, 877.

¹⁵⁷ Sur l'écriture comme parole des morts, en particulier en rapport avec les monuments funéraires, voir Svenbro 1988 : 33-52. En effet, dans le spectacle, la tablette de Phèdre agit ici comme une inscription sur le socle d'une stèle ou d'une statue funéraire.

aspects, et sur la manière dont ils contribuent, par leurs interactions ou par leurs oppositions, à la construction dramatique des conflits scéniques.

Dès les premiers vers du prologue, en effet, nous allons le voir, une première opposition semble se dessiner entre les deux dimensions sensorielles, rattachées dans cette première partie du drame aux deux déesses qui se détachent sur le fond de la tragédie, en accompagnent silencieusement le déroulement, et interviennent de manière directe au début et à la fin, respectivement pour annoncer et sanctionner les événements dramatiques¹⁵⁸ : la vue est, dans la bouche d'Aphrodite elle-même, l'instrument dont se sert la déesse pour insuffler à Phèdre le désir amoureux ; à l'opposé, l'ouïe est l'instrument privilégié du rapport d'intime familiarité qu'Artémis a instauré avec son protégé Hippolyte, à qui la déesse, sans directement se montrer, ne se manifeste que par le biais de sa voix¹⁵⁹. Cependant, nous le verrons, le projet de châtier Hippolyte en raison de son mépris pour Aphrodite se réalisera aussi à travers un renversement de ce schéma initial : ce sera alors à Phèdre d'entendre et à Hippolyte de voir.

Le renversement et la dissociation des deux dimensions visuelle et acoustique semble bien exemplifier le paradoxe d'un drame qui, tout en étant essentiellement centré sur la communication, semble vouloir en montrer surtout les limites et l'impossibilité, un drame dans lequel les personnages principaux ne se rencontrent jamais et ne se parlent jamais directement, en se regardant dans les yeux, et dans lequel, comme nous l'avons montré, la communication procède plus à travers une parole qui se fait action, engagement, obligation, contrainte ou défense, qu'à travers un signe linguistique à la dimension référentielle univoque¹⁶⁰.

¹⁵⁸ En général, sur le rôle des deux divinités dans le drame, voir Blomqvist 1982 et les considérations synthétiques mais utiles de Mills 2002 : 48-53. Sur la présence en scène des statues des deux déesses, voir Barrett 1964 : 154 et Taplin 1978 : 93-94.

¹⁵⁹ Cf. *infra*, p. 141 sqq.

¹⁶⁰ On remarque l'insistance avec laquelle le drame fait allusion à la pratique de la mantique et aux devins. Cf. v. 236-238 : τάδε μαντείας ἄξια πολλῆς, / ὅστις σε θεῶν ἀνασειράζει / καὶ παρακόπτει φρένας, ὃ πᾶν et le v. 346 : οὐ μάντις εἰμι τάφανῃ γνῶναι σαφῶς (à propos de l'incompréhensibilité de la maladie qui afflige Phèdre, cf. v. 269 : ἄσημα δ' ἡμῖν ἦτις ἐστὶν ἡ νόσος) ; v. 1055-1056 : οὐδ' ὄρκον οὐδὲ πίστιν οὐδὲ μάντεων / φήμας ἐλέγξας ἄκριτον ἐκβαλεῖς με γῆς ; v. 1320-1322 : σὺ δ' ἔν τ' ἐκείνω κἂν ἐμοὶ φαίνη κακός, / ὃς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὅπα / ἔμεινας, οὐκ ἤλεγξας (à propos de la malédiction de Thésée prononcée trop hâtivement). Sur la question de la divination dans l'Hippolyte et en particulier sur le reproche final qu'Artémis fait à Thésée, cf. Karsai 1991. Turato 1976 met en rapport l'évocation de la mantique avec le célèbre fr. 93 DK d'Héraclite, selon lequel ὁ ἀναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει. Voir également Buccolo 1987.

L'œil de Phèdre

Aphrodite apparaît sur la scène pour annoncer l'intrigue qui s'y déroulera. La déesse est seule à connaître ce que Phèdre essaiera désespérément de cacher et annonce déjà qu'elle a depuis longtemps organisé¹⁶¹ la manière de se venger de l'indifférence dont Hippolyte fait preuve à son égard : après avoir insufflé en Phèdre l'amour pour son beau-fils, la déesse a l'intention de porter cet amour illicite à la connaissance de Thésée (vers 42) pour ainsi mener à la mort aussi bien Hippolyte que Phèdre (vers 43-48).

Aphrodite résume brièvement les antécédents de l'action et en particulier les circonstances et la manière dont Phèdre est tombée amoureuse du jeune Hippolyte :

ἐλθόντα γάρ νιν Πιθθέως ποτ' ἐκ δόμων
σεμνῶν ἐς ὄψιν καὶ τέλη μυστηρίων
Πανδίωνος γῆν πατρὸς εὐγενῆς δάμαρ
ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο
ἔρωτι δεινῷ τοῖς ἑμοῖς βουλευμάσιν.

Lorsqu'un jour, de la maison de Pitthée, il était allé voir et prendre part aux mystères dans la terre de Pandion, la noble épouse de son père, Phèdre, le vit et un terrible amour s'empara d'elle, selon ma volonté (vers 24-28).

Selon les paroles d'Aphrodite donc, l'occasion qui engendre l'amour de Phèdre pour Hippolyte est entièrement placée sous le signe de la vue. Comme l'atteste une tradition bien attestée de l'époque archaïque jusqu'au roman, le désir amoureux passe à travers les yeux et trouve son origine dans le regard¹⁶². De même, la circonstance dans laquelle l'événement est situé est également significative : pendant le voyage qu'Hippolyte fait à Athènes pour la « vision » (ὄψις)¹⁶³ des Mystères d'Éleusis.

Ces détails sont, à n'en pas douter, sans influence sur le déroulement dramatique¹⁶⁴. L'allusion à la « vision des mystères » semble pourtant ne pas être due au hasard. S'il est vrai, comme nous le verrons plus tard, qu'Hippolyte se caractérise surtout

¹⁶¹ v. 22-23 : τὰ πολλὰ δὲ / πάλαι προκόψασ' οὐ πονοῦ πολλοῦ με δεῖ.

¹⁶² Sur cet aspect, voir Calame 2000 b : 30-35 ; pour une analyse des déclinaisons tragiques de ce thème, on renvoie à Durup 1983. Sur le regard dans la physiologie de l'amour dans la poésie mélique, cf. également Briand 2005 : 64-68. Plus en général, cf. Rizzini 1998 : 119-126 et 144-154.

¹⁶³ On fait évidemment allusion ici au degré suprême de l'initiation mystique, celui de l'ἐπόπτεια.

¹⁶⁴ Comme le fait remarquer Barrett 1964 : 158-159, qui explique l'allusion au voyage d'Hippolyte en Attique avec le désir de la part d'Euripide d'introduire l'*aition* sur le sanctuaire d'Aphrodite. Nous y reviendrons dans la suite. En revanche, la particularité de l'allusion aux mystères reste obscure.

par sa capacité à écouter, qui l'oppose de ce point de vue à Phèdre, chez laquelle la dimension visuelle est prédominante, dès le premier instant les deux personnages sont présentés de manière contrastive : au regard de Phèdre, qui lui brûle le cœur d'un « terrible désir », s'oppose celui d'Hippolyte, réservé aux σεμνὰ μυστήρια¹⁶⁵, ce qui annonce déjà le caractère extraordinaire du rapport entre le jeune homme et la sphère divine¹⁶⁶.

Phèdre, quant à elle, semble presque ne pas se contenter de ce premier regard : afin de pouvoir en quelque sorte garder le contact visuel avec l'objet de son amour désormais lointain, elle fait bâtir à Athènes un temple d'Aphrodite « qui regarde vers » Trézène, la ville dans laquelle Hippolyte est rentré (vers 30-31 : **κατόψιον** / γῆς τῆσδε, ναὸν Κύπριδος ἐγκαθείσατο) et qui de lui tirera son nom¹⁶⁷. Le caractère visuel de la passion de Phèdre est témoigné aussi dans un passage de Pausanias dans lequel le périégète décrit le temple d'Aphrodite *Kataskopia* (« celle qui épie ») à Trézène, qui aurait été bâti à l'endroit à partir duquel Phèdre regardait Hippolyte faire de la gymnastique¹⁶⁸. Dans *l'Hippolyte*, l'allusion étiologique à la fondation du sanctuaire d'Ἀφροδίτη ἐφ'Ἴππολύτῳ, situé sur la pente méridionale de l'acropole d'Athènes¹⁶⁹, anticipe dans une structure annulaire *l'aition* du culte d'Hippolyte à Trézène auquel fait allusion à la fin du drame Artémis, l'autre déesse étroitement liée à l'action, elle qui, s'adressant à son protégé désormais sur le point de mourir, annonce : « Le souvenir de toi restera à jamais dans le chant des vierges et l'amour de Phèdre pour toi ne tombera pas dans le silence »¹⁷⁰. De cette manière, la dimension sensorielle prédominante semble pouvoir se poursuivre au-delà même du temps du mythe : l'histoire d'Hippolyte pourra

¹⁶⁵ Sur la σεμνότης comme trait saillant du caractère d'Hippolyte, on peut relever en particulier les vv. 93-99, avec le commentaire de Barrett ; au v. 1364 c'est Hippolyte lui-même qui, sur le point de mourir, s'auto-définit σεμνός. Sur tout cela, voir encore Paduano 2000 : 46-47 et 133. On pourra également rapprocher les vv. 93, 94, 957 et 1064. Sur le rapport entre la σεμνότης d'Hippolyte et le rapport du personnage avec les dieux et avec ses parents, voir Alaux 1995 : 176-181.

¹⁶⁶ Voir ce que remarque Aphrodite, à peine quelques vers plus tôt, à propos du rapport entre Hippolyte et Artémis : μεῖζω βροτείας προσπεσὼν ὁμιλίας (v. 19).

¹⁶⁷ vv. 32-33 : ἐρῶσ' ἔρωτ' ἔκδημον, Ἴππολύτῳ δ' ἔπι / τὸ λοιπὸν ὀνομάσουσιν ἰδρῦσθαι θεάν. Pour les problèmes textuels liés à ce vers, on renvoie à Barrett 1964 : 160-162.

¹⁶⁸ Paus. II, 34, 3 : αὐτόθεν γάρ, ὅποτε γυμνάζοιτο ὁ Ἴππόλυτος, ἀπέβλεπεν ἐς αὐτὸν ἐρῶσα ἡ Φαίδρα.

¹⁶⁹ Cf. Barrett 1964 : 4-6 et Susanetti 1997 : 27-28.

¹⁷⁰ v. 1428-1430 : αἰεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνόνημος πεσὼν / ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται.

encore être écoutée, alors que le temple de Phèdre continuera de regarder vers la terre d'Hippolyte¹⁷¹.

La dimension érotique du regard est encore mise en avant avec une prégnance particulière par le chœur, dans le célèbre hymne à Éros que constitue le quatrième *stasimon* du drame (vers 525-564) et qui commence ainsi :

Ἔρωσ Ἔρωσ, ὁ κατ' ὀμμάτων
στάζων πόθον...

Éros, Éros, qui par les yeux fais couler le désir... (vers 525-526)¹⁷².

Cette insistance sur le regard, et en particulier sur les yeux, est très parlante tout au long du drame. Lorsque Phèdre, juste après avoir mis fin à son silence, au début de son dialogue avec la nourrice et avant même la confession explicite de son amour, se rend compte que ce qui ne semble être que des délires à la nourrice et au chœur (à savoir son désir de boire de l'eau pure à la source, sa requête d'être conduite sur la montagne, l'invocation d'Artémis)¹⁷³ n'est en fait qu'une révélation de son sentiment – révélation obscure, il est vrai, pour tous les autres – elle recouvre ses esprits et s'écrie : « Hélas, malheureuse ! Qu'ai-je fait ? Où me suis-je égarée, loin du bon sens ? »¹⁷⁴. La reine demande donc à la nourrice de lui couvrir la tête avec un voile : « Couvre-moi : les larmes coulent de mes yeux (κατ' ὄσσω) et mon regard s'est couvert de honte »¹⁷⁵.

Au contraire de Phèdre, la déesse Artémis déplore à la fin du drame l'impossibilité de manifester à travers les yeux sa compassion pour le triste sort

¹⁷¹ Sur le rapport entre Artémis et Hippolyte nous reviendrons plus tard et nous verrons qu'il est principalement fondé sur l'audition. Dans la poésie épique, Artémis est dite *κελαδεινή* (« la bruyante ») : cf. Appendice 2, *infra* p. 371. Cet aspect d'Artémis « bruyante » se retrouve dans l'*aition* final de l'Hippolyte (cf. v. 1428-1430 : ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνώνυμος πεσῶν / ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται).

¹⁷² On peut hésiter sur le sens de l'expression κατ' ὀμμάτων : s'agit-il des yeux de l'amant ou de ceux de l'aimé ? Dans la physiologie de l'amour, l'œil perçoit la beauté et en est séduit, mais il est aussi partie active qui, *pace* Barrett (1964 : 258), séduit par ses regards (cf. Alc. fr. 3, 61-62 Page : λυσιμελεῖ τε πόσῳ, τακερώτερα / δ' ὕπνω καὶ σανάτῳ ποτιδέρεται ; Ibycos, fr. 6, 1-2 Page : Ἔρωσ, αὐτὲ με κυανέοισιν ὑπὸ / βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος. Voir aussi Callistr. *Stat.* 14, 5, 6 : Νηρηίδες (...) ἀφροδίσιον ἕμερον ἐξ ὀμμάτων στάζουσαι). Cf. Calame 2000 b : 30-35 et, sur ce passage de l'*Hippolyte*, Calame 1977, II : 88-89. Sur le passage de l'hymne à Éros, voir aussi Susanetti 2005 : 173. Pour une analyse générale de l'hymne dans ses structure et fonction dramatique, on renvoie à Cerbo 1993.

¹⁷³ Sur ces aspects, voir en particulier Segal 1965.

¹⁷⁴ vv. 239-240 : δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην ; / ποῖ παρεπλάγχθη γνῶμης ἀγαθῆς ;

¹⁷⁵ vv. 245-246 : κρύπτε· κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει / καὶ ἐπ' αἰσχύνῃ ὄμμα τέτραπται.

d'Hippolyte : « Il ne m'est pas permis de verser de larmes de mes yeux (κατ' ὄσσω) »¹⁷⁶. De même, la déesse s'éloigne avant qu'Hippolyte ne meure, parce qu'elle « ne peut pas voir (ὄρᾶν) des morts », ce qui souillerait son regard (ὄμμα)¹⁷⁷. Hippolyte, quant à lui, ne fait allusion à son regard qu'au moment où celui-ci commence à s'éteindre, à l'approche de la mort : « Les ténèbres descendent désormais sur mes yeux »¹⁷⁸.

Si donc, à travers les yeux, Phèdre manifeste son amour ainsi que ce sentiment de honte que l'amour illicite lui procure et qui la pousse à désirer et à choisir la mort, cette dimension visuelle semble rester étrangère à Artémis et à Hippolyte : en se soustrayant jusqu'au bout à la dimension érotique, à travers les yeux il n'arrive à percevoir que l'approche des ténèbres de la mort que l'amour de Phèdre et la vengeance d'Aphrodite ont entraînée.

Ainsi la vue est-elle bien la dimension sensorielle qui caractérise Phèdre au début du drame¹⁷⁹. De même que c'est à travers la vue que l'amour pénètre en elle, et que c'est à travers les yeux que se manifeste sa réaction de honte face à son amour illicite, de même le désir que Phèdre manifeste à plusieurs reprises au long du drame est-il par conséquent de « ne pas être vue ». Ce désir s'ajoute et double la décision de garder le silence le plus absolu sur les raisons de sa maladie, que Phèdre manifeste au début de la tragédie¹⁸⁰. C'est ainsi que, après s'être aperçue qu'elle avait donné trop d'indices sur son désir de rejoindre Hippolyte dans son monde (vers 208-238), Phèdre demande à la nourrice de lui couvrir la tête (vers 243 : πάλιν μου κρύψον κεφαλήν)¹⁸¹. En se soustrayant à la vue, en se couvrant la tête et en gardant le silence, Phèdre s'enferme

¹⁷⁶ v. 1396 : κατ' ὄσσω δ' οὐ θέμις βαλεῖν δάκρυ.

¹⁷⁷ vv. 1437-1438 : καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοῦς ὄρᾶν / οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς, à lire avec le commentaire de Barrett (1964 : 414) : « No doubt Art. is bound as god to go. But her going serves the poet's purpose : her very remoteness as she takes her leave of Hipp. makes clearer still a quality that has been apparent throughout the scene. She loves him and she pities him ; but she may shed no tear, she may not stay with him in his death, and in her very tenderness she shows an aloofness and restraint that is more than the mark of mere divinity ».

¹⁷⁸ v. 1442 : αἰῶ, κατ' ὄσσω κινχάνει μ' ἤδη σκότος. On retrouve là bien évidemment le motif érique que nous avons commenté à propos de l'*Alceste*. Voir *supra*, chapitre 1, p. 56 sq.

¹⁷⁹ C'est un aspect que la critique a souligné. Voir en particulier Luschnig 1988 : 4-6 et Zeitlin 1996 : 261-264.

¹⁸⁰ Cf. vv. 39-40 : ἢ τάλαιν' ἀπόλλυται σιγῇ, ζῦνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον ; v. 273 : πάντα γὰρ σιγᾷ τάδε ; vv. 393-394 : ἠρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον. Voir aussi les vv. 297, 312, 336.

¹⁸¹ Voir également, peu après, le v. 245.

dans une dimension d'incommunicabilité, résolue comme elle l'est de se laisser mourir de faim¹⁸².

« Être vue » signifierait pour Phèdre manifester le mal illicite qui la tourmente. D'où l'insistance avec laquelle les différents personnages s'interrogent sur les regards de Phèdre, révélateurs possibles de son amour pour Hippolyte. À la nourrice, qui informe le chœur de l'obstination avec laquelle Phèdre cache (κρύπτει) son mal, le chœur réplique : « Et Thésée ? Ne devine-t-il pas, rien qu'à la regarder en face ? »¹⁸³. Le thème revient peu après dans la bouche de Phèdre elle-même. Dans son long monologue, elle affirme : « Je hais ces femmes qui ne sont chastes qu'en paroles et qui se livrent en secret à d'horribles audaces. Aphrodite, reine de la mer, comment peuvent-elles regarder en face leurs maris, sans craindre les ténèbres, leurs complices, sans craindre que les maisons ne prennent la parole ? »¹⁸⁴. La valeur révélatrice du regard est évoquée par Hippolyte justement à propos de Phèdre et de sa situation, lorsque, après avoir rassuré la nourrice sur le fait qu'il va respecter le serment et garder le silence sur la révélation qu'il a reçue, il la met en garde : « Revenant avec mon père, je guetterai la façon dont vous lèverez vos regards sur lui, toi et ta maîtresse »¹⁸⁵.

Cette obsession pour la dimension révélatrice du regard se manifeste dans la bouche de Phèdre à travers une image très parlante, celle du miroir :

κακούς δὲ θνητῶν ἐξέφην' ὅταν τύχη,
προθεὶς κάτοπτρον ὥστε παρθένῳ νέᾳ,
χρόνος· παρ' οἷσι μήποτ' ὀφθειῖν ἐγώ.

Tôt ou tard, le temps révèle les mauvaises gens,
en mettant devant eux un miroir, comme à une jeune fille :
je ne voudrais pas être vue parmi ces gens-là (vers 428-430).

Barrett distingue, dans l'image du miroir, une dimension « self-revealing » et une autre « other-revealing »¹⁸⁶ : c'est pourquoi il juge la métaphore plutôt bizarre. En réalité, le

¹⁸² Cf. v. 277. Sur la signification de l'abstinence de Phèdre de tout aliment et sur le rapport entre cet aspect et la dimension érotique et communicative, voir Longo 1989 : 51.

¹⁸³ vv. 279-280 : Τρ. : κρύπτει γὰρ ἦδε πῆμα κοῦ φησιν νοσεῖν. / Χο. : ὁ δ' ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων ;

¹⁸⁴ vv. 413-418 : μισῶ δὲ καὶ τὰς σῶφρονας μὲν ἐν λόγοις, / λάθρα δὲ τόλμας οὐ καλὰς κεκτημένας· / αἱ πῶς ποτ', ὃ δέσποινα ποντία Κύπρι, / βλέπουσιν ἐς πρόσωπα τῶν ξυνευετῶν / οὐδὲ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεργάτην / τέραμνά τ' οἴκων μὴ ποτε φθογγὴν ἀφῆ ;

¹⁸⁵ vv. 661-662 : θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολῶν ποδὶ / πῶς νιν προσόψῃ, καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή.

¹⁸⁶ Barrett 1964 : 238. Cf. Méridier 1997 : 45 qui juge cette métaphore « inattendue et assez bizarre : le

caractère révélateur du regard, qui dans sa dimension communicative est toujours un regard partagé, ne permet pas d'opérer une scission nette entre ces deux aspects : se révéler aux autres et se révéler à soi-même, ce ne sont en quelque sorte que deux aspects du même processus ; dès lors, se regarder dans le miroir équivaut à observer la manière dont les autres peuvent nous regarder¹⁸⁷. Dans la pleine conscience de sa propre situation, le désir de Phèdre est donc de ne pas laisser le temps montrer son image dans le miroir, de ne pas « être vue parmi les mauvaises gens », ainsi qu'elle l'a dit elle-même.

Pour pouvoir atteindre cet objectif, Phèdre projette de se laisser mourir et de « couvrir » ainsi, en se donnant la mort, la honte procurée par son amour, pour pouvoir garder son honneur et sa gloire. C'est pourquoi elle cherche désespérément à cacher les raisons de son malaise (vers 279 : κρύπτει γὰρ ἦδε πῆμα)¹⁸⁸ et, même après son aveu à la nourrice, elle demande au chœur de couvrir sous le manteau du silence les paroles qu'ils ont entendues (vers 712 : σιγῇ καλύψαθ' ἀνθάδ' εἰσηκούσατε). Comme, en faisant voiler sa tête, Phèdre se soustrayait à la communication visuelle et cherchait à neutraliser le pouvoir révélateur du regard, de même, en le cachant, en « voilant » les paroles, elle cherche à désamorcer le processus communicatif mis en marche par l'action de la nourrice.

On pourra remarquer alors comme, en opposition à l'insistance sur le κρύπτειν qui ressort à plusieurs reprises des mots et des propos de Phèdre, la nourrice envisage un projet différent pour détourner le regard révélateur, en « faisant passer inaperçues les actions qui ne sont pas nobles » (vers 466 : λανθάνειν τὰ μὴ καλά). Dans l'opposition entre le κρύπτειν que se propose Phèdre et le λανθάνειν suggéré par la nourrice, on peut mesurer la différence entre les codes de comportement des deux personnages : d'une part la nourrice, intéressée « à l'action plus qu'à la parole »¹⁸⁹, veut dévoiler à Hippolyte l'amour de sa maîtresse, d'autre part, Phèdre s'obstine à poursuivre résolument son choix

miroir montre la jeune fille à elle-même, le temps révèle les méchants aux autres ». Méridier 1931 : 109 cite les vv. 426-430 en supprimant la métaphore, qu'il devait trouver gênante.

¹⁸⁷ À propos des miroirs chez Euripide, voir Assaël 1992. Sur ce passage en particulier, cf. Susannetti 1997 : 67-68, Paduano 2000 : 16. Pour une analyse de la dimension érotique présente dans ce passage, voir les remarques de Françoise Frontisi-Ducroux in Frontisi-Ducroux - Vernant 1997 : 112-114.

¹⁸⁸ Cf. aussi les vv. 139-140 : κρυπτῶ πάθει θανάτου θέλουσαν / κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον, v. 674 : πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φύλαι ;

¹⁸⁹ Cf. vv. 501-502 : cf. *supra*, p. 100. Sur l'ambiguïté de ces paroles de la nourrice, voir Knox 1979 : 211.

de mourir, qui la pousse jusqu'à la tromperie de sa lettre à Thésée, pour sauvegarder son κλέος¹⁹⁰.

L'oreille d'Hippolyte

Si, comme nous l'avons vu, le sens privilégié de Phèdre est la vue, le personnage d'Hippolyte se caractérise au contraire par l'importance particulière qu'il attribue à la dimension auditive. Juste après le prologue prononcé par Aphrodite, Hippolyte apparaît bruyamment sur la scène, à la tête de sa suite de chasseurs qui, de retour d'une partie de chasse, entonne un chant en l'honneur d'Artémis¹⁹¹. C'est une scène dramatiquement très puissante. Juste après avoir vu apparaître Aphrodite dans le prologue, les spectateurs peuvent maintenant entendre l'invocation d'Artémis, l'autre déesse qui est au centre de l'action dramatisée. De cette manière, le spectateur est immédiatement plongé dans le contraste dramatique, et ceci par le biais de l'opposition entre les impressions visuelles et les impressions sonores¹⁹².

À la fin de la prière qu'il adresse à la déesse, c'est à Hippolyte lui-même de préciser la nature tout à fait particulière du rapport d'intimité qui le lie à Artémis :

σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,
κλύων μὲν ἀυδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὄρων τὸ σόν

Avec toi je reste et j'échange des mots, en entendant
ta voix, mais sans voir ton visage (vers 85-86)¹⁹³.

¹⁹⁰ vv. 488-489 : οὐ γάρ τι τοῖσιν ὡσὶ τερπνὰ χρῆ λῆγειν / ἀλλ' ἐξ ὅτου τις εὐκλεῆς γενήσεται. Sur le κλέος dans l'*Hippolyte* voir *supra*, n. 12 à la p. 96. Sur l'opposition entre les codes de comportement des différents personnages, voir Longo 1989 : 57-58 et Paduano 2000 : 15-17. Pour une reconstruction du contexte historique de ce genre de débat à l'intérieur de la culture athénienne contemporaine, on renvoie à Turato 1976 : 164-167 et Buccolo 1987.

¹⁹¹ Sur ce chœur secondaire, et sur ses implications au niveau du genre, voir Calame 2006 et Swift 2010 : 263-279.

¹⁹² De la même manière, à la fin de la tragédie on voit apparaître Artémis (v. 1282) juste après avoir entendu l'hymne qui célèbre la puissance d'Aphrodite (vv. 1268-1281). Il ne faut par ailleurs pas oublier que le contraste entre Aphrodite et Artémis est également suggéré par la présence contemporaine sur la scène des statues respectives des deux déesses. Sur cet aspect, voir notamment Taplin 1978 : 69.

¹⁹³ L'ouïe est évidemment la dimension sensorielle principale dans le rapport avec le divin sur la scène tragique. Nous y reviendrons *infra*, p. 185 sq. Les paroles par lesquelles Hippolyte décrit ici le rapport de prédilection qu'il entretient avec Artémis rappellent celles qu'Ulysse adresse à Athéna au début de l'*Ajax* de Sophocle (vv. 14-17 : ἼΩ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλάτης ἐμοὶ θεῶν, / ὡς εὐμαθὲς σου, κἂν ἄποπτος ἦς, ὅμως / φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενί, / χαλκοστόμου κώδωνος ὡς τυρσηνικῆς). Le contexte

Ce type de rapport entre Artémis et Hippolyte, fondé sur l'échange verbal, réapparaît à la fin du drame, lorsque le jeune homme, sur le point de mourir, perçoit la présence de la divinité par le « parfum divin »¹⁹⁴, sans la voir, et la déesse elle-même est obligée de s'éloigner sans pouvoir adresser son dernier regard à Hippolyte au moment de sa mort¹⁹⁵.

À l'opposé de ce rapport entre Artémis et Hippolyte, il y a évidemment le rapport que le jeune homme entretient avec Aphrodite, déesse qu'il ne veut saluer que de loin (vers 102 : πρόσωθεν) et à laquelle le serviteur, après avoir en vain essayé de persuader Hippolyte de l'honorer, demande, de manière significative, de « faire semblant de ne pas entendre » (μη δόκει κλύειν) les paroles irréfléchies de son maître¹⁹⁶.

L'importance particulière qu'Hippolyte attribue à l'ouïe se manifeste encore clairement dans le moment dramatique qui suit la révélation de la nourrice. Après les voix confuses qui parviennent de l'intérieur de la maison, Hippolyte réapparaît sur la scène et peste contre le « son indicible des mots » qu'il a entendus (vers 601-602 : ὦ γαῖα μήτηρ ἡλίου τ' ἀναπτυχαί, / οἶων λόγων ἄρρητον εἰσήκουσ' ὄπα). Il menace donc de violer le serment qu'il vient juste de faire à la nourrice et qui l'engage à ne pas rapporter à Thésée le contenu de leur conversation : « Je ne peux pas garder le silence (σιγήσομαι), ayant entendu (ἀκούσας) de tels horreurs ! » (vers 604).

Suit la longue tirade contre les femmes (vers 616-678), dans laquelle Hippolyte exprime entre autres l'impossible souhait de les exclure non seulement de la procréation (vers 618-624), mais aussi de toute forme de communication (« Il faudrait les laisser vivre avec des bêtes sans voix »¹⁹⁷), avant de conclure :

dramatique est pourtant très différent, puisqu'Artémis n'est pas présente sur la scène ici. Par ailleurs, les savants ne s'accordent pas sur la position d'Athéna dans l'*Ajax*. Cf. *infra*, n. 17 p. 279. Du point de vue dramatique, une comparaison est possible avec la scène finale de l'*Hippolyte*. Là aussi Artémis est invisible à Hippolyte qui en perçoit la présence par le parfum divin (cf. note suivante).

¹⁹⁴ v. 1391 : ὦ θεῖον ὄσμης πνεῦμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς / ὦν ἠσθόμην σου κἀνεκουφίσθην δέμας. / ἔστ' ἐν τόποισι τοισίδ' Ἄρτεμις θεά. La déesse apparaît en hauteur, à l'aide de la μηχανή ou sur le θεολογεῖον dont parle Pollux 4, 127. Cf. Barrett 1964 : 395-396.

¹⁹⁵ vv. 1437-1439 : καὶ χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοὺς ὄραν / οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς· / ὄρω δέ σ' ἤδη τοῦδε πλησίον κακοῦ.

¹⁹⁶ vv. 118-119 : εἴ τις σ' ὑφ' ἡβης σπλάγγχον ἔντονον φέρων / μάταια βάζει, μη δόκει τούτου κλύειν. Cf. sur ce passage Luschnig 1988 : 6.

¹⁹⁷ vv. 646-648. Cf. *supra*, p. 114.

ἀγὼ ῥυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι
 ἐς ὄτα κλύζων. πῶς ἂν οὖν εἶην κακός,
 ὃς οὐδ' ἀκούσας τοιάδ' ἀγνεύειν δοκῶ ;

Je dois me laver à l'eau d'une source et purifier mes oreilles !
 Comment pourrais-je être méchant, si je me sens impur rien que
 pour avoir entendu tes paroles ? (vers 653-655).

La simple audition des paroles de la nourrice fait sentir impur Hippolyte et semble le souiller à tel point qu'il dit avoir besoin d'une purification. Nous retrouvons dans cette affirmation d'Hippolyte la valeur forte de la parole, considérée dans sa capacité à agir sur l'écouteur plus que dans sa dimension référentielle, sur laquelle nous avons déjà eu l'occasion d'insister.

Après la mort de Phèdre et l'arrivée en scène de Thésée, c'est encore une fois par le biais de l'ouïe qu'Hippolyte se rapporte aux autres personnages. S'il se hâte sur la scène, c'est qu'il a « entendu son père crier » (κραυγῆς ἀκούσας, vers 902) ; de même, il ne veut pas « connaître » ce qui s'est passé, mais « entendre » (κλύειν) la nouvelle de la bouche de Thésée (vers 903-904)¹⁹⁸. Peu après, puisqu'il n'arrive toujours pas à comprendre les raisons de la colère de son père, qui lui manifeste le désir impossible que les hommes aient, comme marque (τεκμήριον σαφές) de sincérité, « deux voix (φωνάς), celle de la justice et celle que chacun possède ; ainsi la voix malhonnête pourrait-elle être réfutée (ἐξηλέγχετο) par la voix juste et nous ne nous tromperions pas » (vers 925-931), Hippolyte ne comprend pas et se demande si par hasard quelqu'un l'aurait calomnié « jusque dans l'oreille de son père » (ἐς σὸν οὔς, vers 932). Dans ce passage, Hippolyte reprend et décline différemment le motif qu'il avait exprimé juste après son entrevue avec la nourrice, et que nous avons analysé plus haut. Si rien que l'audition de la révélation de la nourrice avait amené le jeune homme à se sentir souillé et à désirer de purifier son oreille (vers 653-655), c'est maintenant « dans l'oreille » de son père qu'est parvenue une terrible, bien que fausse, révélation. Nous voyons se réaliser ici l'un de ces jeux d'écho, de duplication et de renversement de situation qui se

¹⁹⁸ Cf. ce que dit la nourrice, lorsqu'elle cherche à convaincre Phèdre de lui dévoiler le secret de son malaise, au v. 344 : οὐδέν τι μάλλον οἶδ' ἂ βούλομαι κλύειν. Sur le rapport entre ouïe et connaissance, voir aussi les observations de Luschnig 1988 : 7-15.

trouvent fréquemment dans l'*Hippolyte* et sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir dans la suite de notre analyse¹⁹⁹.

Si Hippolyte est particulièrement sensible à la dimension auditive, il semble en revanche ne pas attribuer beaucoup d'importance à la dimension visuelle²⁰⁰. À côté de son refus pour la sphère d'Aphrodite, Hippolyte évite tout regard et tout spectacle capable de l'impliquer dans la dimension de l'*eros*²⁰¹. Lorsque son père Thésée, trompé par la lettre de Phèdre, l'accuse d'avoir séduit sa femme, Hippolyte cherche à se défendre en évoquant son ignorance en la matière. Pour mieux prouver sa chasteté et sa pureté, non seulement il insiste sur le fait qu'il n'a jamais eu d'expérience sexuelle, mais il ajoute aussi que toutes ses connaissances se bornent à ce qu'il a entendu dire et à quelques images entrevues : « Je ne connais cette action que par ouï-dire (λόγῳ κλύων) ou pour l'avoir vue dans une image (γραφή λεύσσω) » (vers 1004-1005)²⁰². En rendant plus explicite son refus de la dimension visuelle, Hippolyte conclut : « Je n'ai même pas envie de voir (σκοπεῖν) ce genre de choses, car j'ai une âme vierge » (vers 1005-1006).

En ce moment de trouble, face à Thésée, Hippolyte aurait plus que jamais besoin d'un témoin oculaire²⁰³ capable de confirmer sa version des faits et son innocence et, par là, de le disculper des accusations de son père (vers 1022-1023 : « si j'avais un témoin tel que moi et que je pouvais le défendre face à elle encore vivante, tu verrais les coupables, tu les reconnaîtrais sur la base des faits »²⁰⁴. On remarquera l'autre renversement dont Hippolyte est la victime dans cette scène. Si, comme nous l'avons vu au début de notre parcours, la préoccupation de Phèdre est de « ne pas être vue parmi les mauvaises gens » (vers 430)²⁰⁵, la lettre par laquelle Phèdre a projeté son accusation sur

¹⁹⁹ Sur l'utilisation de structures doubles dans le théâtre euripidéen, voir Mastrorarde 2010 : 68-77 et, en particulier, sur l'*Hippolyte*, les pages 68-69.

²⁰⁰ Cf. sur cet aspect, Segal 1988a ; Zeitlin 1996 : 261-264.

²⁰¹ Cf. Zeitlin 1996 : 263.

²⁰² Sur cette attitude d'Hippolyte, voir Zeitlin 1996 (cf. n. 199) et Susanetti 1997 : 27. Il s'agit pour Hippolyte d'une approche de la réalité au deuxième degré. Cf. Ieranò 2010 (244-245), qui rapproche de ce passage *Tro.* 687-688 et *Io.* 271-273 et commente l'association entre vue et ouïe. Il en conclut que « ciò che si è 'sentito dire' e ciò che si è visto nei dipinti sono due elementi che appartengono allo stesso tipo di esperienza » (Ieranò 2010 : 245).

²⁰³ Il y a dans le drame une vraie obsession pour le témoignage, qui revient à plusieurs reprises et avec diverses implications. Sur cette question, on renvoie en particulier à Segal 1970 : 290.

²⁰⁴ vv. 1022-1024 : εἰ μὲν γὰρ ἦν μοι μάρτυς οἶός εἰμ' ἐγὼ / καὶ τῆσδ' ὀρώσης φέγγος ἠγωνιζόμεν, / ἔργοις ἄν εἶδες τοὺς κακοὺς διεξιῶν.

²⁰⁵ Voir *supra*, p. 139.

Hippolyte laisse désormais apparaître ce dernier tel que Phèdre serait apparue si elle n'avait pas choisi la mort. Phèdre choisit la mort pour pouvoir sauver son κλέος²⁰⁶ ; de manière symétrique, Hippolyte déplore de « mourir déshonoré (ἀκλεής) et sans nom (ἀνώνυμος, vers 1028) ». On remarquera encore, en passant, que le problème du « nom » est absolument central dans toute la tragédie, à partir du vers 1, dans lequel Aphrodite revendique être une déesse οὐκ ἀνώνυμος et situe dans cette dimension la négligence d'Hippolyte à son égard, jusqu'à la conclusion du drame, lorsqu'Artémis vient révéler à Thésée toute la vérité, pour pouvoir rendre à Hippolyte sa gloire (vers 1299 : ὡς ὑπ' εὐκλείας θάνη) et son « nom », auquel le chant des jeunes trézéniennes permettra de se perpétuer dans le temps à venir (vers 1429 : οὐκ ἀνώνυμος πεσών)²⁰⁷.

Mais pour l'instant Hippolyte apparaît parmi les mauvaises gens et il se plaint de sa triste situation face à son père : « Hélas, je suis profondément troublé. Ce qui me fait pleurer, c'est l'idée d'apparaître (φαίνομαι) un mauvais homme, et, qui plus est, de le sembler (δοκῶ) à toi » (vers 1070-1071). Il invoque alors le temps, ce temps qui dévoile tout, dont l'action apparaissait aussi épouvantable à Phèdre (vers 428-430)²⁰⁸, et qui seul pourrait mettre la vérité au jour : « Hélas, que fais-tu, demande-t-il à son père. Me chasses-tu de ta terre sans attendre le temps pour t'éclairer à mon sujet ? »²⁰⁹. Il conclut donc fièrement son intervention en annonçant comment il sera perçu dans le temps à venir, grâce à l'action révélatrice du temps : « Quoi qu'en pense mon père, vous ne verrez (ὄψεσθε) jamais d'homme plus vertueux » (vers 1100-1101).

Le souhait qu'a exprimé Hippolyte de produire des témoins est évidemment destiné à rester non exaucé. Le seul témoin auquel il voudrait faire appel est un autre soi-même (vers 1022 : οἷός εἰμ' ἐγὼ)²¹⁰. Et, si ceux qui pourraient effectivement témoigner (à savoir lui-même²¹¹ et le chœur²¹²) sont réduits au silence par l'effet des

²⁰⁶ Dès le prologue Aphrodite, en anticipant l'intrigue dramatique, annonce : ἡ δ' εὐκλείης μὲν ἀλλ' ὁμῶς ἀπόλλυται / Φαίδρα (vv. 47-48).

²⁰⁷ vv. 1428-1430 : ἀεὶ δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνώνυμος πεσών / ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται. Voir également les vv. 501-502 : κρεῖσσον δὲ τοῦργον, εἴπερ ἐκσώσει γέ σε, / ἢ τοῦνομ', ὃ σὺ κατθανῆ γαυρουμένη.

²⁰⁸ Cf. *supra*, p. 139 sq.

²⁰⁹ vv. 1051-1052 : οἷμοι, τί δράσεις; οὐδὲ μνηστῆρ' χρόνον / δέξει καθ' ἡμῶν, ἀλλὰ μ' ἐξελαῖς χθονός;

²¹⁰ Sur les implications de cet aspect du personnage d'Hippolyte, dans le rapport qu'il entretient avec la subjectivité et l'altérité, voir les observations de Zeitlin 1996 : 264-269.

²¹¹ Cf. v. 1060 : ὃ θεοί, τί δῆτα τοῦμὸν οὐ λύω στόμα ;

²¹² Cf. vv. 891-892 : ἄναξ, ἀπέυχου ταῦτα πρὸς θεῶν πάλιν, / γνώση γὰρ αὐτίς ἀμπλακῶν· ἐμοὶ πιθοῦ.

serments qu'ils ont respectivement prononcés plus tôt, Hippolyte exprime le souhait irréalisable de donner une voix aux chambres du palais : « Ô chambres, si seulement vous pouviez prendre la parole (φθέγμα γηρύσαισθε) et témoigner (μαρτυρήσαιτε) si je suis un méchant homme ! » (vers 1074-1075). Lui qui avait précédemment exprimé le souhait de soustraire aux femmes toute forme de communication se trouve maintenant à son tour dans l'impossibilité de communiquer ; lui qui voulait que les femmes ne soient accompagnées que de bêtes sans voix voudrait maintenant faire parler des témoins muets (ἄφωνοι μάρτυρες),²¹³ comme Thésée le lui reproche.

Tout comme c'est soi-même qu'Hippolyte invoque comme témoin, c'est encore vers soi-même qu'il voudrait tourner son regard, afin de pouvoir se plaindre comme en se regardant de l'extérieur :

φεῦ· εἴθ' ἦν ἐμαυτὸν **προσβλέπειν** ἐναντίον
 στάνθ', ὡς ἐδάκρυσ' οἴα πάσχομεν κακά.

Hélas, si seulement je pouvais me regarder, droit en face,
 pour plaindre les malheurs que je souffre (vers 1078-1079).

Certes, Hippolyte montre ici ce trait de narcissisme que Thésée ne tarde pas de lui reprocher (vers 1080 : πολλῶ γε μᾶλλον σαυτὸν ἥσκησας σέβειν) et que les savants modernes ont longuement commenté²¹⁴.

Son affirmation reprend pourtant de manière claire l'image du miroir que nous avons trouvée dans la bouche de Phèdre et que nous avons analysée plus haut. Dans les deux cas, les deux personnages imaginent la possibilité de s'observer de l'extérieur, mais, alors que Phèdre pense à cette éventualité avec la crainte que le temps « ne fasse la voir parmi les mauvaises gens », Hippolyte voudrait se dédoubler afin de se voir comme σώφρων²¹⁵ et, par là, de s'accorder lui-même cette commisération qu'aucun autre personnage (et son père en particulier) ne semble à même de lui accorder. Lui seul, placé en face de lui-même, saurait reconnaître sa propre innocence. Dans ce sens, il y a donc une profonde différence entre ces deux images. Alors que, dans la métaphore du miroir, la révélation de Phèdre à soi-même ne fait qu'un avec la révélation à l'autre, dans le

²¹³ vv. 1076-1077 : ἐς τοὺς ἀφώνους μάρτυρας φεύγεις σοφῶς· / τὸ δ' ἔργον οὐ λέγον σε μηνύει κακόν.

²¹⁴ Voir en particulier Segal 1965, Goff 1990 : 40-41, Susanetti 1997 : 27.

²¹⁵ Cf. vv. 1100-1101 : ὡς οὐπὸτ' ἄλλον ἄνδρα σωφρονέστερον / ὄψεσθε, κεί μὴ ταῦτ' ἐμῶ δοκεῖ πατρί.

dédoublément d'Hippolyte c'est son identité qui se scinde, et Hippolyte, à la fois sujet et objet du regard, se figure comme l'autre de soi-même et comme la seule altérité possible²¹⁶.

Nous avons donc pu voir comme la vue, associée en particulier à la sphère amoureuse, est caractéristique de la manière d'agir de Phèdre et comme l'ouïe et la dimension préférée de celle d'Hippolyte. La reprise et, en même temps, le renversement de l'image du miroir, ainsi que l'incursion d'Hippolyte dans les territoires de l'altérité qui se manifeste en cette image, nous invitent maintenant à une réflexion plus large sur les développements de ce schéma originaire du rapport entre la vue et l'ouïe au cours de la tragédie.

Renversements

« Silence, femmes ! C'en est fait de moi... »²¹⁷. Juste après le quatrième *stasimon*, dans lequel le chœur célèbre la puissance d'Éros, Phèdre s'approche de la porte du palais et invite les femmes du chœur à rester en silence²¹⁸. De l'intérieur de la maison parviennent des voix confuses, Phèdre tend son oreille : « Arrêtez-vous. Laissez-moi comprendre quelle est cette voix (αὐδήν) qui vient de l'intérieur » (vers 567). La voix, comme Phèdre ne tarde à le comprendre, est celle d'Hippolyte qui « crie d'horribles paroles de malheur à la servante » (vers 581-582), en la traitant d'« entremetteuse et traîtresse du lit de son maître » (vers 589-590). Le secret de Phèdre a été dévoilé.

Remarquons d'abord la particularité de cette scène et de la technique dramatique utilisée pour sa réalisation. La présence d'un personnage à la porte, qui écoute ce qui arrive et ce qui se dit à l'intérieur du palais, est inhabituelle dans le théâtre tragique et cette scène reste essentiellement sans parallèles²¹⁹. Observons aussi la façon dont le

²¹⁶ Sur ce caractère pour ainsi dire solipsiste du monde d'Hippolyte, voir en particulier l'analyse de Zeitlin 1996 (notamment les pages 264-269) : cf. également Segal 1988a.

²¹⁷ v. 565 : σιγήσατ', ὦ γυναῖκες· ἐξειργάσμεθα.

²¹⁸ Cf. vv. 577-9 : σὺ παρὰ κλῆθρα, σοὶ μέλει πομπίμα / φάτις δωμάτων.

²¹⁹ La comparaison avec les scènes dans lesquelles un meurtre, commis à l'intérieur du palais, se manifeste

personnage de Phèdre nous apparaît à ce moment. Si au début du drame c'était Hippolyte qui décrivait son rapport avec Artémis en disant qu'il « en entendait la voix (αὐδῆς, vers 86), mais n'en voyait pas le visage », c'est à Phèdre maintenant d'entendre la voix (αὐδήν, vers 567) sans voir²²⁰.

La suite de l'épisode est également inhabituelle : Hippolyte et la nourrice apparaissent sur la scène, où se trouve déjà Phèdre, mais les personnages ne se regardent pas et ignorent leur présence réciproque²²¹. La position de Phèdre ne peut être établie de manière sûre. Il paraît peu probable d'imaginer qu'elle quitte la scène pendant l'intervention d'Hippolyte pour y réapparaître juste après²²². Elle devait plutôt s'éloigner et se dérober de quelque manière à la vue d'Hippolyte²²³, tout en restant visible pour le public. On peut pourtant penser qu'Hippolyte remarque la présence de Phèdre, au moins à la fin de son intervention : c'est à elle en effet que son discours s'adresse, par l'intermédiaire de la nourrice et c'est à Phèdre qu'il fait allusion de manière directe au vers 662²²⁴. Quoi qu'il en soit, pour la première et pour la seule fois dans tout le drame, Hippolyte et Phèdre se trouvent tous les deux sur la scène, devant les yeux du public²²⁵. Mais ils ne se parlent pas. Ainsi, cette scène devient-elle une représentation forte, s'il en est, de l'incommunicabilité dans ce drame : les personnages n'arrivent jamais à se rencontrer, à se regarder et à se parler pour de vrai, mais ne font que s'effleurer à peine avant de s'éloigner à jamais.

Le renversement de la posture assumée par Phèdre au début de cette scène, lorsqu'elle écoute à la porte, annonce le renversement de situation que Phèdre réalise

par les hurlements qui proviennent de l'espace rétro-scénique n'est pas pertinente. Il n'y a pas de vraie voix extra-scénique ici. Il faut plutôt penser à des bruits et des voix confuses (cf. v. 585 : ἴαν μὲν κλύω, σαφῆς δ' οὐκ ἔχω), dont Phèdre se fait l'interprète. Sur cette scène et son originalité, voir Taplin 1978 : 70-71 et 155-156. Sur le rapport entre espace scénique et rétro-scénique dans cette scène, voir Lanza 1985 : 108-109. Pour le succès de cette forme dans la comédie, cf. Parker 2001. Dans ce passage, le chœur répond en vers lyriques aux explications que Phèdre donne en trimètres iambiques. Sur ce procédé, voir Barrett 1964 : 266-267.

²²⁰ Ce renversement est bien remarqué par Segal 1988a : 278 = Segal 1993a : 150.

²²¹ Après un premier dialogue avec la nourrice, Hippolyte peut prononcer toute sa longue tirade (vv. 616-668) en ignorant Phèdre et en en étant ignoré.

²²² Hypothèse suggérée par Smith 1960b et reprise par Kovacs 1995. Voir aussi Lanza 1985 : 109. Phèdre sortirait au v. 600 pour réapparaître au vers 669. Pour une discussion du passage, voir Parker 2001 : 45-47.

²²³ Cf. Barrett 1964 : 272.

²²⁴ Cf. *supra*, p. 119. On remarquera qu'Hippolyte dit à Thésée avoir vu Phèdre depuis peu : ἦν ἀπτόως ἔλειπον, v. 907.

²²⁵ Cf. Barrett 1964 : 274-276.

elle-même par le biais des mots qu'elle grave sur la tablette. Froma Zeitlin a bien montré le rôle central joué par la tablette dans la vengeance tramée par Aphrodite²²⁶. L'accusation de Phèdre, en renversant la simple phrase « Phèdre aime Hippolyte » en son contraire « Hippolyte aime Phèdre », oblige en effet Hippolyte à vêtir les habits de l'amant, à devenir, d'objet qu'il était, le sujet de l'amour, et à expérimenter ainsi ce qu'il a jusque là hautainement refusé. C'est Phèdre elle-même qui le rend patent, avant de sortir de scène de manière définitive. En annonçant son choix de se donner la mort et en faisant allusion à son projet de vengeance, elle dit : « En perdant la vie en ce jour même, je vais réjouir Cypris, car je serai vaincue d'amour aigu. Mais, par ma mort, je causerai aussi la perte de cet autre, pour qu'il apprenne à ne pas être hautain face à mes malheurs. Lorsqu'il partagera avec moi cette maladie, il apprendra la modération (σωφρονεῖν μαθήσεται) » (vers 725-731)²²⁷. Par son accusation, Phèdre projette ses propres malheurs (ἐμὰ κακά) sur Hippolyte et l'oblige à prendre part à sa propre maladie (τῆσδε νόσου μετέχειν).

Le renversement est ainsi accompli et Hippolyte, pour la première fois, peut employer le verbe « voir » à la première personne. Il vient tout juste de réapparaître sur la scène et aperçoit son père et le cadavre de Phèdre :

ἔα, τί χρῆμα; σὴν δάμαρθ' ὄρω, πάτερ,
νεκρόν.

Aïe, que se passe-t-il ? Je vois, mon père, ta femme morte (vers 905-906)²²⁸.

Pour la première fois du drame, Hippolyte affirme « voir » (ὄρω), et pour la première et unique fois c'est bien Phèdre qu'Hippolyte voit. Comme premier effet de ce renversement opéré par Phèdre, ce regard qu'Hippolyte lui avait refusé jusqu'à la fin

²²⁶ Voir Zeitlin 1996 (notamment les pages 245-248). Sur le 'motif de la femme de Putiphar' dans l'*Hippolyte*, voir Diano 1976 ; Blomqvist 1982 : 399 ; Paduano 1984 : 46-47 ; Del Corno 1989 ; Brillante 2006 : 36.

²²⁷ ἐγὼ δὲ Κύπριν, ἥπερ ἐξόλλυσί με, / ψυχῆς ἀπαλλαχθεῖσα τῆιδ' ἐν ἡμέρα / τέρπω· πικροῦ δ' ἔρωτος ἥσσηθήσομαι. / ἀτὰρ κακόν γε χιτέρωι γενήσομαι / θανοῦσ', ἴν' εἰδῆ μὴ 'πὶ τοῖς ἐμοῖς κακοῖς / ὑψηλὸς εἶναι· τῆς νόσου δὲ τῆσδέ μοι / κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται. Pour une analyse de la question du σωφρονεῖν dans l'*Hippolyte* avec une comparaison avec les spéculations philosophiques, voir Berns 1973.

²²⁸ On peut remarquer l'effet puissant qui ressort de l'enjambement et de l'insertion du vocatif πάτερ à la fin du vers.

peut se poser sur elle²²⁹. À partir de maintenant, l'insistance d'Hippolyte sur la dimension visuelle se fait beaucoup plus forte : il invoque le témoignage de Zeus d'abord (« Zeus, Zeus, vois-tu ce qui m'arrive ? »)²³⁰ et la compassion d'Artémis ensuite (« Me vois-tu, maîtresse, quelle est ma situation, mon malheur ! »)²³¹.

Mais s'il est vrai qu'Hippolyte parvient enfin à la vision, on peut pourtant facilement mesurer à quel point son regard, à la différence de celui de Phèdre, est dépourvu de toute dimension érotique. Lorsque Hippolyte tourne son regard vers Phèdre, celle-ci n'est plus qu'un cadavre sans vie²³². À la vision de l'amour se substitue donc la vision de la mort, de cette mort dont l'amour lui-même a été la cause et qui, encore une fois selon une structure de répétition parallèle, après avoir le destin de Phèdre, s'abat maintenant sur Hippolyte aussi, cette mort qui, tout juste comme celle de Phèdre, se donne à voir. Il est alors d'autant plus significatif que la deuxième et dernière fois qu'Hippolyte emploie le verbe « voir » à la première personne du singulier coïncide avec l'instant même de sa propre mort : « Je suis mort et je vois (ὄρω) clairement les portes des Enfers »²³³.

Le dernier moment, particulièrement parlant, de ce système de reprises et de renversements est constitué par le geste conclusif avec lequel se termine la tragédie et qui précède de peu la mort d'Hippolyte. Sentant la mort s'approcher, Hippolyte exprime un dernier vœu à son père : « J'ai résisté tant que j'ai pu. Je suis mort, mon père. Couvre mon visage au plus vite avec des voiles »²³⁴. Le même geste se répète ainsi au début et à la fin du drame. Comme Phèdre, après s'être aperçue d'avoir tacitement dévoilé l'origine de son mal dans son discours délirant, demandait à la nourrice de lui voiler la tête (vers 243 : κρύψον κεφαλήν), comme pour arrêter le processus communicatif qu'elle venait de déclencher en rompant le silence par ses paroles mystérieuses, ainsi, maintenant que

²²⁹ Le cadavre de Phèdre se fait spectacle. Cf. l'instant où Thésée donne l'ordre d'ouvrir les portes du palais à ses serviteurs : vv. 809-810 : ἐκλύεθ' ἄρμούς, ὡς ἴδω πικρὰν θεῶν / γυναικός. Cette dimension spectaculaire s'élargit naturellement aussi, ou plutôt surtout, aux spectateurs.

²³⁰ v. 1363 : Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὄρα;

²³¹ v. 1395 : ὄρα με, δέσποιν', ὡς ἔχω, τὸν ἄθλιον ;

²³² Sur le corps de Phèdre et plus en général sur les représentations du corps présentes dans les drames et sous-tendues par les deux personnages principaux, voir Zeitlin 1996 : 234-249. Cf. aussi Beltrametti 2001.

²³³ v. 1447 : ὄλωλα καὶ δὴ νερτέρων ὄρω πύλας. Encore une reprise : déjà Aphrodite avait évoqué les « portes des Enfers » dans le prologue (v. 56-57 : οὐ γὰρ οἶδ' ἀνεωγμένας πύλας / Ἄιδου, φάος δὲ λοίσθητον βλέπων τόδε).

²³⁴ v. 1457-1458 : κεκαρτέρηται τᾶμ' ὄλωλα γάρ, πάτερ. / κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις.

l'intervention d'Artémis a enfin rétabli la vérité et que le projet d'Aphrodite s'est accompli, Hippolyte se congédie en demandant de lui voiler la tête : la réitération du geste se charge de la signification nouvelle et obscure de la mort. Ne restera que le chant des jeunes trézéniennes pour garantir la mémoire de cette histoire, comme l'assure Artémis.

Et Hippolyte ? La tête voilée, il se soustrait aux regards : « Vous ne verrez jamais d'homme plus vertueux », avait-il prophétisé (vers 1100-1101). Ne plus voir, ne plus être vu. Entre temps pourtant, Hippolyte a « appris » (vers 731 : μαθήσεται), comme l'annonçait Phèdre, sa maladie et ainsi il aura même appris en quelque sorte à voir, avant de fermer définitivement les yeux.

Héraclès, entre ténèbres et lumière

*J'en ai pris un peu trop à mon aise
J'ai soumis des fantômes aux règles d'exception
Sans savoir que je devais les reconnaître tous
En toi qui disparais pour toujours reparaître.*

(Paul Éluard)

L'Héraclès est l'une des tragédies les plus controversées d'Euripide. Les critiques l'ont, tour à tour, célébrée comme un « chef-d'œuvre »¹ ou y ont déploré des « défauts dans la construction dramatique »². Ce dernier problème en particulier, décliné sous la forme d'un questionnement sur l'unité dramatique de la pièce, a notamment occupé le débat critique durant plusieurs décennies. La plupart des savants ont en effet divisé la tragédie en trois parties, la première (vers 1-814) étant focalisée sur le retour d'Héraclès et le meurtre de Lycos, la deuxième (vers 815-1087) sur la folie d'Héraclès et le meurtre de ses enfants, la dernière (vers 1088-1428) sur le rétablissement d'Héraclès et le rapport d'amitié avec Thésée³. Wilamowitz crut pouvoir harmoniser les différentes parties de la

¹ Cf. Halleran 1988b : vii et Papadopoulou 2005 : 3.

² Kitto 1961 : 242 : « the scenes are flat » ; Rivier 1975b : 100 « c'est une pièce très forte, à laquelle il ne manque que d'être plus soutenue dans les cinq cents premiers vers » ; Michelini 1987 : 240. Pour un survol des différentes positions critiques, voir Bond 1981 : xvii-xxvi et, plus récemment, Papadopoulou : 1-3.

³ Ou bien en deux parties, séparées par l'apparition de Lyssa au v. 815. Barlow 1996 : 6-7 propose, de manière plus précise encore, de diviser la tragédie en deux couples de mouvements (cf. aussi Barlow 1996 : 17). Nous y reviendrons. Cf. la discussion de Kamerbeek 1966 : 2-4. Voir aussi Barlow 1982 : 115-116.

tragédie en suggérant que la folie d'Héraclès se développe progressivement et de manière naturelle et qu'on peut la déceler dès son retour de l'Hadès⁴. La théorie de Wilamowitz a été réfutée par Parmentier d'abord puis par Kitto⁵. Les savants ont alors cherché une « idée » unificatrice qui, parcourant la tragédie dans son ensemble, permette d'en donner une interprétation unitaire⁶ et, dans cette perspective, ont parfois même suggéré une lecture politique de la tragédie⁷.

En revanche, la critique ne nous semble pas avoir prêté suffisamment attention à la construction dramatique et aux effets émotionnels que les violents renversements de situation devaient sans doute procurer au public présent de manière bien plus forte qu'aux lecteurs de notre temps⁸. Ce sont là des éléments centraux, nous semble-t-il, pour une analyse de l'*Héraclès* et nous aurons l'occasion d'y revenir à plusieurs reprises par la suite. Dans notre propre enquête, nous analyserons en particulier les renversements visuels et acoustiques et nous montrerons comment ces deux éléments contribuent à la construction dramatique générale de la tragédie. La discussion sur l'*Héraclès* nous permettra également d'aborder des questions plus générales de technique dramatique et de mise en scène, telles que le module des « cris de l'intérieur » ou bien l'apparition des dieux sur la scène. Nous essaierons en particulier de faire ressortir la façon dont Euripide utilise ces techniques dans l'*Héraclès* et les effets émotionnels qui en découlent.

⁴ Wilamowitz 1895 : II, 127-132. La théorie de Wilamowitz se trouve aussi reflétée dans Verrall 1905 : 140-142. Cf. aussi Dodds 1929 : 99.

⁵ Parmentier in Grégoire-Parmentier 1923 : 5 ; Kitto 1961 : 241-243.

⁶ Pour Chalk 1962, c'est le thème de l'amitié (cf. également Sheppard 1916) ; pour Shelton 1979 la solitude et la grandeur d'Héraclès dans un monde signé par l'indifférence des dieux. Dans le même sillon se situe également l'interprétation de la pièce donnée par M. S. Mirto dans « La scelta di Eracle », in Mirto 1997 : 7-55. Voir aussi Burnett 1971 : 157-182, selon laquelle, dans la deuxième partie de la tragédie, Amphitryon et Mégara seraient punis pour l'impiété qu'ils auraient montrée dans la première partie du drame.

⁷ C'est surtout la présence et la fonction salvatrice de Thésée à la fin du drame qui a suggéré une lecture de ce type. Cf. Zuntz 1955 ; Tarkow 1977 et Virkers 1995. Une autre ressemblance avec les tragédies « politiques » comme les *Héraclides* et les *Suppliantes* est constituée par la présence d'une scène de supplication au début de la tragédie. Sur cet aspect, cf. Kopperschmidt 1967 : 129-213.

⁸ Cf. les remarques de Bond 1981 : xxi-xxii. Une exception est constituée par la bonne étude de Halleran 1984 : 80-92. Cf. aussi Lesky 1972 : 379 : « Bei keinem anderen vergleichbaren Stück ist die Bindung der Teile zur Einheit durch die Antithese so stark wie bei diesem ». Pour une tentative de lecture de la tragédie sur la base de l'opposition d'idées, voir Librán Moreno-Sanz Morales 2008.

1. Héraclès, des ténèbres à la lumière

L'*Héraclès* s'ouvre sur une scène de supplication auprès d'un autel : Amphitryon, Mégara et ses enfants, poursuivis par l'usurpateur Lycos, se sont réfugiés auprès de l'autel de Zeus *Sôtér* (vers 44-54)⁹. C'est Amphitryon qui prend le premier la parole pour résumer les antécédents de l'action dramatique. Cette fonction informative du prologue est particulièrement importante dans l'*Héraclès* parce que la tirade d'Amphitryon permet non seulement de fournir au public les informations nécessaires, mais surtout de présenter d'emblée les innovations que le drame euripidéen introduit par rapport à la tradition mythologique de la folie d'Héraclès.

Mis à part l'introduction du personnage de Thésée qui sera anticipée par Héraclès à son retour de l'Hadès (vers 618-621)¹⁰, les deux innovations principales, qui sont peut-être l'œuvre d'Euripide lui-même¹¹, concernent l'introduction du personnage de l'usurpateur Lycos, qui menace maintenant la famille d'Héraclès et le déplacement de l'épisode traditionnel de la folie après les travaux¹². La tirade initiale d'Amphitryon permet ainsi de présenter précisément ces deux aspects : le vieux père d'Héraclès peut en effet introduire longuement le personnage de Lycos (aux vers 26-43) et préciser qu'Héraclès se trouve encore dans l'Hadès pour la dernière épreuve à laquelle l'a soumis Eurysthée.

Le prologue s'articule en deux parties. Après la tirade d'Amphitryon (vers 1-59), c'est à Mégara de prendre la parole (vers 60-86) pour confirmer la situation désespérée dans laquelle se trouve la famille d'Héraclès. Le dialogue qui s'ensuit permet de

⁹ Le motif de la supplication auprès d'un autel ouvre aussi l'*Andromaque*, les *Héraclides*, les *Suppliantes* et, plus tard, l'*Hélène* (auprès de la tombe de Protée). Cf. également les *Suppliantes* d'Eschyle. Une scène de supplication ouvre aussi l'*Edipe Roi*. Sur ce motif, cf. en particulier Kopperschmidt 1967 et Aéliou 1983 : II, 15-61.

¹⁰ L'introduction de Thésée établit un rapport particulier entre l'histoire dramatisée et la cité d'Athènes. Sur cet aspect, cf. supra, n. 7.

¹¹ Cf. Wilamowitz 1895 : II, 109-112 ; Kamerbeek 1966 : 3. Pour une discussion des autres sources du mythe d'Héraclès, voir Wilamowitz 1895 : I, 81 et Bond 1981 : xxviii-xxx. Pour une présentation générale de la figure d'Héraclès, voir Stafford 2012 (notamment les pages 87-96 sur l'Héraclès d'Euripide). Sur l'utilisation dramatique de la prédiction dans le prologue et des allusions mythologiques, voir Meridor 1984.

¹² Pour une analyse du rapport entre passé et présent créé par ce déplacement, voir Higgins 1984.

présenter les attitudes des deux personnages et leurs différentes réactions face à la menace de Lycos : si Amphitryon, s'accrochant à l'espoir d'un retour inattendu d'Héraclès¹³, s'obstine à vouloir prendre du temps, Mégara estime inutile de résister, car « il ne faut pas croire l'incroyable »¹⁴. Cette opposition entre la réaction d'Amphitryon et celle de Mégara reviendra, de manière encore plus articulée, dans la deuxième partie du premier épisode, à laquelle nous aurons l'occasion de faire allusion par la suite.

Mais revenons au prologue. Ainsi que l'explique Amphitryon, Héraclès est descendu dans l'Hadès : « Il a accompli les autres travaux, mais pour le dernier il est allé jusqu'à la bouche du Ténare, pour ramener à la lumière le chien aux trois corps et il n'en est pas revenu »¹⁵. Comme c'est souvent le cas dans les œuvres d'Euripide¹⁶, toute la première partie du drame, jusqu'à l'apparition d'Héraclès, se construit autour de l'attente : à quel moment le héros arrivera-t-il ? comment parviendra-t-il à sauver ses proches ?¹⁷

En l'absence d'Héraclès, sa famille se trouve dépourvue de toute aide. Les amis l'ont abandonnée¹⁸, leur seul soutien est constitué par les vieux thébains qui forment le chœur et par le vieil Amphitryon. C'est sur lui que Mégara et ses enfants « posent leurs regards »¹⁹ en quête d'un espoir, maintenant qu'Héraclès « se cache dans les profondeurs de la terre »²⁰. Quant au chœur, nous nous attarderons plus tard sur sa fonction ; pour l'instant, limitons-nous à souligner la manière dont la présence et les paroles du chœur ne font que faire ressortir davantage la condition de faiblesse et d'abandon total de la famille d'Héraclès. Même lorsqu'ils essaient de menacer Lycos aux vers 252-267, les

¹³ v. 97. Amphitryon parle d'espoir aux vers 105-106 : οὗτος δ' ἀνὴρ ἄριστος ὅστις ἐλπίζειν / πέποιθεν αἰεὶ· τὸ δ' ἀπορεῖν ἀνδρὸς κακοῦ. Cf. aussi les vers 91, 80 et 84. Sur le thème de l'espoir et l'utilisation dramatique qu'en fait ici Euripide, voir Bond 1981 : 89-91.

¹⁴ v. 92 : δοκεῖν δὲ τὰ δόκητ' οὐ χροῖ, γέρον.

¹⁵ v. 22-25 : καὶ τοὺς μὲν ἄλλους ἐξεμόχθησεν πόνους, / τὸ λοίσθιον δὲ Ταινάρου διὰ στόμα / βέβηκ' ἐς Ἄϊδου τὸν τρισώματον κύνα / ἐς φῶς ἀνάξων, ἔνθεν οὐχ ἦκει πάλιν. Pour une lecture initiatique de la descente d'Héraclès aux Enfers, voir Assaël 1994.

¹⁶ Voir par exemple ce que nous avons dit à propos du début de *Alceste* (cf. supra, p. 38 sqq.). C'est là d'ailleurs un aspect propre aux scènes initiales de supplication. Pour cet aspect, on pourra toujours se reporter à l'étude de Kopperschmidt 1967.

¹⁷ Les effets émotionnels de cette construction dramatique sont bien analysés par Halleran 1984, qui remarque (85) : « Herakles cannot return to save his family, yet at the same time the force of the drama seems to demand that he do just that. This paradox animates the first part of the play, as Euripides manipulates the audience both to deny the possibility and to feel keenly the need of Herakles' arrival ».

¹⁸ v. 55-59, qui introduisent ainsi un thème majeur de la tragédie. Voir Sheppard 1916 ; Kroeker 1938 : 55-56 ; Chalk 1962. Cf. aussi Adkins 1966 : 214-219.

¹⁹ Cf. v. 81 : πρὸς σὲ γὰρ βλέπω (Mégara). Cf. aussi v. 144.

²⁰ v. 262-263 : οὐ τοσόνδε γῆς / ἔνερθ' ἐκεῖνος κρύπτεται λιπὼν τέκνα.

vieillards du chœur doivent se résigner à reconnaître leur incapacité : « Ô ma droite, comme tu désires saisir la lance ! Mais ton désir tombe dans l'impuissance »²¹.

L'hoplite et l'archer

La faiblesse des vieillards du chœur et du vieil Amphitryon fait donc bien ressortir la situation désespérée de la famille d'Héraclès. Le chœur lui-même souligne sa situation d'impuissance, à l'aide de deux images significatives, lorsqu'il se définit lui-même comme « rien que des paroles (ἔπεα μόνον), une apparition nocturne de songes pendant le sommeil »²². La métaphore du chœur combine la dimension visuelle et la dimension verbale pour souligner la faiblesse et l'impuissance à laquelle le manque de force physique astreint les vieilles gens. La même image réapparaît peu après dans la bouche d'Amphitryon :

πρὸς δ' ἔμ' ἀσθενῆ φίλον
δεδόρκατ', οὐδὲν ὄντα πλὴν γλώσσης ψόφον.

« Vous regarder vers moi, faible ami,
qui ne suis rien qu'un bruit de voix » (vers 228-229).

L'évocation de la parole comme le seul domaine auquel le vieil Amphitryon serait réduit suppose implicitement l'opposition entre parole et action²³ : dans son impossibilité à agir, tout ce qu'il peut faire, c'est parler. Lycos aussi, qui apparaît sur la scène au début du premier épisode (vers 140), le fait remarquer : « Parle de moi méchamment, toi, en

²¹ v. 268-269 : ὦ δεξιὰ χεῖρ, ὡς ποθεῖς λαβεῖν δόρυ, / ἐν δ' ἀσθενεῖα τὸν πόθον διώλεσας. Wilamowitz 1895 : III, 64-65 explique le changement d'attitude du chœur en imaginant une intervention des gardes de Lycos, qui menaceraient les vieillards du chœur. L'hypothèse est suggestive. Une scène de ce type se trouve à la fin de l'*Agamemnon* d'Eschyle (cf. v. 1652-3), une tragédie avec laquelle l'*Héraclès* a de nombreux points en commun. Cependant, l'absence de toute référence à un geste de ce genre dans le texte ne nous semble pas pouvoir s'accorder avec une telle interprétation. Le changement d'attitude du chœur peut s'expliquer par le contraste entre son désir de secourir la famille d'Héraclès et sa faiblesse qui l'en empêche. Cette opposition entre désir (πόθος) et faiblesse (ἀσθενεῖα), qui est par ailleurs au centre du vers 269, caractérise de manière essentielle le chœur des vieillards. Le commentaire de Bond 1981 insiste à plusieurs reprises sur le rapport entre le chœur de l'*Héraclès* et celui de l'*Agamemnon*. Une lecture de ce rapport en termes de parodie a été proposée par Assaël 1996.

²² v. 112-113 : ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερῶ- / πὸν ἐννύχων ὄνειρων. Nous reviendrons sur ces vers *infra*, p. 163 sqq.

²³ Sur ce *topos* euripidéen, cf. aussi *supra*, p. 98 sq.

élevant des tours de paroles ; aussi méchantes seront les actions qui répondront à tes paroles »²⁴. Si Lycos sent la nécessité de répondre à Amphitryon par des menaces, c'est qu'en effet Amphitryon s'est engagé dans une longue discussion avec lui²⁵. « Rien qu'un bruit de voix », le vieil Amphitryon n'a pas la force d'agir, mais est bien capable de parler. Et il semble vouloir jouer ce rôle jusqu'au bout.

C'est ainsi qu'il n'hésite pas à répondre aux accusations que Lycos, dès son arrivée en scène, lance contre Héraclès. Car, même s'il est n'est pas présent sur la scène, c'est bien Héraclès qui est au centre de toute cette première partie du drame²⁶. C'est son absence que déplorent Amphitryon et Mégara, c'est sa gloire que chante le chœur, c'est contre lui que s'insurge l'usurpateur Lycos. Après s'être brièvement adressé au père et à la femme d'Héraclès, Lycos s'en prend à Héraclès lui-même et à sa *doxa* (vers 157). Le choix du mot est parlant : en jouant sur son double sens, Lycos veut laisser entendre que la renommée d'Héraclès n'est qu'une apparence²⁷. Par cette remise en question de la gloire d'Héraclès, le discours de Lycos introduit l'un des thèmes majeurs de la tragédie, le questionnement sur l'*arété* et sur la valeur héroïque²⁸, questionnement sur lequel nous reviendrons dans notre analyse des chants du chœur.

Cette reconsidération de la valeur d'Héraclès repose notamment sur une mise en cause de la technique de combat adoptée par le héros²⁹ ; la discussion entre Lycos et Amphitryon débouche ainsi sur le célèbre débat sur les vertus respectives de l'hoplite et de l'archer. Ce dialogue est l'une des parties de l'*Héraclès* qui a le plus gêné les interprètes. Sans doute le jugement de Wilamowitz, qui trouvait le passage trop

²⁴ v. 238-239 : σὸ μὲν λέγ' ἡμᾶς οἷς πεπύργωσαι λόγοις, / ἐγὼ δὲ δράσω σ' ἀντὶ τῶν λόγων κακῶς.

²⁵ M. Lloyd ne considère pas cette scène un véritable *agôn* en raison de la différente longueur entre les interventions des deux personnages ; c'est pourquoi il préfère parler d'*epideixis*. Cf. Lloyd 1992 : 10-11. Voir pourtant la discussion et les exemples cités par Bond 1981 : 101-102.

²⁶ Cf. le jugement de Kitto 1962 : 242 : « Euripides is really dramatising a negative, the absence of a great man ».

²⁷ Cf. la réplique d'Amphitryon au vers 184 (ὄν σὸ φῆς εἶναι δοκεῖν) avec le commentaire de Bond 1981 : 108.

²⁸ Sur ce thème, cf. en particulier Novo Taragna 1973 ; Gregory 1991 : 123-128 ; Papadopoulou 2005 : 129-151. Sur le personnage de Lycos comme anti-Héraclès voir Lanza 1977 : 109-118.

²⁹ L'association d'Héraclès avec l'arc est traditionnelle, mais n'est pas exclusive. Dans le Bouclier pseudo-hésiodique (v. 122-131) Héraclès est équipé comme un hoplite. Cf. également Soph. *Trach.* 512. Comme le remarque Papadopoulou 2005 : 138-139, même dans la tragédie d'Euripide, l'image d'Héraclès archer est limitée au débat de Lycos et Amphitryon.

rhétorique³⁰, a-t-il beaucoup pesé dans ce débat ; de même, le débat sur l'unité de la pièce a longtemps empêché de considérer cet *agôn* dans sa fonction dramatique³¹. Dans les dernières décennies, un jugement plus équilibré s'est imposé et les savants ont reconnu l'importance et la fonction dramatique que le débat remplit à l'intérieur de la pièce³².

Mais regardons de plus près les arguments respectifs des deux rivaux. Pour Lycos, l'arc est une arme de lâche : à l'archer, toujours prêt à la fuite, il oppose l'hoplite et l'idéal tyrtéen du guerrier qui avance vers les ennemis sans bouger de son rang³³. Voici donc comment il exprime son idéal de valeur héroïque :

ὄς οὐ ποτ' ἀσπίδ' ἔσχε πρὸς λαῖ᾽ χερὶ
οὐδ' ἦλθε λόγχης ἐγγὺς ἀλλὰ τόξ' ἔχων,
κάκιστον ὄπλον, τῆ φυγῆ πρόχειρος ἦν.
ἄνδρὸς δ' ἔλεγχος οὐχὶ τόξ' εὐψυχίας
ἀλλ' ὄς μένων **βλέπει τε κἀντιδέρκεται**
δορὸς ταχεῖαν ἄλοκα τάξιν ἐμβεβῶς.

[Héraclès] n'a jamais tenu un bouclier à son bras gauche
ni ne s'est approché d'une lance, mais avec un arc,
la plus lâche des armes, il était prêt à s'enfuir.
Ce n'est pas un arc à la main qu'un homme fait preuve
de bravoure, mais si, sans reculer, il regarde, les yeux fixés
sur le sillon de lances rapides, bien ferme dans son rang.
(vers 159-164)

Dans l'opposition entre l'hoplite et l'archer, les commentateurs ont parfois voulu voir l'opposition entre l'éthique individualiste du héros archaïque et l'éthique communautaire de l'Athènes contemporaine³⁴. De plus, et dans une direction un peu différente, on a parfois relié le débat entre Lycos et Amphitryon à des événements précis de la guerre du Péloponnèse. Si en effet, dans la bataille de Sphactérie en 425, le stratège athénien Démosthène était venu à bout de la phalange d'hoplites lacédémoniens avec un

³⁰ Wilamowitz 1895 : II, 139-140.

³¹ Sur cet aspect voir George 1994 : 145-146. Pour une revue des différentes positions critiques voir Hamilton 1985 : 19, n. 1 et 2.

³² Voir en particulier Novo Taragna 1973 pour l'opposition entre sagesse (*sophia*) et ignorance (*amathia*) ; Hamilton 1985 analyse des reprises lexicales et thématiques ponctuelles ; George 1994 souligne l'importance du débat pour définir le rapport entre individu et collectivité. Mais Chalk 1962 : 8-12 avait déjà montré l'importance du débat dans la structure thématique de la tragédie.

³³ Cf. Tyrt. fr. 10 West.

³⁴ Cf. George 1994 ; Foley 1985 : 174-175 ; Gregory 1991 : 130. On pense aussi au serment des éphèbes athéniens.

contingent de peltastes et d'archers³⁵, l'année suivante, en 424, les Athéniens n'alignaient pas d'archers lors de la défaite de Délion³⁶. Le débat entre Lycos et Amphitryon refléterait donc ces événements historiques et le changement d'attitude envers le statut de l'archer³⁷.

Or, l'*agôn* reflète sans doute un débat contemporain. Il suffit de penser à la réponse ironique que Thucydide met dans la bouche d'un prisonnier lacédémonien à l'issue de la bataille de Pylos (425). À l'un des alliés d'Athènes qui lui demandait, pour l'humilier, si « ceux qui avaient été tués étaient de braves soldats », le Lacédémonien répondit que « la flèche serait une arme inestimable, si elle pouvait reconnaître les braves ». Et Thucydide commente : « Il donnait ainsi à entendre que les pierres et les flèches les avaient frappés au hasard »³⁸. L'interprétation qui relie à des événements historiques précis n'est pourtant pas nécessaire, car le débat s'insère dans une longue tradition poétique opposant l'hoplite et l'archer, qui remonte à Homère³⁹ et qui trouve des échos même dans la tragédie⁴⁰. Cette tradition semble pouvoir largement suffire à expliquer les propos tenus respectivement par Lycos et par Amphitryon⁴¹.

Quoi qu'il en soit, pour revenir au discours de Lycos, c'est sur la manière de regarder qu'il préconise que nous voudrions porter notre attention. Le véritable héros est celui qui non seulement regarde (βλέπει), mais fixe bien du regard son adversaire en face de lui (ἀντιδέρκεται). Le motif du regard fixe devant l'adversaire renforce dans les paroles de Lycos l'idée traditionnelle qu'un soldat ne doit jamais quitter sa place en face de l'ennemi⁴². Dans l'*Illiade*, Diomède raille Pâris pour sa lâcheté et l'invite à venir le

³⁵ Cf. Thuc. 4, 32.

³⁶ Cf. Thuc. 4, 94.

³⁷ Cf. Wilamowitz 1895 : II, 139-140. Cet argument a, par ailleurs, encouragé des savants à dater l'*Héraclès* autour de 423. La date généralement acceptée aujourd'hui, un peu plus basse (416-414), se fonde sur une analyse d'ordre métrique (le pourcentage de solutions dans le trimètre iambique semble être aujourd'hui le critère le plus fiable). Pour une discussion, voir Bond 1981 : xxx-xxxiii.

³⁸ Thuc. 4, 40. Cf. aussi 4, 126. L'actualité de ce débat et son rapport avec l'idéologie civique sont analysés par Moggi 2002.

³⁹ On pense d'une part à l'exemple iliadique de Pâris, l'archer ridiculisé par sa lâcheté (cf. *Il.* 3, 16-20), et d'autre part à l'exemple odysseén d'Ulysse (cf. *Od.* 8, 221-8).

⁴⁰ Cf. Soph. *Aj.* 1120.

⁴¹ Ainsi que le remarque justement Foley 1985 : 177. Pour une revue critique de cette tradition poétique, voir Bond 1981 : 108-9 et Papadopoulou 2005 : 142-5.

⁴² Cf. Tyr. fr. 10 West. On pense aussi aux oraisons funèbres ainsi qu'au serment des éphèbes athéniens (cf. Lyc., *in Leoc.* 77, 2). Voir aussi, plus tard, Platon, *Lach.* 109e5 et Xen. *Mem.* 3, 9, 2.

combattre face à face : « Vilain archer, fier de ton arc en corne, séducteur de jeunes filles ! si, bien armé, tu t'essayais au combat face à face (ἀντίβιον), ton arc et toutes tes flèches ne te serviraient pas à grand-chose ! »⁴³. De même, le guerrier chanté par Tyrtée n'a pas peur de regarder la mort en face : « un homme n'est pas valeureux en guerre s'il ne supporte pas la vue du carnage, s'il ne brûle pas d'être ferme devant l'ennemi. C'est là le courage, la plus grande récompense pour les hommes, celle qui pare le mieux le jeune guerrier »⁴⁴. L'idée qui est à la base des remarques de Lycos est donc traditionnelle, mais l'insistance sur l'aspect visuel est sans doute un élément nouveau.

Cette insistance sur la vue réapparaît également dans la réponse d'Amphitryon, qui s'efforce de renverser l'idéal proposé par Lycos. Si pour ce dernier, l'arc était la « pire des armes » (vers 161), parce qu'il soustrait le guerrier à la réciprocité visuelle du combat hoplitique, pour Amphitryon l'hoplite est « l'esclave de son équipement » (vers 190) et, qui plus est, son succès ne repose pas sur sa bravoure, mais dépend de celle des autres : « si ses compagnons de rang ne sont pas valeureux, il périt par la lâcheté de ceux qui sont à côté de lui » (vers 191-192). Amphitryon s'arrête sur le grand avantage qu'a un archer face à un hoplite : alors que l'hoplite ne dispose que d'une seule lance et qu'il ne peut pas échapper à la mort s'il lui arrive de la briser, l'archer, « après avoir lancé d'innombrables flèches, en a encore pour protéger son corps » (vers 196-197). En renversant la valeur de la réciprocité visuelle, il ajoute :

ἐκάς δ' ἀφροστῶς πολεμίους ἀμύνεται
τυφλοῖς ὄρωντας οὐτάσας **τοξεύμασιν**
 τὸ σῶμά τ' οὐ δίδωσι τοῖς ἐναντίοις,
 ἐν εὐφυλάκτῳ δ' ἐστί.

Se tenant à l'écart, il repousse ses ennemis,
 les blesse avec des traits invisibles⁴⁵ à leur regard,
 il n'expose pas son corps aux adversaires,
 mais reste en lieu sûr (vers 198-201).

⁴³ 11, 385-387 : τοξότα λωβητῆρ κέρα ἀγλαῆ παρθενοπίπα / εἰ μὲν δὴ ἀντίβιον σὺν τεύχεσι πειρηθεῖης, / οὐκ ἄν τοι χραΐσμησι βιὸς καὶ ταρφέες ἰοί. Casadio 2010 a récemment renversé cette image de l'archer comme guerrier vil et barbare dont les savants ont souvent voulu reconnaître le modèle dans ce passage de l'*Illiade*.

⁴⁴ Tyrt. fr. 12,10-14 West : οὐ γὰρ ἀνὴρ ἀγαθὸς γίνεται ἐν πολέμῳ / εἰ μὴ τετλαίη μὲν ὄρων φόνον αἱματόεντα, / καὶ δηῖων ὀρέγοιτ' ἐγγύθεν ἰστάμενος. / ἦδ' ἀρετῆ, τὸδ' ἄεθλον ἐν ἀνθρώποισιν ἄριστον / κάλλιστόν τε φέρειν γίνεται ἀνδρὶ νέῳ.

⁴⁵ Sur le sens passif de τυφλός dans ce passage, cf. Bond 1981 : 119.

L'archer peut blesser ses ennemis tout en restant bien caché. La juxtaposition des mots contrastés τυφλοῖς ὀρῶντας est très parlante de ce point de vue : les ennemis ont beau aiguïser leur regard, les traits de l'archer leur resteront tout de même invisibles⁴⁶. Selon Amphitryon, la supériorité de l'archer tient donc essentiellement à la possibilité qu'il a de frapper ses adversaires sans être vu.

Or, il ne s'agit pas seulement de définir la modalité de combat de l'archer. Le modèle proposé par Amphitryon a une valeur plus profonde, dans la mesure où il définit aussi la manière d'agir qui sera celle d'Héraclès, lorsque, revenu de l'Hadès, il devra se venger de Lycos⁴⁷. Amphitryon le met en garde contre les dangers : « on t'a vu (ὄφθης) rentrer dans la ville. Puisqu'on t'a vu (ὄφθης), prends garde (ὄρα) à tes ennemis, qu'ils ne se soient pas rassemblés, que tu ne doives pas succomber contre toute attente ! »⁴⁸. Mais Héraclès a tout prévu : « Si toute la ville m'avait vu (εἶδεν), cela n'aurait pas d'importance ; mais j'avais vu (ιδών) un oiseau dans un endroit de mauvais augure et j'ai compris qu'une disgrâce s'était abattue sur la maison. Ainsi, par précaution, je suis rentré dans le pays en cachette (κρύφιος) »⁴⁹.

Héraclès agit donc exactement selon le modèle proposé par Amphitryon, en s'appêtant à frapper Lycos sans être vu. C'est pourquoi à la fin du deuxième épisode il entre dans le palais (vers 599-606), où il attendra Lycos pour le surprendre et le tuer. À la lumière de toutes ces considérations, le discours qu'Amphitryon tient à Lycos, lu rétrospectivement, sonne déjà comme un sinistre présage. Mais cette réflexion nous a déjà menés trop loin. Avant d'aborder la manière dont Héraclès accomplit sa vengeance

⁴⁶ L'invisibilité des traits évoquée par Amphitryon rappelle la description que donne Thucydide de la bataille de Sphactérie et de la difficulté qu'avaient les Lacédémoniens « de voir » : cf. Thuc. 4, 34, 2. Sur le motif du « voir sans voir », cf. *infra*, p. 309 sqq.

⁴⁷ Padilla 1992 analyse la défense qu'Amphitryon fait de l'arc comme un modèle de caractérisation : le personnage d'Héraclès s'y conforme dans la première partie du drame et le pervertit dans la deuxième. Pour une analyse du rapport entre la pratique de l'archer et la folie, cf. Sauzeau 2007 (sur *Héraclès*, voir notamment les pages 177-178).

⁴⁸ v. 593-594 : ὄφθης <δ'> ἐσελθὼν πόλιν· ἐπεὶ δ' ὄφθης, ὄρα / ἐχθροὺς ἀθροίσας μὴ παρὰ γνώμην πέσης.

⁴⁹ v. 595-598 : μέλει μὲν οὐδὲν εἴ με πᾶσ' εἶδεν πόλις / ὄρνιν δ' ιδὼν τιν' οὐκ ἐν αἰσίοις ἔδραις / ἔγνω πόνον τιν' ἐς δόμους πεπτωκότα, / ὅστ' ἐκ προνοίας κρύφιος εἰσηλθὼν χθόνα.

et la manière dont elle est représentée sur la scène, il nous faut encore approfondir cette première partie du drame.

En l'absence d'Héraclès, la parole et le chant

Revenons donc au début de la tragédie et de notre analyse. Mégara et ses enfants, guidés par le vieil Amphitryon, se sont réfugiés auprès de l'autel de Zeus. Nous avons déjà commenté la situation d'abandon et de faiblesse dans laquelle ils se trouvent, situation que la présence du vieil Amphitryon et des vieillards qui composent le chœur ne fait que rendre plus évidente et plus pénible⁵⁰. Tout comme Amphitryon, le chœur insiste, dès sa première apparition⁵¹, sur l'impuissance à laquelle le réduit sa condition de vieillard :

ὕψοροφα μέλαθρα καὶ γεραι-
 ἂ δέμνι' ἀμφὶ βᾶκτροις
 ἔρεισμα θέμενος ἐστάλην
ἠλέμων γόων ἀοι-
δὸς ὥστε πολὺς ὄρνις,
ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερω-
πὸν ἐννόχων ὄνειρων,
 τρομερὰ μὲν ἀλλ' ὅμως πρόθυμ[α]

Vers ce palais au haut toit et vers mon vieil ami je viens,
 m'appuyant sur mon bâton, chanteur de tristes
 plaintes, comme un cygne blanc, je ne suis plus que
 des vers et une apparition nocturne de songes pendant le
 sommeil, je tremble mais je suis plein d'ardeur.

(vers 107-114)⁵²

Le chœur souligne sa faiblesse aussi bien que son empressement pour la famille d'Héraclès (τρομερὰ μὲν ἀλλ' ὅμως πρόθυμα). De même qu'Amphitryon compense son

⁵⁰ Sur la présence des vieillards dans la tragédie et notamment dans l'œuvre d'Euripide, voir la synthèse de Mastrorade 2010 : 292-297 avec bibliographie.

⁵¹ Le chœur apparaît au vers 107, sans être annoncé. Sur cette particularité, voir Halleran 1984 : 6-9.

⁵² Au vers 110, Diggle accepte la correction γέρων, proposée par Nauck, qui établit un parallélisme parfait avec le vers 692 et qui permet d'interpréter ἰάλεμος comme un substantif (ce qui est toujours le cas en grec classique), mais l'expression γόων ἰαλέμων n'est pas sans parallèles chez Euripide et nous préférons suivre la leçon de L. Cf. Mirto 1997 : 107. Sur l'interprétation de γεραιὰ δέμνι[α], voir Bond 1981 : 94. Sur τρομερὰ et πρόθυμ[α], deux adjectifs utilisés de manière adverbiale à relier à ἐστάλην, cf. Bond 1981 : 96. Pour les références à la musique dans l'*Héraclès*, voir Henrichs 1996 : 54-62 et Wilson 2000 : 433-439.

impuissance par la parole, de même le chœur, tout en dénonçant son incapacité à agir, revendique le rôle de chanteur. L'image du « cygne blanc » synthétise bien les deux aspects qui caractérisent le chœur : si le cygne renvoie à un oiseau réputé dans la tradition poétique pour ses qualités de chanteur⁵³, on connaît aussi la tradition selon laquelle il entonnerait un chant peu avant de mourir⁵⁴. La comparaison avec le cygne est donc particulièrement adaptée pour représenter le chœur dans sa double caractérisation de vieillard chanteur et l'adjectif *πολιός* renforce l'association, en renvoyant en même temps au plumage de l'oiseau et à la canitie des vieillards⁵⁵.

L'image du cygne se double dans les paroles du chœur d'une autre métaphore, proche de celle que l'on trouvera dans la bouche d'Amphitryon et que nous avons commentée plus haut⁵⁶. Amphitryon disait n'être « rien qu'un bruit de voix (*γλώσσης ψόφος*) », et nous avons considéré les différentes implications de cette image. Le chœur dit n'être « rien que des paroles (*ἔπεα*) et une apparition nocturne de songes pendant le sommeil ». La métaphore du chœur associe la dimension visuelle et la dimension sonore. Il ne s'agit pourtant pas d'une double métaphore⁵⁷. S'il est vrai que les deux images existent séparément dans la tradition poétique et qu'elles sont également utilisées pour faire allusion à la faiblesse des vieilles gens⁵⁸, dans la bouche du chœur les deux images sont réunies en une seule, puissante métaphore, qui n'est pas sans rappeler ce que Ménélas dit au vieux Pélée dans *l'Andromaque* : « Comme une ombre en face de moi, tu as une voix, mais tu es incapable de tout si ce n'est de parler »⁵⁹. La faiblesse de la vieillesse assimile le chœur à une ombre, à un fantôme évanescent qui apparaît et parle dans les rêves. Par ailleurs, l'utilisation du mot *ἔπος* souligne la dimension chantée des paroles du chœur et marque la continuité avec l'image précédente du cygne chanteur.

⁵³ Cf. Alcm. fr. 1, 100-1 Page ; *HHom* 22, 1.

⁵⁴ La tradition, attestée à partir d'Aesch. *Agam.* 1444-6, trouvera sa formulation la plus célèbre dans le *Phédon* de Platon (84c-85b). Voir à ce propos Lasserre 1986.

⁵⁵ Cf. *Bacch.* 1364 et Aristoph. *Vesp.* 1064.

⁵⁶ Cf. *supra*, p. 157 sqq.

⁵⁷ Comme le prétend Barlow 1996 : 129-130.

⁵⁸ Pour l'image de la voix cf. v. 229 déjà cité, *Andr.* 745, fr. 509 Kann. L'image de l'ombre trouve ses racines dans la célèbre définition pindarique de la condition humaine *σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος* (*Pyth.* 8, 95 ; cf. *Soph. Aj.* 125-126). Pour une discussion de ces métaphores, cf. Bond 1981 : 96.

⁵⁹ *Andr.* 745-746 : *σκιᾶ γὰρ ἀντίστοιχος ὡς φωνὴν ἔχεις, / ἀδύνατος οὐδὲν ἄλλο πλὴν λέγειν μόνον.* L'image était proverbiale : cf. fr. 25 Kann. *φεῦ φεῦ, παλαιὸς αἴνος ὡς καλῶς ἔχει· / γέροντες οὐδὲν ἐσμεν ἄλλο πλὴν ψόφος / καὶ σχῆμ', ὄνειρων δ' ἔρπομεν μιμήματα.*

La proximité de la mort, qui fait pour ainsi dire du chœur un « fantôme qui chante », est un élément sur lequel les vieillards reviendront plus tard⁶⁰. Mais c'est surtout la fonction de la parole et du chant qui nous intéresse ici. Nous avons vu comment, en l'absence d'Héraclès, retenu dans l'Hadès, le chœur et Amphitryon revendiquent un rôle important pour la parole.

De fait, dans la première partie de la tragédie, la parole assume un rôle très important. En l'absence d'Héraclès, c'est la parole qui prend le devant de la scène. Dès le prologue, Mégara avoue distraire les enfants en leur racontant des histoires : « Mère, me demandent-ils, où s'en est allé notre père ? Que fait-il ? Quand reviendra-t-il ? Dans l'inconscience de leur jeune âge, ils cherchent leur père et moi, je les égare par des récits (λόγοισι μυθεύουσα) »⁶¹. Amphitryon, qui n'a pas encore perdu l'espoir de voir revenir Héraclès, conseille de prendre du temps et de continuer à calmer les enfants par la parole : « Reste tranquille, dit-il à Mégara, arrête les flots de larmes de tes enfants, console-les par tes mots (λόγοις), faille-t-il tromper ces malheureux par des histoires (μύθοις) »⁶².

En l'absence d'Héraclès, la parole a donc d'abord une fonction de consolation, mais, comme Amphitryon s'empresse de le souligner peu après, ce n'est pas là son rôle principal. Face aux accusations de Lycos, Amphitryon fait d'abord appel au témoignage des dieux (vers 176 : σὺν μάρτυσιν θεοῖς) et reproche à l'usurpateur de ne pas être à même de produire à son tour des témoins (« Il n'y a pas d'endroits où tu aies accompli des prouesses, dont ta patrie pourrait témoigner »)⁶³. Il se fait donc lui-même témoin des exploits et de la valeur d'Héraclès : « Je ne me résignerai pas à rester en silence » (vers 222-223 : οὐδ' ἀνέξομαί ποτε / **σιγῶν**). Amphitryon veut ainsi défendre la gloire, le κλέος, de son enfant : « Il ne faut pas laisser parler mal de toi » (vers 173 : **κακῶς** γάρ σ'

⁶⁰ cf. vv. 637-641 : ἄχθος δὲ τὸ γῆρας αἰεὶ / βαρύτερον Αἴτνας σκοπέλων / ἐπὶ κρατὶ κεῖται, βλεφάρων / σκοτεινὸν φάος ἐπικαλύψαν, avec l'image de l'assombrissement de la vue, qui, depuis Homère, est métaphore de la mort. Cf. *supra*, p. 56.

⁶¹ v. 74-77 : ὦ μῆτερ, αὐδᾶ, ποῖ πατὴρ ἄπεστι γῆς; / τί δρᾶ, πόθ' ἤξει; τῶι νέφ' δ' ἐσφαλμένοι / ζητοῦσι τὸν τεκόντ', ἐγὼ δὲ διαφέρω / λόγοισι μυθεύουσα.

⁶² v. 98-100 : ἀλλ' ἠσύχαζε καὶ δακρυρροοὺς τέκνων / πηγὰς ἀφαίρει καὶ παρευκίλει λόγοις, / κλέπτουσα μύθοις ἀθλίους κλοπὰς ὄμως.

⁶³ v. 186-187 : οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπου / ἐσθλόν τι δράσας μάρτυρ' ἂν λάβοις πάτραν.

οὐκ ἑατέον κλύειν)⁶⁴. Ainsi que le dit Mégara, la maison et les richesses d'Héraclès, passées dans d'autres mains, ne leur appartiennent plus : le « nom »⁶⁵ est tout ce qui leur reste.

C'est donc dans ce contexte qu'il faut lire les paroles d'Amphitryon que nous avons citées plus haut, mais c'est surtout au chœur que revient la tâche de chanter la gloire d'Héraclès. Nous avons vu que, dès sa première apparition, le chœur se présente comme chanteur (ἰηλήμων γόων ἀοιδός, « chanteur de tristes plaintes », vers 110-111). Dans la *parodos*, le chœur se fait ainsi le chanteur des malheurs qui accablent la maison d'Héraclès : il s'adresse à la famille d'Héraclès dans son ensemble à la fin de la strophe⁶⁶, insiste sur la condition de faiblesse qui le rapproche de son vieil ami Amphitryon dans l'antistrophe (vers 119-130), pour enfin revenir à la plainte sur les enfants d'Héraclès dans l'épode (vers 131-137)⁶⁷.

Dans son rôle de chanteur pourtant, le chœur ne se limite pas à plaindre la triste situation de la famille d'Héraclès. La tâche qu'il revendique pour lui est surtout celle de célébrer la gloire d'Héraclès lui-même. Le premier *stasimon* en est l'exceptionnel témoignage. C'est un chant choral sans parallèles dans l'œuvre poétique d'Euripide par sa longueur (103 vers), qui joue un rôle très important dans cette première partie de la tragédie, dont il constitue l'aboutissement⁶⁸. Le chant, consacré à la célébration des douze travaux d'Héraclès⁶⁹, est un thrène en l'honneur du héros que tout le monde croit mort ; dès les premiers mots, pourtant, le chant mêle le ton de la lamentation à celui de l'eulogie :

⁶⁴ Sur le rapport étymologique entre κλέος et κλύω, cf. *supra*, p. 2 sq. et p. 13 sq.

⁶⁵ Cf. v. 337-8 : [πατρῶν μέλαθρον] οὗ τῆς οὐσίας / ἄλλοι κρατοῦσι, τὸ δ' ὄνομα ἔσθ' ἡμῶν ἔτι. L'opposition οὐσία / ὄνομα n'est pas sans rappeler l'opposition λόγος/ἔργον. Cf. *supra*, p. 157 sq.

⁶⁶ v. 115-118 : ὦ τέκεα τέκεα πατρὸς ἀπάτορ', / ὦ γεραιὲ σύ τε τάλαινα μᾶ- / τερ, ἂ τὸν <ἐν> Αἶδα δόμοις / πόσιν ἀναστενάξεις.

⁶⁷ v. 131-137 : ἴδετε πατέρος ὡς γορ- / γῶπεσ ἀἶδε προσφερεῖς / ὀμμάτων αὐγαί, / τὸ δὲ κακοτυχὲς οὐ λέλοιπεν ἐκ τέκνων / οὐδ' ἀποίχεται χάρις. / Ἐλλὰς ὧ ζυμμάχους / οἴους οἴους ὀλέσασα / τούσδ' ἀποστερήσῃ. Plusieurs éléments contribuent à porter le pathétique au plus haut degré dans cette épode : le changement de mètre, l'insistance sur la ressemblance du regard des enfants avec celui d'Héraclès et l'impératif ἴδετε, qui appelle aussi le regard des spectateurs. Sur l'importance de la présence des enfants, voir Griffiths 2002.

⁶⁸ Cf. Kranz 1988 : 216.

⁶⁹ Sur le rapport avec les métopes du temple de Zeus à Olympie et sur la formation du canon des douze travaux, voir Brommer 1953. On pourra trouver une fine analyse stylistique de la partie du *stasimon* consacrée aux travaux chez Barlow 1996 : 140 = Barlow 1982 : 118-119.

αἴλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ
μολπῆ Φοῖβος **ἰαχεῖ**
 τὰν καλλίφθογγον κιθάραν
 ἐλαύνων πλήκτρῳ χρυσεῶ·
 ἐγὼ δὲ τὸν γὰρ ἐνέρων τ'
 ἐς ὄρφναν μολόντα παῖδ',
 εἶτε Διὸς νιν εἶπω
 εἴτ' Ἀμφιτρώωνος ἴνιν,
ὕμνησαι στεφάνωμα μό-
 χθων δι' **εὐλογίας** θέλω.
 γενναίων δ' ἄρεται πόνων
 τοῖς θανοῦσιν **ἄγαλμα**.

C'est un cri plaintif que pousse Phoibos après un chant de bonne chance, frappant sa cithare mélodieuse de son plectre d'or ; et moi, pour celui qui est descendu dans les ténèbres de la terre, aux Enfers - le dirai-je enfant de Zeus ou d'Amphitryon ? - je veux chanter un hymne, une couronne tressée de l'éloge de ses travaux. La noblesse des grands exploits est l'ornement des morts. (vers 348-358)

Les commentateurs ont souligné la « structure hiératique »⁷⁰ du chant, qui s'articule en trois couples strophiques à schéma rythmique différent, séparés d'*epithymnia* qui suivent toujours le même schéma métrique⁷¹. Comme Apollon, le chœur veut mélanger la plainte à la célébration⁷². Le chant commence ainsi par l'évocation du cri rituel de douleur de l'*αἴλινος*⁷³, associé pourtant à un « chant de bonne chance » (εὐτυχῆς μολπή)⁷⁴ : ainsi le thrène se transforme-t-il en hymne en ἐγκώμιον (vers 356 : δι'εὐλογίας)⁷⁵. Le chœur revendique le rôle de chanteur, avec l'utilisation de la première personne du singulier

⁷⁰ Bond 1981 : 147. Cf. aussi Wilamowitz 1895 : III, 80-81. Sur la structure tripartite du chant, voir aussi Kranz 1988 : 134.

⁷¹ Quatre phérécratéens suivis d'un priapéen. Pour une analyse métrique détaillée, voir Bond 1981 : 148-150. On retrouve une structure métrique semblable in Aesch. *Supp.* 630-709 et Ag. 367-488.

⁷² Sur ce caractère du thrène, voir Harvey 1955 : 168-172 et Cannatà Fera 1990 : 28-31. Sur le mélange des tons dans ce *stasimon*, cf. Wilamowitz 1895 : III, 84-85 ; Bond 1981 : 146.

⁷³ Cf. Aesch. *Agam.* 121 avec le commentaire de Fraenkel 1950. Dans *Illiade* (18, 569-572), on fait allusion à un chant populaire dénommé *linos* et associé aux vendanges. Il pourrait s'agir du même chant que celui de complainte pour la mort du célèbre chanteur mythique Linos cité par Hérodote (2, 79). Sur la connexion avec le personnage de Linos, cf. Paus. 9, 29, 8. Par ailleurs, le personnage de Linos était considéré comme le pédagogue d'Héraclès, qui l'aurait tué (cf. Diod. Sic. 3, 67). Cf. Mirto 1997 : 137. On remarquera aussi que l'*αἴλινον* du vers 348 fait écho au *ἠλήμων* du vers 110. Sur la connexion entre ces deux formes de complaintes, cf. Pind. fr. 128c Maehler avec le commentaire de Cannatà Fera 1990 : 136-143.

⁷⁴ Wilamowitz 1895 : III, 81 renvoie à Aesch. *Agam.* 104.

⁷⁵ εὐλογία est aussi le mot qui renvoie aux oraisons funèbres : cf. Thuc. 2, 42, 1.

(vers 356 : θέλω) et reprend une célèbre métaphore pindarique pour définir son chant comme « une couronne tressée des travaux d'Héraclès » (στεφάνωμα μόχθων)⁷⁶.

C'est ainsi que la tonalité laudative prend le dessus et que le chœur peut célébrer les onze premiers exploits qui font d'Héraclès un grand bienfaiteur de l'humanité (vers 359-424)⁷⁷. Une fois parvenu au douzième exploit pourtant (vers 425-435), le chœur revient à la tonalité de la complainte, l'αἴλιος qui, comme le disait le début du chant, résonne après l'εὐτυχῆς μολπῆ. « Il a accompli d'autres exploits avec succès (ἀγάλματα εὐτυχῆ), mais maintenant qu'il a vogué dans l'Hadès, au pays des larmes, aboutissement de ses travaux, le malheureux y a achevé la vie et n'en est pas revenu »⁷⁸. Le chant des exploits heureux d'Héraclès se termine ainsi par la reprise, en structure annulaire, de ce que le chœur avait dit au début du *stasimon* (au vers 425, ἀγάλματα reprend l'ἄγαλμα du vers 358 et εὐτυχῆ reprend εὐτυχῆ μολπῆ du vers 349).

Juste après, le chœur s'adresse directement à Héraclès : « c'est vers tes bras que regarde la maison, mais tu n'es pas là ! »⁷⁹. L'invocation à Héraclès, préparée par l'ensemble du chant, arrive à la fin du *stasimon* avec un fort effet pathétique. Ces paroles du chœur n'impliquent pas, ainsi que le suggéraient Wilamowitz et Kroeker⁸⁰, la conviction qu'Héraclès reviendra sauver sa famille. Au contraire, elles mettent le sceau à ce *stasimon*, à propos duquel les vieillards parlaient d'un « ornement pour les morts » (vers 358, τοῖς θανοῦσιν ἄγαλμα)⁸¹. La formule du chœur semble bien résumer non seulement le caractère du premier chant, mais aussi celui de toute cette première partie du drame. Héraclès n'est pas là, le chœur le croit mort et chante ses exploits. S'il n'apparaît pas sur la scène, Héraclès est présent dans la parole (et dans la parole chantée en particulier) : comme le dit le chœur, « Héraclès ne se cache pas aussi profondément

⁷⁶ Cf. par ex. Pind. *Pyth.* 9, 3.

⁷⁷ Sur cet aspect et le contraste dramatique avec le récit du messager plus tard dans la pièce, voir Barlow 1996 : 140-141.

⁷⁸ vv. 425-429 : δρόμων τ' ἄλλων ἀγάλματ' εὐτυχῆ / διήλθε τόν <τε> πολυδάκρυον / ἔπλευσ' ἐς Ἴαιδαν, πόνων τελευτάν, / ἴν' ἐκπεραίνει τάλας / βίον οὐδ' ἔβα πάλιν.

⁷⁹ vv. 434-435 : ἐς δὲ σὰς χέρας βλέπει / δώματ' οὐ παρόντος.

⁸⁰ Wilamowitz 1895 : III, 86 ; Kroeker 1938 : 35.

⁸¹ Une expression qui rappelle, une fois de plus, Pindare : cf. fr. 128c Maehler, 5 ταθὲν μνᾶμ' ἀποφθιμένων (thrène) et Pind. *Pyth.* 5, 48-49 : λόγων φερτάτων / μναμή[α]. Le chant est déjà γέρας θανόντων in Hom. *Il.* 23, 9 et *Od.* 24, 190.

sous la terre »⁸² pour qu'on ne puisse pas en chanter la gloire. Pourtant, si la parole et le chant évoquent le héros, ce n'est que pour mieux souligner son absence : c'est dans ce paradoxe que réside l'intérêt dramatique de cette première partie de la tragédie ainsi que, nous semble-t-il, son rapport étroit avec la suite du drame⁸³.

L'apparition d'Héraclès

Nous avons vu que l'invocation d'Héraclès par le chœur n'implique pas l'idée que le héros puisse revenir de l'Hadès. En effet, le seul personnage qui semble croire à la possibilité d'un retour du héros est Amphitryon. Il le dit de manière claire dans le prologue : « Il pourrait encore arriver, mon enfant, ton mari ! »⁸⁴. Mégara, au contraire, ne veut pas « croire l'incroyable » (vers 92) ; à son avis, il faut que la famille d'Héraclès se résigne, la mort est désormais inévitable. Si à la fin du prologue c'est la stratégie attentiste d'Amphitryon qui semble l'emporter⁸⁵, le premier épisode, avec l'apparition de Lycos sur la scène, voit la situation se renverser.

Après l'*agôn* entre Lycos et Amphitryon, dans la deuxième partie de l'épisode, Mégara insiste sur la nécessité de céder au destin : « Crois-tu que ton enfant reviendra de dessous la terre ? Et quel mort est jamais revenu de l'Hadès ? »⁸⁶. Ainsi, l'opposition entre Mégara et Amphitryon débouche-t-elle sur la décision de quitter désormais l'autel de Zeus⁸⁷. Après le chant thrénodique du chœur, voilà donc reparaître les proches d'Héraclès habillés en deuil (vers 442-447). Le détail devait avoir une grande force pathétique⁸⁸ ; en tout cas, la représentation visuelle de « ces victimes sacrificielles prêtes à se laisser conduire dans l'Hadès » (vers 453) accompagne et renforce les impressions sonores du chant choral.

⁸² v. 263.

⁸³ Cf. Halleran 1984 : 84-85.

⁸⁴ v. 97 : ἔλθοι τ' ἔτ' ἄν παῖς οὐμός, εὐνήτωρ δὲ σός.

⁸⁵ Le prologue se termine en effet sur une invitation à l'espoir de la part d'Amphitryon (vv. 105-106).

⁸⁶ vv. 296-297 : ἤξιεν νομίσεις παῖδα σὸν γαίας ὑπο; / καὶ τίς θανόντων ἦλθεν ἐξ Ἄιδου πάλιν;

⁸⁷ Pace Burnett 1971 : 160, rien ne semble suggérer dans le texte que l'abandon de l'autel de Zeus constitue une faute morale de la part de Mégara et de ses enfants. Cf. Bond 1971

⁸⁸ Cf. Halleran 1984 : 84.

Le début du deuxième épisode prolonge la situation du premier. Maintenant, pour la famille d'Héraclès, le temps est aux adieux. Mégara s'adresse à ses enfants, « sur lesquels elle pose son regard pour la dernière fois » (vers 457), elle rappelle toutes les promesses qu'Héraclès avait faites pour leur avenir (vers 460-475). Puis, après avoir embrassé pour la dernière fois les petits, elle adresse un appel désespéré à Héraclès : « Ô mon très cher, si une voix mortelle se fait entendre (φθόγγος εισακούεται) dans l'Hadès, voici, Héraclès, ce que j'ai à te dire. Ton père et tes enfants meurent, je péris aussi, moi que, grâce à toi, on disait heureuse parmi les mortels ! Secours-nous, viens ! Apparais, ne serait-ce que comme ombre (καὶ σκιά φάνηθι). Même si tu ne venais qu'en rêve (ὄναρ), ce serait assez ! »⁸⁹. Dans cet appel à Héraclès, Mégara utilise des formules typiques qui visent à réaliser l'épiphanie d'un mort et que nous retrouvons, par exemple, dans l'invocation qui produit l'épiphanie du roi Darius dans les *Perses* (vers 628-680) : l'adresse au mort, l'emploi performatif de la première personne (vers 491 : λέγω), la demande d'être écouté et surtout les trois impératifs (vers 494 : ἄρηξον, ἐλθέ, φάνηθι)⁹⁰. C'est ainsi que, lorsqu'elle voit enfin apparaître Héraclès, Mégara croit qu'il s'agit justement du songe qu'elle voulait susciter : « Voici celui qu'on disait sous la terre, si ce n'est pas un songe que nous voyons en plein jour. Que dire ? Quels sont ces rêves que je vois dans ma détresse ? »⁹¹.

De manière parallèle et complémentaire à Mégara, Amphitryon fait ses adieux aux vieillards du chœur, qui « le voient pour la dernière fois »⁹² et adresse surtout un dernier appel à Zeus, qui répond à l'invocation d'Héraclès qu'a faite Mégara : « Ô Zeus, c'est en levant la main au ciel que je t'appelle : si tu veux trouver une issue pour ces enfants, accours, car bientôt tu ne pourras plus les aider ! Mais plusieurs fois déjà je t'ai

⁸⁹ vv. 490-495 : ὦ φίλτατ', εἴ τις φθόγγος εισακούεται / θνητῶν παρ' Ἄϊδη, σοὶ τάδ', Ἡράκλεις, λέγω· / θνήσκει πατήρ σός καὶ τέκν', ὄλλωμαι δ' ἐγώ, / ἢ πρὶν μακαρία διὰ σ' ἐκκληζόμεν βροτοῖς. / ἄρηξον, ἐλθέ· καὶ σκιά φάνηθί μοι. / ἄλλως γὰρ ἐλθὼν κἂν ὄναρ γένοιο σύ.

⁹⁰ Cf. respectivement Aesch. *Pers.* 674 : ὦ πολὺκλαυτε φίλοισι θανῶν; 638 : διαβοάσω ; 639 : νέρθεν ἄρα κλύει μου ; 663 (= 671) : βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάν, 666 : δέσποτα δεσποτῶν φάνηθι. Pour d'autres invocations des morts, cf. Aesch. *Choe.* 456-460 : {Op.} σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις. / {Ηλ.} ἐγὼ δ' ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα. / {Χο.} στάσις δὲ πάγκοινος ἄδ' ἐπιπροθεῖ· / ἄκουσον ἐς φάος μολῶν, / ζῶν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς. Eur. *El.* 677-684 ; *Or.* 1225-1242.

⁹¹ vv. 516-518 : ὄδ' ἐστὶν ὄν γῆς νέρθεν εἰσηκούομεν, / εἰ μὴ γ' ὄνειρον ἐν φάει τι λεύσσομεν. / τί φημί ; ποῦ ὄνειρα κηραίνουσ' ὄρῳ ;

⁹² v. 513 : πανύστατον νῦν, ἥλικες, δεδόρκατε.

appelé : peine vaine ! Il semble que la mort soit vraiment inévitable »⁹³. Comparée à la violente accusation d'insensibilité et d'injustice (ἀμαθής, οὐ δίκαιος) qu'Amphitryon avait faite à Zeus à la fin du premier épisode⁹⁴, cette deuxième invocation est plus résignée. La mort est désormais inévitable, Zeus n'interviendra pas.

Pourtant, c'est précisément à ce moment qu'intervient le premier renversement de la situation dramatique⁹⁵. L'apparition soudaine d'Héraclès juste au moment où tous les personnages s'apprêtent à faire face à la mort avec résignation semble réaliser de manière inattendue l'intervention de Zeus que même l'optimiste Amphitryon ne croyait désormais plus possible. Après un moment d'étonnement, Mégara et Amphitryon doivent reconnaître qu'il s'agit bien d'Héraclès en chair et en os (vers 519). Héraclès voit sa famille habillée en deuil et en demande la raison (vers 525-530). Informé de la menace qui pèse sur leur tête, Héraclès les rassure : il détruira la maison de l'usurpateur, lui coupera la tête et la donnera aux chiens et se vengera également de tous les Thébains qui l'ont trahi et qui ont abandonné sa famille (vers 565-573). Il prononce alors son adieu aux travaux (vers 575 : χαιρόντων πόνοι)⁹⁶, des exploits inutiles si on les compare à ce qui l'attend. Amphitryon, Mégara et ses enfants n'ont pas de raison de craindre et Héraclès les rassure :

οὐ ρίψεθ' Ἄιδου τάσδε περιβολὰς κόμης
καὶ φῶς ἀναβλέψεσθε, τοῦ κάτω σκότου
φίλας ἀμοιβὰς ὄμμασιν δεδορκότες ;

Ne jetez-vous pas ces bandelettes d'Hadès
que vous portez sur la tête ? Ne tournerez-vous
pas le regard vers la lumière, en contemplant de
vos yeux autre chose que les ténèbres de
dessous ? (vers 562-564)

⁹³ vv. 498-502 : ἐγὼ δὲ σ', ὦ Ζεῦ, χεῖρ' ἐς οὐρανὸν δικῶν / αὐδῶ, τέκνοισιν εἴ τι τοισίδ' ὠφελεῖν / μέλλεις, ἀμύνειν, ὡς τάχ' οὐδὲν ἀρκέσεις. / καίτοι κέκλησαι πολλάκις· μάτην πονῶ· / θανεῖν γάρ, ὡς ἔοικ', ἀναγκαίως ἔχει.

⁹⁴ vv. 339-347 : ὦ Ζεῦ, μάτην ἄρ' ὀμόγαμόν σ' ἐκτησάμην, / μάτην δὲ παιδὸς κοινεῶν' ἐκλήζομεν· / σὺ δ' ἦσθ' ἄρ' ἦσσον ἢ 'δόκεις εἶναι φίλος. / ἀρετῇ σε νικῶ θνητὸς ὢν θεὸν μέγαν· / παῖδας γὰρ οὐ προὔδωκα τοὺς Ἡρακλέους. / σὺ δ' ἐς μὲν εὐνὰς κρύφιος ἠπίστω μολεῖν, / τάλλότρια λέκτρα δόντος οὐδενὸς λαβῶν, / σφάζειν δὲ τοὺς σοὺς οὐκ ἐπίστασαι φίλους. / ἀμαθής τις εἴ θεὸς ἢ δίκαιος οὐκ ἔφους. Sur le problème de la double paternité que ce passage thématise, voir Mirto 1997 : 27-31. Sur le sens de la critique à Zeus, cf. notamment Lefkowitz 1989 : 77-78.

⁹⁵ Sur les effets émotionnels de l'apparition d'Héraclès, voir en particulier Halleran 1984 : 84-85.

⁹⁶ À propos de l'adieu aux travaux et du meurtre des enfants comme dernier exploit, voir Higgins 1984 et Willink 1988.

Revenu des ténèbres de l'Hadès à la lumière (vers 524), Héraclès invite ses proches à oublier à leur tour les ténèbres, pour tourner leurs yeux vers la lumière du soleil. Il est lui-même leur lumière de salut (ὦ φάος μολῶν πατρί, lui dit Amphitryon au vers 531). Celui dont on avait entendu qu'il était mort (vers 551) et dont on avait chanté la gloire dans toute la première partie de la tragédie est réapparu et a quitté les ténèbres pour saluer la lumière du jour et pour être lui-même lumière de salut pour ses proches. Amphitryon, Mégara et les enfants peuvent maintenant s'en réjouir. Ils ne savent pas encore que ce retour à la lumière ne fait que les précipiter dans des ténèbres plus sombres encore.

2. Héraclès, de la lumière aux ténèbres

Le retour d'Héraclès a fait basculer la situation dramatique. Du point de vue du spectacle, ce renversement est visible à la fin du deuxième épisode, lorsque les personnages quittent, tous ensemble, la scène. À la fin du premier épisode, Amphitryon, Mégara et les enfants étaient déjà rentrés dans le palais ; cependant, cette nouvelle sortie de scène de la famille d'Héraclès semble renverser la signification de la précédente⁹⁷ : s'ils étaient rentrés pour se préparer à la mort, ils croient désormais aller vers le salut. Nous verrons qu'il s'agit pour eux d'un espoir illusoire, mais pour l'instant la présence d'Héraclès les rassure. Les enfants s'accrochent au père (vers 627-629), qui les prend par la main (vers 631) et les accompagne dans le palais.

Si les personnages disparaissent à l'intérieur, dans l'orchestra le chœur revendique, encore une fois, son rôle de chanteur. Dans une étude importante, Hugh Parry a bien montré que ce deuxième *stasimon* constitue une véritable épinicie, qui reprend et ré-élabore des thèmes récurrents dans les odes de Pindare et de Bacchylide⁹⁸.

⁹⁷ Héraclès lui-même, au v. 623, remarque : καλλιονέες τᾶρ' εἴσοδοι τῶν ἐξόδων. Pour une analyse des sorties des personnages dans l'*Héraclès* et de la symbolique du palais, voir les remarques de Di Benedetto-Medda 1997 : 134-135 et, sur ce passage en particulier, Halleran 1984 : 86-87.

⁹⁸ Voir Parry 1965, qui renvoie en particulier à l'épinicie 3 de Bacchylide. Cf. aussi Swift 2010 : 123-133.

Après le thrène, voici donc l'épinicie. Ce qui n'a pas assez retenu l'attention des commentateurs en revanche, c'est la réutilisation des images du chant précédent, qui prennent ici un sens nouveau. C'est ainsi que, si le chœur revient sur sa vieillesse, ce n'est pas pour souligner l'impuissance à laquelle elle le réduit, mais pour exalter, par opposition, la jeunesse d'Héraclès⁹⁹. Dans ce contexte l'image du cygne que nous avons commentée plus haut réapparaît¹⁰⁰ : « Ce sont des péans que je vais entonner (κελαδήσω), moi, vieux chanteur semblable au cygne à la gorge blanche (πολιᾶν γενύων), car sur la gloire (τὸ εὖ) se fonde mon chant »¹⁰¹. Cette fois donc la comparaison avec le cygne n'est pas évoquée pour atténuer l'image d'une vieillesse à laquelle il ne reste que la parole pour suppléer à la faiblesse du corps, mais elle sert au contraire à faire ressortir davantage la gloire d'Héraclès, que les vieillards se proposent de chanter ; le chœur n'est plus le « chanteur de tristes plaintes » (ἠγλέμων γόων αἰοιδός, vers 110-111), mais un chanteur de péans, de chants de victoire : « Un vieux chanteur chante encore la Mémoire, et moi je chanterai encore le chant de la victoire (καλλίνικον) pour Héraclès »¹⁰².

La célébration de la noble naissance et des hauts faits d'Héraclès achève le *stasimon* : Héraclès est vraiment le fils de Zeus et ses exploits sont des prouesses dont profite l'humanité tout entière (vers 696-700)¹⁰³. Il n'est pas inutile, nous semble-t-il, d'insister sur l'importance du chant dans cette première partie de la tragédie, surtout si l'on pense à la remise en question des « récits funestes des poètes » que nous trouverons dans la bouche d'Héraclès au vers 1345. Mais nous aurons l'occasion de le rappeler plus

⁹⁹ Cf. v. 637-639, ἄ νεότας μοι φίλον· ἄ- / χθος δὲ τὸ γῆρας αἰεὶ / βαρύτερον Αἴτνας σκοπέλων. Au début du chant, c'est la jeunesse qui est mise en avant, par l'utilisation d'un module typique de la poésie archaïque (la réponse à la question : « Quelle est la chose la plus désirable ? »). Cf. par ex. Saph. fr. 16 L-P, Arch. fr. 114 West ou, dans le contexte d'une épinicie, Pind. *Ol.* 1,1.

¹⁰⁰ Cf. *supra*, p. 163 sq.

¹⁰¹ vv. 691-695, à lire avec le commentaire de Parry 1965 : 372-373.

¹⁰² vv. 678-681 : ἔτι τοι γέρον αἰοιδός / κελαδεῖ Μναμοσύναν, / ἔτι τὰν Ἡρακλέους / καλλίνικον ἀείσω. Nous gardons ici la troisième personne κελαδεῖ et le futur ἀείσω des manuscrits. Parmentier (1920 : 150-151) montrait déjà des parallèles convaincants d'alternance entre la première et la troisième personne, remarquait le parallélisme avec la structure de l'antistrophe (ὑμνοῦσ[ι], v. 688... κελαδήσω, v. 694) et défendait le futur à caractère performatif ἀείσω. Cf. aussi Bond 1981 : 241.

¹⁰³ Διὸς ὁ παῖς· τᾶς δ' εὐγενίας / πλέον ὑπερβάλλον <ἀρετᾶ> / μοχθήσας τὸν ἄκομον / θῆκεν βίον βροτοῖς / πέρας δειμάτα θηρῶν. Malgré l'interprétation de Wilamowitz, qui voyait en Héraclès le héros dorien par excellence, c'est bien un héros panhellénique qui est célébré dans les chants du chœur (et du premier *stasimon* en particulier) : cf. vv. 20, 359-360, 377, 384, 391, 401-402, 420 avec le commentaire de Bond 1981 : 154.

tard. Pour l'instant, revenons à la fin du deuxième *stasimon* et remarquons que, par un autre renversement, c'est au moment même où s'achève la célébration de la gloire d'Héraclès que Lycos, encore ignorant du retour du héros, apparaît sur la scène. Après avoir entendu l'éloge poétique des exploits d'Héraclès, on voit arriver son adversaire ; l'opposition entre l'ouïe et la vue exalte la tension dramatique tout en soulignant l'ignorance de Lycos qui, venu exiger la mort de la famille d'Héraclès, se trouvera être lui-même la victime du héros.

La vengeance d'Héraclès

Lycos arrive sur la scène en même temps qu'Amphitryon sort du palais¹⁰⁴. Le temps est venu pour la famille d'Héraclès de mourir et Lycos demande au vieillard de faire également sortir Mégara et les enfants. Une brève stichomythie s'en suit, au cours de laquelle Amphitryon convainc Lycos de rentrer dans le palais, sous prétexte que la famille s'est réfugiée sur l'autel d'Hestia et refuse de le quitter. Lycos est dupé et ne perçoit pas l'ambiguïté des paroles d'Amphitryon, non dépourvues d'ironie tragique, qui lui annoncent son destin : à l'intérieur du palais, Héraclès l'attend en embuscade.

La tromperie, le piège tendu au personnage plus fort qui est amené à l'intérieur du palais et accablé par celui qui semble être plus faible, les cris de la victime provenant de l'intérieur du palais, ces éléments forment un module tragique qui revient plusieurs fois dans la tragédie. Nous discuterons plus tard le module des « cris de l'intérieur » et l'utilisation dramatique qu'en fait Euripide dans l'*Héraclès*¹⁰⁵. Pour l'instant, limitons-nous à quelques remarques à propos de l'utilisation de la ruse dans cette scène. C'est là un élément important, nous semble-t-il, et négligé par les savants qui, en s'intéressant à ce module dramatique, se sont limités à en analyser les éléments formels¹⁰⁶, ou à s'interroger sur les rapports de filiation entre les différentes scènes dans lesquelles ce

¹⁰⁴ Pour un commentaire sur cette sortie simultanée, voir Halleran 1984 : 87.

¹⁰⁵ Voir *infra*, p. 190 sqq.

¹⁰⁶ Cf. Seidensticker 1971 : 194 ; Arnott 1982.

module revient¹⁰⁷. Ce bref détour nous servira à mieux saisir la manière dont la scène de l'*Héraclès* réutilise ce module dramatique avec une finalité précise. La présence de la ruse est déjà évidente dans les premiers exemples dans l'*Orestie* d'Eschyle¹⁰⁸. Quant à Euripide, il avait déjà utilisé ce module auparavant. Dans *Hécube* 953-1055, la reine persuade Polymestor d'entrer dans la tente des femmes troyennes avec ses enfants en feignant de vouloir leur révéler l'endroit où le trésor des Priamides est caché. Dans *Électre* 998-1171, Clytemnestre est attirée dans la maison sous prétexte d'un prétendu accouchement récent¹⁰⁹.

À la suite de Matthiessen, qui proposait une comparaison approfondie entre la scène de l'*Héraclès* et celle de l'*Électre*¹¹⁰, les commentateurs se limitent à renvoyer à celle-ci¹¹¹. Matthiessen refusait le parallèle avec le passage d'*Hécube* parce qu'elle manquerait de l'ironie tragique qui caractérise les dernières répliques d'Amphitryon dans l'*Héraclès* et d'Électre dans la tragédie homonyme. Le savant utilise cet argument pour corroborer sa thèse de l'antériorité de l'*Électre* de Sophocle, dont le drame d'Euripide aurait repris l'utilisation de l'ironie tragique¹¹². À ce propos, Matthiessen compare les vers 1139-1146 de l'*Électre* aux vers 726-733 de l'*Héraclès*. Or, l'invitation à entrer dans le palais, l'expression de la nécessité¹¹³, l'utilisation de l'ironie tragique sont des éléments qui apparaissent déjà dans la dernière réplique d'Hécube : « Aucun Grec ne se trouve à l'intérieur, nous y sommes seules. Entre dans le palais (ἔρπ' ἐς

¹⁰⁷ Cf. Matthiessen 1964 : 144-166, Taplin 1977 : 323 et Hamilton 1987.

¹⁰⁸ Cf. la célèbre scène du tapis dans l'*Ag.* 914-974 (proche aussi par la structure, avec la stichomythie qui fait suite à deux *rhêseis* et par la présence de l'ironie tragique : cf. Di Benedetto 1995 : 34-42) et *Cho.* 770-773 et 848-850. Il en va de même dans l'*Électre* de Sophocle (v. 660-822). L'utilisation dramatique de la ruse du personnage permet de situer sur un plan différent l'utilisation des « cris de l'intérieur » dans d'autres passages tels *Med.* 1270-1293 (meurtre des enfants) ou *Hipp.* 776-789 (cris de la nourrice pour le suicide de Phèdre).

¹⁰⁹ La même structure réapparaît dans l'*Oreste* (1323-1352), où Électre convainc Hermione de rentrer dans le palais, sous couvert d'aider Oreste. Mais ici, la réutilisation du modèle rentre dans un projet plus articulé de manipulation des émotions du public : non seulement cette scène double la scène précédente avec les cris d'Hélène (v. 1246-1310), mais Hermione réapparaît vivante au vers 1567.

¹¹⁰ Cf. Matthiessen 1964 : 161-163. Voir aussi Bain 1977 : 34-35.

¹¹¹ Ainsi Bond 1981 : 248-249 et Barlow 1996 : 155. Peut-être la récurrence de ce procédé dans les tragédies centrées sur le mythe des Atrides a-t-elle joué un rôle dans ce parti pris critique : cf. Aesch. *Cho.* 848-86.

¹¹² Cf. Matthiessen 1964 : 161. Un jugement quelque peu différent semble être donné par le même savant dans son commentaire à l'*Hécube* (Matthiessen 2010 : 381).

¹¹³ Sur ces aspects, cf. *El.* 1139 (χώρει πένητας ἐς δόμους) et 1141 (θύσεις γὰρ οἶα χρή σε δαίμοσιν θύη) avec *HF* 726 (σὺ δ' οὖν ἴθ', ἔρχη δ' οἱ χρεῶν).

οἴκου), car les Grecs désirent lever les ancres de Troie pour rentrer chez eux. Quand tu auras fait tout ce qu'il faut (ὄν σε δεῖ), tu pourras rentrer avec tes enfants là où tu as installé mon enfant » (vers 1018-1022).

L'ironie tragique contenue dans ces derniers vers mérite un commentaire. Les paroles d'Hécube semblent être imprécises ou trompeuses, car elles laissent imaginer la mort de Polymestor aussi bien que celle de ses enfants¹¹⁴. C'est dans ce sens en effet que le chœur les interprète : « L'espoir qui t'a amené va t'égarer de cette voie et te mener à la mort, dans l'Hadès. Malheureux ! »¹¹⁵. Aux vers 1004 (μάλιστα, διὰ σοῦ γ[ε], « absolument, c'est par ton intermédiaire [que je veux transmettre le message à mon enfant] ») et 1006 (ἄμεινον, ἦν σὺ καθάνης, τοῦσδ' εἰδέναι, « Si jamais tu meurs, il vaut mieux que [tes enfants] le sachent »), l'ironie tragique laissait déjà imaginer que le projet d'Hécube était de tuer Polymestor. Pourquoi donc cette incongruité entre les paroles et les actions d'Hécube ?

Ses paroles ne visent pas à tromper le chœur¹¹⁶, mais elles jouent plutôt avec les attentes du public, attentes liées à l'utilisation du module dramatique que nous évoquions peu avant. Les savants ont remarqué qu'Euripide joue avec ce module en l'adaptant à un aveuglement¹¹⁷. De cette manière, l'ironie tragique utilisée par Hécube contribue à créer la surprise dans le public lorsque Polymestor, depuis l'intérieur du palais, crie qu'il a été aveuglé¹¹⁸.

Mais revenons à l'*Héraclès* et au meurtre de Lycos, qui, ainsi qu'il le dit lui-même, « a été tué par la ruse » (vers 754 : ἀπόλλομαι δόλω). Héraclès l'attendait au guet à l'intérieur du palais, où, comme nous l'avons vu, il était entré en cachette à la fin de l'épisode précédent. La manière d'agir d'Héraclès confirme ainsi ce qu'Amphitryon avait dit à Lycos au début de la tragédie¹¹⁹. La réalisation dramatique elle-même reprend ce modèle ; aussi le meurtre de Lycos est-il soustrait à la vue des spectateurs et, se

¹¹⁴ Cf. Collard 1991 : 181.

¹¹⁵ vv. 1032-1033 : ψεύσει σ' ὁδοῦ τῆσδ' ἐλπίς ἢ σ' ἐπήγαγεν / θανάσιμον πρὸς Αἴδαν, ὃ τάλας.

¹¹⁶ Ainsi Collard 1991 : 184.

¹¹⁷ Cf. Arnott 1982 : 40-41.

¹¹⁸ v. 1035 : ὄμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας. Pour d'autres exemples d'utilisation de ce module pour créer du suspense, cf. Sri Pathmanathan 1964 : 8. Nous y reviendrons plus tard, cf. *infra*, p. 193 sqq.

¹¹⁹ À ce propos, cf. *supra*, p. 157 sq.

réalisant dans l'espace rétro-scénique, ne parvient-il sur la scène que par les cris provenant de l'intérieur. La modalité d'action d'Héraclès, l'archer qui frappe sans se donner à voir, est non seulement évoquée, mais aussi mise en scène.

La mort en coulisse 1

Nous reviendrons par la suite sur cette représentation du meurtre de Lycos, lorsque nous commenterons celle du meurtre des enfants d'Héraclès, qui se réalise sur la scène de la même manière. Pour l'instant, remarquons que l'utilisation de ce module tragique de représentation de la mort est soulignée par l'expression du désir de voir, de la part d'Amphitryon d'abord puis du chœur. Aussitôt que Lycos est sorti de scène, Amphitryon précise le sens du renversement des événements que l'entrée de Lycos a produit : « Vieillards, il entre au bon moment. Il va être pris au piège, dans des filets bordés d'épées, lui qui croyait tuer les autres, l'infâme »¹²⁰. Et il ajoute : « Je vais le suivre, pour le voir (ἴδω) tomber mort. C'est un plaisir que la mort d'un ennemi qui expie ses méfaits »¹²¹.

Amphitryon exprime son désir de voir et justifie ainsi sa décision d'entrer dans le palais. De toute évidence, l'entrée d'Amphitryon est dramatiquement importante, puisque sa présence à l'intérieur du palais est centrale dans la suite des événements. Ceci permet de faire en sorte, d'une part, qu'il ne soit pas présent lors de l'apparition de Lyssa et d'Iris peu après, et, d'autre part, qu'il assiste au meurtre de Mégara et des enfants à l'intérieur du palais. S'il croyait rentrer pour voir mourir Lycos, il devra également être le témoin d'un autre meurtre, bien plus cruel et plus douloureux pour lui. De plus, comme nous le verrons, la présence d'Amphitryon à l'intérieur du palais permet à Euripide de mettre en place un jeu subtil avec les émotions du public dans la scène du meurtre de la famille d'Héraclès.

¹²⁰ vv. 728-731 : ὦ γέροντες, ἐς καλὸν / στείχει, βρόχοισι δ' ἀρκύων κεκλήσεται / ξιφηφόροισι, τοὺς πέλας δοκῶν κτενεῖν / ὁ παγκάκιστος.

¹²¹ vv. 731-733 : εἴμι δ', ὡς ἴδω νεκρὸν / πίπτοντ'· ἔχει γὰρ ἡδονὰς θνήσκων ἀνὴρ / ἐχθρὸς τίνων τε τῶν δεδραμένων δίκην.

Comme l'a fait Amphitryon, le chœur exprime son envie de regarder ce qui se passe à l'intérieur. Dans le prélude qui introduit le troisième *stasimon* (vers 735-762), les vieillards commencent par célébrer le « renversement des malheurs » (μεταβολή κακῶν, vers 735)¹²² ; après s'être adressés à Lycos qui « va être puni pour son arrogance » et après avoir rappelé la joie du retour d'Héraclès, les vieillards ajoutent :

ἀλλ', ὃ γεραιοί, καὶ τὰ δωμάτων ἔσω
σκοπῶμεν, εἰ πράσσει τις ὡς ἐγὼ θέλω.

Mais, vieillards, regardons aussi à l'intérieur
du palais, si quelqu'un se porte comme je le désire.
(vers 747-748)

Si les vieillards expriment certes ici le désir de voir l'intérieur du palais, ce désir ne pourra pas se réaliser, en raison de la convention qui limite l'action dramatique du chœur¹²³. De ce point de vue, les paroles du chœur semblent entrer en résonance avec d'autres passages où un chœur évoque la possibilité de faire irruption dans le palais. C'est, par ailleurs, un procédé que l'on trouve toujours en association avec une présentation de la mort du personnages par les cris provenant de l'intérieur du palais, dont le chœur se sent interpellé.

Un exemple particulièrement articulé de ce procédé est constitué par les vers 1346 à 1371 de l'*Agamemnon* d'Eschyle¹²⁴. Ici, après les cris d'Agamemnon, les vieillards du chœur s'interrogent sur l'attitude à prendre face au meurtre du roi. Chaque choreute y prend la parole pour donner son avis, mais l'apparition de Clytemnestre met fin à la discussion avant que le chœur n'ait pu prendre une quelconque décision. Ce procédé de réflexion du chœur réapparaît, en forme réduite, dans la *Médée* et dans l'*Hippolyte*. Dans le premier cas, après les premiers cris des enfants de Médée, les femmes du chœur s'interrogent : « Dois-je entrer dans la maison ? Je crois qu'il faut l'empêcher de tuer ses enfants ! »¹²⁵. Ici, le chœur reçoit même une réponse des enfants, qui l'appellent à l'aide (vers 1277-1278). Par ailleurs, le chœur avait déjà essayé à

¹²² Cf. Eur. *El.* 1147 (ἀμοιβαί κακῶν) et, évidemment, Arist. *Poet.* 1452a22 sqq.

¹²³ Cf. Bond 1981 : 259 et Mirto 1997 : 191.

¹²⁴ À lire avec le commentaire de Fraenkel 1950 : 643.

¹²⁵ Eur. *Med.* 1275-1276 : παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον / δοκεῖ μοι τέκνοις.

plusieurs reprises de dissuader Médée de réaliser son projet¹²⁶. Dans l'*Hippolyte*, le chœur réagit aux cris de la nourrice qui, depuis l'intérieur du palais, demande à l'aide pour trancher le nœud que Phèdre a serré autour de son cou : « Mes amies, que devons-nous faire ? Croyez-vous qu'il faille entrer dans le palais et délivrer la reine du nœud qui l'étrangle ? »¹²⁷. Dans tous les cas que nous venons de citer, le chœur se demande pourtant s'il doit intervenir dans le cadre d'une action violente qu'il désapprouve ouvertement. Les vieillards de l'*Agamemnon* et les femmes de la *Médée* et de l'*Hippolyte* sont tous également situés du côté des victimes. Ce n'est pas le cas pour l'intervention du chœur dans l'*Héraclès*. Les vieillards sont ici explicitement hostiles à Lycos et ils ne proposent pas une véritable intervention dans l'action dramatique.

Le chœur se limite en effet à exprimer son désir de voir, de jeter un regard à l'intérieur du palais. C'est, comme nous l'avons vu, le même désir qu'avait formulé Amphitryon et qui l'avait poussé à quitter la scène. Lycos aussi, en rentrant dans le palais, disait vouloir « voir (λεύσσωμεν) avec plaisir la fin de ses peines »¹²⁸. Pour Lycos, voir signifiait donner la mort à la famille d'Héraclès. Ce qu'il verra, au contraire, c'est le retour d'Héraclès lui-même, l'archer qui frappe en cachette sans se faire voir, qui est venu renverser le rapport de force initial. L'insistance sur la vue de la part d'Amphitryon et du chœur met donc de façon diverse l'accent sur la manière dont la vengeance d'Héraclès se réalise scéniquement. Ils montrent leur désir de voir ce qui se passe à l'intérieur du palais et qui est, pour cela même, soustrait à leur vue. Une manière de souligner davantage l'utilisation de ce module dramatique ou de donner la voix au public des spectateurs qui, eux aussi, ne peuvent pas pénétrer à l'intérieur du palais pour assister directement au meurtre de Lycos ?

Quoi qu'il en soit, le chœur vient tout juste de formuler son désir de voir que l'intérieur du palais et les événements qui y prennent place se manifestent sur la scène par le biais de la voix de Lycos criant de l'intérieur (vers 750). Si la vision directe de

¹²⁶ Cf. vv. 811-813, 816, la deuxième partie du troisième *stasimon* et le quatrième en entier. Voir aussi ce que nous avons dit *supra*, p. 120 n. 118.

¹²⁷ vv. 782-783 : φίλοι, τί δρώμεν ; ἢ δοκεῖ περᾶν δόμους / λῦσαι τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων ; Pour un survol sur le rapport entre le chœur et l'action dramatique, voir Di Benedetto-Medda 1997 : 248-63.

¹²⁸ vv. 724-725 : δεῦρ' ἔπεσθε, πρόσπολοι, / ὡς ἂν σχολὴν λεύσσωμεν ἄσμενοι πόνων.

l'action dramatique est impossible, c'est par l'ouïe que le meurtre de Lycos peut être perçu ; si le chœur voulait le voir, il doit surtout l'entendre :

τόδε κατάρχεται μέλος ἔμοι κλύειν
φίλιον ἐν δόμοις· θάνατος οὐ πόρσω.
βοῶ
φόνου φροίμιον στενάζων ἄναξ.

Voici commencer dans la maison un chant
qui m'est agréable à entendre : la mort n'est pas loin !
Il crie,
le seigneur, il gémit le prélude de sa mort (vers 751-754).

Les cris de Lycos sont un chant, présenté par l'intermédiaire d'un lexique rituel (*κατάρχεται*), un prélude qui annonce la mort imminente de l'usurpateur. La métaphore est d'autant plus forte qu'elle s'insère à l'intérieur du chant du chœur ou plutôt à l'intérieur du prélude¹²⁹ qui sert d'introduction au véritable *stasimon*.

Par ailleurs, si les cris de Lycos annonçaient la proximité de sa mort, c'est lorsqu'aucune voix ne sort plus du palais que la mort de l'usurpateur apparaît désormais certaine :

γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβῆς ἀνὴρ.
σιγῇ μέλαθρα· πρὸς χοροὺς τραπώμεθα.

Vieillards, cet homme impie n'est plus.
Le palais se tait ; tournons-nous vers la danse !
(vers 760-761)

Le chœur peut ainsi donner libre cours au chant et à la danse, comme il l'avait fait jusqu'à ce moment. De plus, la représentation de la mort de Lycos acquiert sans doute une force émotionnelle très forte, intégrée comme elle est dans le chant choral, un chant qui, comme nous allons le voir, unit deux moments fondamentaux du développement dramatique.

Le troisième *stasimon* est, une fois de plus, un chant qui célèbre la gloire d'Héraclès, « a pean of joy unbounded », comme l'a défini Hugh Parry¹³⁰. Dans le chant

¹²⁹ Sur la forme et la structure particulière de ce prélude (vv. 734-762), cf. Bond 1981 : 255.

¹³⁰ Parry 1965 : 374. Voir aussi le commentaire de Swift 2010 : 131-133.

du chœur, qui reprend par ailleurs des formules typiques du chant cultuel¹³¹, le triomphe d'Héraclès devient la preuve du pouvoir des dieux et de leur intervention pour châtier les hommes injustes (vers 772-780). Le chœur invite également tous les éléments du paysage naturel et religieux de Thèbes¹³² à s'unir à la célébration d'Héraclès (vers 781-797). Le triomphe d'Héraclès montre en particulier la paternité divine du héros, un thème important de la pièce que nous avons déjà vu évoquer précédemment : « Digne de foi s'est montrée (φάνθη) ton ancienne union, Zeus ! Je ne l'espérais plus »¹³³.

Ce chant de gloire, qui s'achève sur une vraie théodicée (vers 809-814), se situe pourtant juste avant l'apparition d'Iris et de Lyssa et l'ultérieur renversement dramatique que cette apparition réalise. La juxtaposition du *stasimon* et de la scène de Lyssa fait inévitablement penser aux chants de joie que Sophocle a souvent utilisés juste avant la catastrophe¹³⁴. Dans l'*Ajax* (vers 693-717), le chœur célèbre ce qui lui semble être un changement d'avis de la part d'Ajax, mais la suite des événements montrera qu'il s'était trompé sur les paroles du héros. Dans l'*Œdipe roi* (vers 1089-1109), le chœur avance des hypothèses sur la naissance divine d'Œdipe avant l'arrivée du serviteur qui va révéler la vérité. Mais les parallèles les plus proches avec la scène de l'*Héraclès* se trouvent peut-être dans l'*Antigone* et dans les *Trachiniennes*. Dans les deux cas, en effet, le contraste est plus marqué et la catastrophe est directement opposée au chant qui la précède : juste après le chant du chœur (*Ant.* 1115-1152), un messager vient annoncer la mort d'Antigone et d'Hémon, et juste après le deuxième *stasimon* (*Tra.* 633-662), Déjanire vient faire part de ses craintes sur le sort d'Héraclès.

Quoi qu'il en soit, dans sa réalisation scénique, le contraste que met en scène l'*Héraclès* est, si possible, encore plus fort, et ceci pour deux raisons étroitement liées. L'apparition de Lyssa et d'Iris se produit au moment où, selon les conventions du

¹³¹ Voir les répétitions aux vers 763 : χοροὶ χοροί ; v. 765-6 : μεταλλαγαί (...) μεταλλαγαί ; v. 772 : θεοὶ θεοί. Sur ces répétitions, cf. Kranz 1988 : 130. Pour une analyse approfondie des aspects formels du *stasimon* de l'*Héraclès*, cf. Bond 1981 : 265-266. Un parallèle est représenté par le chant de triomphe in Aesch. *Cho.* 935-941.

¹³² Pour les échos pindariques du passage, cf. Bond 1981 : 272.

¹³³ vv. 801-804 : ὡς / πιστόν μοι τὸ παλαιὸν ἦ- / δη λέχος, ὃ Ζεῦ, σὸν ἐπ' οὐκ ἐλπιδι φάνθη. Sur le problème de la paternité d'Héraclès, voir en particulier l'étude de Padilla 1994. Cf. également Mirto 1997 : 15-38.

¹³⁴ Sur ce module dramatique et ses conséquences émotionnelles, voir Di Benedetto-Medda 1997 : 276-278.

spectacle tragique, le public s'attendrait à l'arrivée d'un messager venu rapporter la mort de Lycos. Cette apparition soudaine crée un mouvement de débandade du chœur, qui rompt les rangs de la danse, sous l'emprise de la peur, pour prendre la fuite. Ce renversement immédiat est possible parce qu'il se réalise visuellement.

De plus, l'apparition de Lyssa se produit juste au moment où le chœur vient de présenter l'évidence visuelle du triomphe d'Héraclès : « Le temps a montré (ἔδειξε) la force éclatante (λαμπράν) d'Héraclès »¹³⁵. De ce point de vue, les derniers mots du chœur sont particulièrement parlants : les vieillards rappellent qu'Héraclès a quitté les ténèbres de l'Hadès pour revenir à la lumière (vers 807-808) et que c'est par là que sa valeur innée s'est manifestée. Aussi les vieillards du chœur précisent-ils en conclusion de leur chant :

κρείσσων μοι τύραννος ἔφυς
ἢ δυσγένει' ἀνάκτων,
ἃ νῦν ἐσορῶντι φαίνει
ξιφηφόρων ἐς ἀγώνων
ἄμιλλαν εἰ τὸ δίκαιον
θεοῖς ἔτ' ἀρέσκει.

Tu es naturellement un souverain plus fort que
cet ignoble seigneur,
qui montre à ceux qui regardent
vers ce combat armé d'épées
si les dieux aiment encore la justice (vers 809-814).

Mais c'est au moment même où le chœur célèbre cette preuve visuelle de la gloire d'Héraclès que la vision effroyable d'Iris et Lyssa vient troubler la joie des vieillards.

La folie en scène

Le chœur terminait son chant en célébrant Héraclès et son retour de l'Hadès, la preuve visible de sa force et de sa supériorité par rapport à son adversaire Lycos : Héraclès est revenu à la lumière et la vengeance qu'il est en train de réaliser à l'intérieur

¹³⁵ νν. 805-806 : λαμπράν δ' ἔδειξ' ὁ χρόνος / τὰν Ἡρακλέος ἀλκάν.

du palais représente la preuve visible, lumineuse et éclatante de la gloire d'Héraclès. Mais l'apparition soudaine d'Iris et Lyssa renverse cette atmosphère de fête joyeuse et lumineuse en projetant sur la scène une ombre infernale :

ἔα ἔα¹³⁶.
 ἄρ' ἐς τὸν αὐτὸν πίτυλον ἤκομεν φόβου,
 γέροντες, οἷον φάσμ' ὑπὲρ δόμων ὄρω ;

Hélas hélas !
 Êtes-vous terrifiés comme moi,
 vieillards ? Quel fantôme vois-je sur le palais ? (vers 815-817)

La vision qui apparaît au dessus du palais apparaît aux vieillards du chœur comme un fantôme sorti de l'Hadès. En effet, comme le diront Iris et Lyssa elle-même peu après, Lyssa est la fille de Nuit¹³⁷, puissance des ténèbres, associée au monde chthonien. Si Lyssa n'est pas citée parmi les enfants de Nuit dans la *Théogonie* d'Hésiode (vers 211-225), on y trouve cependant d'autres personnifications comme Ὀιζύς (v. 214), Νέμεσις (vers 223), Ἀπάτη (vers 224), Ἔρις (vers 225), à côté de Thanatos, d'Hypnos (vers 212), des Moires et des Kères (vers 217).

D'un autre côté, l'apparition de Lyssa devait avoir aussi une grande force spectaculaire. C'est ce que semblent suggérer la réaction de frayeur (φόβος, vers 816) qu'elle suscite dans le chœur et qui le met en fuite ainsi que les premières paroles d'Iris : « Ayez le courage de regarder, vieillards, la fille de Nuit que voici, et moi-même, Iris, la servante des dieux » (vers 822-824 : θαρσεῖτε Νυκτὸς τήνδ' ὄρωντες ἔκγονον / Λύσσαν, γέροντες, κἀμὲ τὴν θεῶν λάτρην / Ἴριν). Cette réaction de frayeur de la part du chœur n'est pas sans évoquer l'une des émotions tragiques par excellence¹³⁸. De plus, elle semble rappeler la réaction que, selon une célèbre anecdote, l'apparition des Érinyes aurait produite dans le public du drame homonyme d'Eschyle¹³⁹.

¹³⁶ L'expression ἔα apparaît souvent dans le théâtre euripidéen pour marquer la surprise. Cf. Page 1976 : 146. Dans l'*Héraclès*, cette exclamation apparaît aussi aux vers 514 et 1089, et marque ainsi les renversements dramatiques sur lesquels la tragédie est bâtie : le retour d'Héraclès au vers 514, l'apparition de Lyssa ici, au vers 815, et le réveil d'Héraclès au vers 1089.

¹³⁷ Cf. v. 822 : Νυκτὸς τήνδ' (...) ἔκγονον et v. 843-844, où Lyssa précise qu'elle est née de Nuit et du sang d'Ouranos : ἐξ εὐγενοῦς μὲν πατρός ἔκ τε μητέρος / πέφυκα, Νυκτὸς Οὐρανοῦ τ' ἀφ' αἵματος.

¹³⁸ Cf. Arist. *Poet.* 1449b27.

¹³⁹ Cf. *Vita Aesch.* 9 (= T1, 30-32 Radt) et Poll. *Onom.* 4, 110 (= T 66 Radt). Cf. *supra*, p. 11.

Par ailleurs, le personnage de Lyssa partage avec les Érinyes la même généalogie mythologique et littéraire : comme Lyssa, les Érinyes sont elles aussi les filles de Nuit chez Eschyle¹⁴⁰ et les savants ont depuis longtemps reconnu l'origine eschyléenne du personnage de Lyssa¹⁴¹, qui apparaissait dans les *Cardeuses de laine* (fr. 169 Radt), une pièce de la trilogie qu'Eschyle avait consacrée à Penthée, pour susciter la folie des Ménades (ἐπιθειάζουσα ταῖς Βάκχαις). Mais, plus en général, ce quatrième épisode semble rappeler dans son ensemble le prologue du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle¹⁴². La réticence de Lyssa aux ordres d'Héra transmis par Iris rappelle le contraste entre le vindicatif Kratos et Héphaïstos, qui est désigné comme l'instrument du châtement au début de la tragédie eschyléenne.

Le parallèle avec le prologue du *Prométhée enchaîné* nous permet de faire ressortir davantage le caractère particulier de notre scène. S'il est vrai que la discussion entre Iris et Lyssa divise la tragédie en deux parties et semble constituer un « deuxième prologue »¹⁴³ qui fournit les informations nécessaires pour la suite des événements en introduisant le thème de la folie d'Héraclès et du meurtre imminent de ses enfants, l'apparition divine au milieu d'une tragédie est un procédé dramatique inhabituel qui mérite un commentaire. Dans la *Psychostasie* d'Eschyle, Zeus devait apparaître sur le θεολογεῖον à l'intérieur d'une scène de pesée des âmes¹⁴⁴. Mise à part l'apparition de Lyssa dans les *Cardeuses de laine* que nous avons évoquée plus haut et une probable apparition d'Apollon dans la *Niobé* de Sophocle (fr. 441a Radt), dans les tragédies qui nous sont parvenues les apparitions divines sont généralement réservées aux prologues ou aux épilogues. La seule exception est constituée par une scène du *Rhésos*. Ici Athéna apparaît au vers 595, pour informer Ulysse et Diomède de l'arrivée du roi thrace et pour

¹⁴⁰ Selon Hes. *Theog.* 176, les Érinyes seraient nées de Gê et du sang d'Ouranos, mais Eschyle en fait les filles de Nuit : cf. Aesch. *Eum.* 321, 415.

¹⁴¹ Cf. déjà Wilamowitz 1895 : II, 123-124. Sur l'origine littéraire du personnage, voir en particulier Duchemin 1967 et, plus précisément sur le rapport avec le théâtre d'Eschyle, cf. Aéliou 1983 : II, 204. Pour une analyse du personnage de Lyssa et d'autres abstractions dans le théâtre d'Eschyle, voir Moreau 2004, en particulier les pages 124-126. Quant aux représentations généralement associées au personnage de Lyssa, voir Padel 1995 : 17-20.

¹⁴² Jouan 1970 propose une analyse des motifs que l'*Héraclès* emprunte au *Prométhée enchaîné*. Voir, à propos de cette scène, les pages 321-322.

¹⁴³ Ainsi déjà Wilamowitz 1895 : II, 121. Cf. Bond 1981 : 281. Sur l'ensemble de la scène, voir l'analyse de Lee 1982.

¹⁴⁴ Cf. Pollux 4, 130.

leur conseiller de profiter de l'occasion qui leur est offerte de le tuer. De plus, et de manière absolument inédite dans la tragédie, Athéna annonce qu'elle trompera Alexandre, en se faisant passer (δοκοῦσα) pour Aphrodite (vers 636-641)¹⁴⁵.

Nous ne savons pas si un changement de la part d'Athéna était représenté sur la scène, mais il n'est pas nécessaire de l'imaginer. En effet, les dieux qui apparaissent à la fin des tragédies ne se manifestent, très souvent, que par leur voix et nous ne pouvons pas être sûrs qu'ils étaient réellement visibles pour les acteurs. De ce point de vue, le cas emblématique est représenté, comme nous l'avons vu¹⁴⁶, par l'apparition d'Artémis à la fin de l'*Hippolyte*. Ici, la présence de la déesse se manifeste au héros à travers le parfum (vers 1391-1393) et Hippolyte avait déjà précisé auparavant que son rapport avec Artémis est fondé sur l'audition : « Avec toi je reste et j'échange des mots, en entendant ta voix, mais sans voir ton visage »¹⁴⁷. Sur la scène tragique l'audition semble en effet être la dimension sensorielle principale dans le rapport avec le divin. Au début de l'*Ajax* de Sophocle, Ulysse adresse à Athéna des mots très proches de ceux d'Hippolyte : « Ô voix d'Athéna, la plus chère des divinités, même si je ne te vois pas, je reconnais que c'est bien ta voix que j'entends »¹⁴⁸.

L'apparition d'Héraclès à la fin du *Philoctète* de Sophocle fait appel à la fois à la vision et à l'audition : « Tu peux dire que ton oreille entend la voix d'Héraclès et que tu en vois l'image »¹⁴⁹. Plus souvent, les dieux qui apparaissent à la fin des tragédies soulignent la dimension sonore. L'autorité même des dieux sur la scène semble se fonder sur un appel à l'écoute. Artémis dans l'*Hippolyte* et Athéna dans les *Suppliantes* aussi bien que dans l'*Iphigénie en Tauride*, en se présentant sur la scène, ne font pas appel à la vue, mais demandent à être écoutées¹⁵⁰. De plus, la force de la voix du dieu est

¹⁴⁵ Sur la particularité de ce procédé, cf. Di Benedetto-Medda 1997 : 154.

¹⁴⁶ Cf. *supra*, p. 141 sq.

¹⁴⁷ *Hipp.* 85-86 : σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι, / κλύων μὲν αὐδῆς, ὄμμα δ' οὐχ ὄρων τὸ σόν.

¹⁴⁸ *Soph. Aj.* 14-16 : ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν, / ὡς εὐμαθές σου, κἄν ἄποπτος ἦς, ὅμως / φώνημ' ἀκούω.

¹⁴⁹ *Soph. Phil.* 1411-1412 : φάσκειν δ' αὐδὴν τὴν Ἡρακλέους / ἀκοῇ τε κλύειν λεύσσειν τ' ὄψιν avec le commentaire d'Avezzi 2003 : 320. Cf. également la réponse de Philoctète aux vers 1445-1446 : ὦ φθέγμα ποθεινὸν ἐμοὶ πέμψας, / χρόνιος τε φανείς.

¹⁵⁰ *Hipp.* 1283-1284 : σὲ τὸν εὐπατρίδην Αἰγέως κέλομαι / παῖδ' ἐπακοῦσαι ; *Eur. Supp.* 1183 : ἄκουε, Ἄθηναι, τούσδ' Ἀθηναίας λόγους ; *IT* 1436 : ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους. Lorsque les dieux se manifestent visuellement, cet appel est parfois présent, mais successivement : cf. *Andr.* 1238, *Ion* 1570 et

telle qu'elle peut parvenir même aux personnages qui ne sont plus sur la scène. Ainsi Athéna, à la fin de l'*Iphigénie en Tauride*, s'adresse-t-elle à Oreste, qui a pris la fuite avec Iphigénie, et peut-elle lui demander l'institution du culte d'Artémis Tauropole, « car tu entends ma voix, même si tu n'es pas en ma présence »¹⁵¹. De la même façon, à la fin de l'*Hélène*, les Dioscures s'adressent d'abord à Théoclymène puis à Hélène, qui est déjà en haute mer avec Ménélas¹⁵².

Parfois, l'apparition des dieux à la fin des tragédies est commentée par un personnage ou, plus souvent, par le chœur, comme c'est le cas dans l'*Héraclès*, où le chœur réagit avec terreur à l'apparition de Lyssa et d'Iris. Dans ces cas, si les dieux étaient sûrement visibles, ils ne semblent cependant pas être immédiatement reconnaissables¹⁵³. À l'apparition de Thétis dans l'*Andromaque*, le chœur se demande : « Qu'est-ce là qui bouge ? Quel est ce dieu dont je perçois l'approche ? Jeunes femmes, regardez, faites attention : c'est une divinité qui traverse l'éther lumineux pour venir aux plaines de Phthie nourricières de chevaux »¹⁵⁴. De même, l'apparition des Dioscures dans l'*Électre* d'Euripide et celle d'Athéna dans l'*Ion* sont précédées par des vers dans lesquels le chœur et Ion respectivement réagissent à cette vision¹⁵⁵. Par ailleurs, les savants se sont souvent interrogés sur la place occupée par les dieux qui apparaissent à la fin des tragédies. En particulier, il n'est pas toujours facile d'établir si les apparitions se réalisent sur le θεολογεῖον ou par l'utilisation de la μηχανή¹⁵⁶. L'insistance sur l'aspect visuel ou acoustique de la manifestation divine peut être un élément supplémentaire de jugement, surtout si l'on considère que la présence d'un acteur sur le

Soph. *Phil.* 1417. Cf. également *Hel.* 1643-1644 : δισοῖ δέ σε / Διόσκοροι καλοῦμεν ; *Or.* 1626 : Φοῖβός σ' ὁ Λητοῦς παῖς ὄδ' ἐγγὺς ὦν καλῶ. Une exception est représentée par *El.* 1238, où les Dioscures, qui se manifestent visuellement, font appel à l'écoute.

¹⁵¹ *IT* 1447 : κλύεις γὰρ αὐδὴν καίπερ οὐ παρὼν θεᾶς. Aux vers 1462-1466, Athéna s'adresse aussi à Iphigénie.

¹⁵² Cf. *Hel.* 1662 : σοὶ μὲν τάδ' αὐδῶ, συγγόνῳ δ' ἐμῇ λέγω [...]. Cf. aussi Poséidon dans l'*Erechthée*, fr. 370, 55-117 Kannicht.

¹⁵³ Cf. ce que dit Stevens 1971 : 246 en commentant les vers que nous citons à la note suivante.

¹⁵⁴ *Andr.* 1226-1230 : ἰὼ ἰώ· / τί κекίνηται, τίνος αἰσθάνομαι / θείου ; κοῦραι, λεύσσειτ' ἀθρήσατε· / δαίμων ὄδε τις λευκὴν αἰθέρα / πορθμευόμενος τῶν ἵπποβότων / Φθίας πεδίων ἐπιβαίνει.

¹⁵⁵ Eur. *El.* 1233-1237 : ἀλλ' οἶδε δόμων ὕπερ ἀκροτάτων / βαινουσί τινες δαίμονες ἢ θεῶν / τῶν οὐρανίων· οὐ γὰρ θνητῶν γ' / ἦδε κέλευθος. τί ποτ' ἐς φανεράν / ὄψιν βαινουσι βροτοῖσιν ; et *Ion* 1549-1552 : ἔα· τίς οἴκων θυοδόκων ὑπερτελής / ἀντήλιον πρόσωπον ἐκφαίνει θεῶν ; / φεύγωμεν, ὦ τεκοῦσα, μὴ τὰ δαιμόνων / ὀρῶμεν, εἰ μὴ καιρός ἐσθ' ἡμᾶς ὀρᾶν.

¹⁵⁶ Cf. Di Benedetto-Medda 1997 : 17-22.

θεολογεῖον ne devait pas être aisément perceptible pour les acteurs, qui agissaient dans la partie immédiatement au-dessous¹⁵⁷.

En tout cas, même par rapport aux autres cas que nous venons de citer, l'apparition d'Iris et de Lyssa dans l'*Héraclès* présente un impact visuel très fort. Non seulement elle provoque une réaction immédiate de frayeur dans le chœur, mais elle introduit une scène articulée, au cours de laquelle Lyssa essaie d'abord de s'opposer au plan d'Héra qu'Iris lui demande de réaliser. Il me semble que les commentateurs n'ont pas assez insisté sur l'importance qu'ont ces deux aspects dans l'économie du drame. En effet, en plus des conséquences émotionnelles que nous avons précédemment évoquées, le fait que les deux déesses soient bien visibles sur le toit du palais et la réticence de Lyssa prennent un sens particulier dans un drame qui remet en question les dieux et leur action vis-à-vis des hommes¹⁵⁸.

D'abord, cette scène permet d'établir de manière claire la causalité divine qui est à la base de l'accès de folie d'Héraclès¹⁵⁹. De plus, la réticence de Lyssa permet de transférer la remise en question de l'action divine sur le plan des dieux eux-mêmes¹⁶⁰ : « L'homme dans la maison duquel tu m'envoies n'est pas obscur, ni sur la terre ni parmi les dieux : après avoir délivré de leurs maux une terre inaccessible et la mer sauvage, il a été le seul à rétablir les honneurs des dieux que les hommes impies menaçaient. C'est pourquoi je ne vous conseille pas de projeter de si grands malheurs »¹⁶¹. Avant qu'Héraclès ne mette en discussion la justice et l'action d'Héra, c'est Lyssa, c'est-à-dire l'agent même de la vengeance de la déesse, qui en conteste l'utilité et l'opportunité. Si,

¹⁵⁷ L'apparition d'Iris et de Lyssa dans l'*Héraclès* représente un cas particulier, surtout si l'on considère les vers 872-873. À la fin de leur intervention, Iris et Lyssa partent dans deux directions différentes : alors qu'Iris rentre sur l'Olympe, Lyssa pénètre dans la maison d'Héraclès. L'utilisation de la μηχανή semble donc être limitée à la messagère des dieux (*pace* Arnott 1962 : 73). Quant au char dont il est question au vers 800, nous sommes persuadés qu'il s'agit d'une image métaphorique. Pour une discussion approfondie de la question, cf. Lee 1982 : 44-46.

¹⁵⁸ Sur la mise en question de l'action divine dans l'*Héraclès*, voir en particulier Schlesier 1985.

¹⁵⁹ C'est un point qui, malgré son évidence, n'a pas été assez souligné, peut-être à cause de l'influence qu'a eue la théorie de Wilamowitz, qui croyait que la folie d'Héraclès se manifestait déjà dans la première partie du drame (cf. Wilamowitz 1895 : II, 127-132). On pourra trouver un jugement plus équilibré chez Lee 1982 : 47-49. Pour une mise en perspective de la critique précédente et une revalorisation de la scène d'Iris et de Lyssa, cf. Papadopoulou 2005 : 83-85.

¹⁶⁰ Cet aspect est bien souligné par Barlow 1996 : 8-9.

¹⁶¹ vv. 849-854 : ἀνὴρ ὄδ' οὐκ ἄσημος οὔτ' ἐπὶ χθονὶ / οὔτ' ἐν θεοῖσιν, οὗ σύ μ' ἐσπέμεις δόμους· / ἄβατον δὲ χώραν καὶ θάλασσαν ἀγρίαν / ἐξημερώσας θεῶν ἀνέστησεν μόνος / τιμὰς πιτυούσας ἀνοσίων ἀνδρῶν ὕπο. / ὅστ' οὐ παραινῶ μεγάλα βουλευῆσαι κακά.

malgré tout, Lyssa est bien obligée de céder à la Nécessité (vers 859 : εἰ δὲ δὴ μ' Ἥρα θ' ὑπουργεῖν σοί τ' ἀναγκαίως ἔχει), cette scène fait sans doute ressortir davantage le caractère de violence qu'a l'action d'Héra et on remarquera que Lyssa parle d'Héraclès en termes élogieux et le décrit comme un bienfaiteur de l'humanité et un homme pieux et respectueux des dieux, s'approchant de la manière dont l'avait déjà décrit le chœur dans la première partie du drame¹⁶².

La scène d'Iris et Lyssa montre ainsi le rôle joué par les dieux dans l'attaque de folie qui atteint Héraclès. Cet aspect est particulièrement évident à la fin de l'épisode, lorsque Lyssa évoque les symptômes de la folie qui commencent à se manifester au moment même où elle parle. Cette première représentation de la folie d'Héraclès, qui annonce déjà le meurtre de Mégara et des enfants et en montre le caractère inéluctable, prend toute sa force du fait qu'elle permet, une fois de plus, de percevoir l'action qui se déroule à l'intérieur du palais par les mots de l'agent divin qui la réalise :

ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποῦς κόρας,
ἀμπνοᾶς δ' οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὡς ἐς ἐμβολήν,
δεινὰ μυκᾶται δὲ Κῆρας ἀνακαλῶν τὰς Ταρτάρου
τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ.

Voilà : déjà il secoue la tête en s'élançant dans la course
et il roule, silencieux, ses yeux révoltés de Gorgone,
il ne contrôle pas son souffle, comme un taureau à l'assaut,
et il mugit terriblement en invoquant les Kères du Tartare.
Bientôt, je vais te faire danser, moi, je vais faire retentir
ma flûte qui suscite la frayeur (vers 867-871)¹⁶³.

On remarquera d'abord l'insistance sur les symptômes physiques de la folie, qui sont évoqués de manière très précise. Chacun de ces éléments revient dans d'autres

¹⁶² Cf. *supra*, en particulier p. 168 sq. Voir aussi le vers 852 : ἐξημερώσας, qui fait écho à ce que dit Amphitryon au vers 20 : ἐξημερώσαι γαῖαν.

¹⁶³ Nous suivons ici le texte des manuscrits. Diggle, suivi de Barlow (1996 : 163), transfère le vers 860 (τάχος ἐπιρροίβδην θ' ὁμαρτεῖν ὡς κυνηγέτη κύνας) après le vers 870 et corrige ἀνακαλῶν du vers 870 en ἀνακαλῶ. Il estime que le pluriel κύνας s'adapte mieux aux Kères qu'à Lyssa. Bond (1981 : 293-294) et Lee (1982 : 49-50) acceptent la première correction, mais ils suggèrent de garder le participe ἀνακαλῶν, en imaginant que c'est Héraclès qui invoque les Kères dans son délire. Il ne nous semble pas nécessaire de transférer la métaphore des chiens de Lyssa aux Kères, surtout si l'on considère que le verbe ὁμαρτεῖν s'adapterait mal au nouveau contexte et que la syntaxe demanderait de transformer l'adverbe ἐπιρροίβδην en verbe (ἐπιρροίβδειν) et de transposer, par une intervention textuelle supplémentaire, le τε après le verbe ὁμαρτεῖν. Quant à la métaphore des chiens et à la possibilité de la référer à Lyssa, voir les remarques de Mirto 1997 : 208-209.

représentations tragiques de la folie : le secouement de la tête et les cris reviennent dans la bouche du berger au début de l'*Iphigénie en Tauride* pour décrire la folie d'Oreste¹⁶⁴, le silence annonce le déchaînement de la folie, comme dans les *Bacchantes* (vers 1049), les yeux révulsés sont un véritable *topos* de la physiologie tragique de la folie, qui rapproche tous les grands furieux de la tragédie¹⁶⁵. La précision descriptive des paroles de Lyssa est confirmée par le fait que les symptômes que la déesse énumère ici sont souvent associés à la physiologie des états seconds dans les traités hippocratiques et en particulier à la symptomatologie de l'épilepsie¹⁶⁶, la « maladie sacrée » qui était également connue sous le nom de « maladie d'Héraclès »¹⁶⁷.

Les paroles de Lyssa demandent un dernier commentaire par rapport à la technique dramatique utilisée. Les symptômes de la folie que Lyssa décrit au présent sont censés se manifester au moment même où elle parle. C'est un procédé dramatique plutôt inhabituel dans la tragédie, qui a son précédent dans la scène de Cassandre dans l'*Agamemnon* (vers 1035-1330). Certes, la scène eschyléenne est beaucoup plus articulée et complexe : la prophétesse est la protagoniste d'une longue scène au cours de laquelle elle évoque, d'abord en mètres lyriques et puis en trimètres iambiques, ses prémonitions, par le rappel des meurtres passés, par des visions mystérieuses et effrayantes, puis en évoquant de manière de plus en plus claire les préparatifs du meurtre qui va avoir lieu sous peu à l'intérieur du palais. De la même manière pourtant, les deux scènes évoquent l'espace intérieur et ce qui a lieu dans le palais. Par là, elles constituent une première et puissante représentation des événements qui vont se dérouler juste après. Les paroles de Lyssa sont ainsi le premier moyen de présenter sur la scène ce qui est dérobé à la vue des spectateurs.

¹⁶⁴ vv. 282-284 : ἔστι κᾶρα τε διετίναξ' ἄνω κάτω / κᾶνεστῆναξεν ὠλένας τρέμων ἄκρας, / μανίαις ἀλαίνων, καὶ βοᾷ.

¹⁶⁵ Ajax, in Soph. *Aj.* 477 : τὸδ' ὄμμα καὶ φρένες διάστροφοι ; Héraclès dans les *Trachiniennes* (vv. 794-795) : διάστροφον / ὀφθαλμὸν ἄρας ; Oreste in *Or.* 837 : δρομάσι δινεύων βλεφάροις ; Agavé in *Bac.* 1122-1123 : ἡ δ' ἄφρον ἐξειῖσα καὶ διαστρόφος / κόρας ἐλίσσουσ[α]. Cf. aussi Aesch. *Prom.* 882, Eur. *Med.* 1174-1175. Cf. Page 1976 : 159-160. Nous reviendrons sur cet aspect plus tard, en discutant le personnage d'Agavé : cf. *infra*, p. 322 sqq.

¹⁶⁶ Cf. Hipp. *morb. sacr.* 7. Sur le rapport entre la symptomatologie de l'épilepsie dans les traités hippocratiques et la représentation tragique de la folie, voir les précisions de Jouanna 1987 : 122-123.

¹⁶⁷ Νοῦσος Ἡρακλείη : cf. Hipp. *mul.* 1,7,23.

La mort en coulisse 2

À la fin de son intervention, Lyssa entre dans le palais d'Héraclès pour y achever le projet d'Héra. Si, à l'aide d'une significative métaphore musicale¹⁶⁸, Lyssa annonçait vouloir faire danser Héraclès au son de son aulos (vers 871 : χορεύσω καὶ καταυλήσω)¹⁶⁹, juste après ses paroles c'est le chœur qui chante et danse sur la scène au son de l'aulos. Encore une fois donc le chœur chante, mais la tonalité du chant a cette fois complètement changé : ce n'est plus pour célébrer la gloire et le succès d'Héraclès qu'il chante, mais pour déplorer la mort annoncée de ses enfants. Ainsi la reprise de la même structure dramatique, avec le chant du chœur servant de cadre à la mort des enfants évoquée par des cris venant de l'intérieur du palais, acquiert-elle une signification plus forte.

Le parallélisme formel entre les deux scènes est évident : dans les deux cas, on trouve une courte introduction du chœur en dochmiacques (vers 734-748 et vers 875-885), suivie des cris en coulisse de Lycos et d'Amphitryon (vers 749-762 et vers 886-908)¹⁷⁰. Alors que la première scène débouchait sur l'apparition d'Iris et de Lyssa, la deuxième est suivie d'un échange lyrique entre le chœur et un messager, venu relater les événements qui se sont déroulés à l'intérieur du palais. Ces similitudes formelles suggèrent une lecture parallèle des deux événements : si le meurtre de Lycos semblait être l'aboutissement de la glorieuse carrière d'Héraclès, ce deuxième meurtre marque le renversement de la situation et l'acte irréparable qui scelle la chute définitive du héros.

Le parallélisme fait donc davantage ressortir les divergences entre les deux situations. Ceci est particulièrement évident dans la reprise lexicale du vers 751, que nous avons déjà commenté plus haut¹⁷¹. On se rappelle la manière dont le chœur commentait les cris de Lycos : « Voici commencer dans la maison un chant qui m'est

¹⁶⁸ Sur la dimension musicale évoquée dans ces vers et ses rapports avec la folie, cf. Wilamowitz 1895 : III, 195-196 et Provenza 2009 : 289-291. Pour le rapport entre Héraclès et la sphère dionysiaque, voir Rocconi 1999. Voir également Wilson 2000 : 433-439.

¹⁶⁹ Cf. aussi ce que dit le chœur aux vers 878-879 : ἀποβαλεῖς ὀλεῖς μανιάσιν λύσσαις / χορευθέντ' ἐναύλοις.

¹⁷⁰ Pour une analyse détaillée des similitudes formelles entre les deux scènes, voir Kroeker 1938 : 66-68.

¹⁷¹ Cf. *supra*, p. 179 sqq.

agréable à entendre » (τόδε κατάρχεται μέλος ἐμοὶ κλύειν / φίλιον ἐν δόμοις). Une image très proche, avec l'utilisation du même langage rituel, réapparaît maintenant dans la bouche du chœur pour commenter les cris d'Amphitryon : « Voici commencer des danses sans tambourins, qui n'ont pas la faveur du thyrses de Bromios » (κατάρχεται χορεύματ' ἄτερ τυπάνων / οὐ Βρομίου κεχαρισμένα θύρσῳ, vers 889-890). Le chant agréable des cris de Lycos est devenu une danse effrénée, que le chœur associe à la *mania* bachique¹⁷². C'est qu'entre temps Lyssa a commencé à faire danser Héraclès au son de l'aulos, comme elle l'annonçait au vers 871 (χορεύσω καὶ καταυλήσω).

La métaphore revient une deuxième fois, encore une fois juste après un cri d'Amphitryon :

Αμ. φυγῆ, τέκν', ἐξορμᾶτε. Χο. δῶν τόδε
δῶν μέλος ἐπαυλεῖται.

A. : Fuyez, les enfants, sauvez-vous ! Ch. : Ruine !
C'est un chant de ruine au son de l'aulos (vers 894-895).

Les paroles du chœur reprennent les métaphores précédentes et on n'a pas besoin de croire que le chœur parle ici de son propre chant¹⁷³. Cependant, il est vrai que l'utilisation de cette métaphore par le chœur, au moment où il est en train de danser et de chanter au son de l'aulos, permet aussi de fondre dans une même image l'action dramatique évoquée et la performance musicale du chœur. À l'insistance sur la dimension auditive et sur le chant s'ajoutent les mouvements convulsifs du chœur, qui se disperse et, par là, donne à voir sa terreur. Nous ne pouvons pas savoir quels étaient les mouvements chorégraphiques, ainsi que nous ne pouvons pas savoir ce qui se passait concrètement sur la scène par la suite, lorsqu'un tremblement de terre secoue le palais et provoque l'écroulement du toit (vers 904-905), à cause de l'intervention d'Athéna (vers

¹⁷² L'association de la folie avec la *mania* dionysiaque est fréquente dans le théâtre euripidéen : cf. *Ion* 1204, *Or.* 411, mais aussi *Soph. Ant.* 136. À la différence du délire bachique, la folie de Lyssa est meurtrière : cf. *Phoe.* 784-785 : ὦ πολύμοχθος Ἄρης, τί ποθ' αἵματι / καὶ θανάτῳ κατέχη Βρομίου παράμουςος ἑορταῖς; Sur l'opposition entre le chant d'Arès et le chant de Dionysos, voir Mauduit 2008 (notamment 12-15).

¹⁷³ *Pace* Bond 1981 : 299.

906-908)¹⁷⁴. De toute manière, tout porte à croire que la façon dont tous ces événements étaient représentés devait avoir un très fort impact émotionnel sur le public.

Nous avons vu précédemment que, en se cachant dans le palais pour attendre et tuer Lycos, Héraclès semblait mettre en œuvre la modalité d'action qu'Amphitryon avait décrite lors de sa discussion avec Lycos dans le premier épisode¹⁷⁵. Mais maintenant, le palais devient aussi le piège auquel Héraclès prend, malgré lui, ses propres enfants et sa femme, qui y avaient pénétré avec Héraclès lui-même à la fin du deuxième épisode (vers 636). De plus, par un renversement significatif, la folie qui s'empare d'Héraclès lui donne l'illusion qu'il est toujours en train de tuer ses ennemis : comme le dira le messenger, Héraclès tue ses enfants en les croyant les enfants d'Eurysthée¹⁷⁶. Le modèle d'action de l'archer s'applique ainsi de manière paradoxale au meurtre des enfants d'Héraclès¹⁷⁷ et il est intéressant de remarquer que, si nous ne savons rien de la manière dont Héraclès tue Lycos, le messenger nous dit expressément qu'il se sert de son arc pour tuer sa femme et l'un de ses enfants (vers 1000).

Du point de vue dramatique également, la représentation du meurtre des enfants reprend, comme nous l'avons vu, le même module réalisé dans le meurtre de Lycos. En particulier, l'utilisation du module des « cris de l'intérieur » mérite quelques réflexions supplémentaires. Nous avons évoqué plus haut ce module et nous avons vu qu'il consistait en général en un dialogue qui s'instaure entre l'espace scénique et l'espace rétro-scénique : depuis l'intérieur du palais, la victime crie et suscite la réponse du chœur présent dans l'orchestre. Nous avons vu aussi que ce module est utilisé de manière originale dans l'*Hécube* (vers 953-1055), où, en faisant crier Polymestor, Euripide adapte le module à la représentation non pas d'un meurtre, mais d'un aveuglement¹⁷⁸. De plus, dans l'*Oreste*, les cris d'Hélène aux vers 1296 et 1301 laissent ouvertement croire à la possibilité qu'elle soit effectivement tuée à l'intérieur. Ce n'est

¹⁷⁴ Les hypothèses les plus variées ont été formulées sur la manière dont le tremblement de terre se réalisait. Voir à ce propos Bond 1981 : 303-304. Nous discuterons plus tard une scène très semblable, celle du tremblement de terre dans les *Bacchantes* (v. 585) : cf. *infra*, p. 289 sqq.

¹⁷⁵ Cf. *supra*, p. 176.

¹⁷⁶ Cf. vv. 967-971.

¹⁷⁷ Voir l'analyse de Padilla 1992 : 3-5.

¹⁷⁸ Cf. *supra*, p. 175 sq.

que beaucoup plus tard (vers 1494-1495) que l'on apprendra, dans la bouche du messager phrygien, qu'Hélène n'est pas morte mais qu'elle a disparu.

L'utilisation de ce module a aussi quelque chose de particulier dans l'*Héraclès*. En effet, ce n'est pas la victime de l'action violente du héros qui crie. Ce ne sont ni la femme ni les enfants d'Héraclès, comme c'est le cas pour les enfants de Médée¹⁷⁹, qui font entendre leur voix, mais c'est Amphitryon¹⁸⁰. De cette manière, le meurtre de la famille d'Héraclès est représenté par les yeux du seul personnage destiné à survivre, mais surtout, même si Amphitryon, à la différence de ce qui se passe pour Hélène dans l'*Oreste*, ne prononce jamais rien d'ambigu sur son propre sort, ses interventions concentrent l'attention du public sur la figure du père d'Héraclès, dans un drame qui fait par ailleurs de la paternité un thème majeur¹⁸¹. Quel sera le sort du père d'Héraclès ? Il convient de remarquer à ce propos que, plus tard, Amphitryon lui-même se montrera préoccupé par rapport à son destin et manifestera au chœur la crainte qu'Héraclès ne se réveille et ne le tue¹⁸². Ce procédé permet par ailleurs d'accroître le suspense jusqu'à la dernière intervention d'Amphitryon. Une fois que le chœur a constaté qu'un tremblement de terre a fait s'écrouler le toit du palais, on entend Amphitryon s'adresser en coulisse à Athéna : « Hélas, hélas ! Que fais-tu là, enfant de Zeus, dans le palais ? Tu déchaînes contre la maison un tumulte infernal, comme tu le fis jadis avec Encélade »¹⁸³.

Mais les raisons et les effets de cette intervention d'Athéna restent pour l'instant mystérieuses et le public devra attendre le long récit du messager qui vient d'apparaître sur la scène pour apprendre qu'Athéna n'est pas venue apporter de nouveaux malheurs, mais arrêter la folie d'Héraclès, juste au moment où il s'élançait contre son père (vers 1001). Athéna l'a frappé d'une pierre en pleine poitrine et Héraclès est tombé par terre, plongé dans le sommeil. Le glorieux Héraclès, qui avait accompli son plus grand exploit en revenant de l'Hadès, terrassé par Athéna, est à nouveau précipité dans les ténèbres.

¹⁷⁹ Eur. *Med.* 1270a-1282.

¹⁸⁰ Les vers 886, 889, 891, 894a et 899, que les manuscrits attribuent de manière générale à une voix ἔσωθεν, sont attribués de manière unanime à Amphitryon par tous les éditeurs modernes. Cf. Bond 1981 : 300-301.

¹⁸¹ Sur la question de la paternité divine et humaine d'Héraclès, voir Padilla 1994 et Mirto 1997 : 15-38.

¹⁸² vv. 1055-1056 : ἢ δέσμι' ἀνεγειρόμενος χαλάσας ἀπολεῖ πόλιν, / ἀπὸ δὲ πατέρα, μέλαθρά τε καταρρήξει.

¹⁸³ vv. 906-908 : ἢ ἢ· τί δρᾶς, ὦ Διὸς παῖ, μελάθρω ; / τάρραγμα ταρτάρειον ὡς ἐπ' Ἐγκελάδωι ποτέ, Παλλάς, / ἐς δόμους πέμπεις.

3. Réveil et retour à la vie

La dernière partie de la tragédie met en scène le processus au cours duquel Héraclès, après s'être réveillé, comprend d'abord ce qu'il a fait sous l'emprise de la folie et finit ensuite par renoncer au projet de se donner la mort grâce à l'intervention de Thésée. Avant de pouvoir analyser dans les détails les différents passages à travers lesquels ce processus se réalise, nous devons revenir au moment où arrive le messager et analyser comment les événements qui ont eu lieu à l'intérieur du palais sont reconstitués et présentés sur la scène.

Juste après les derniers mots par lesquels Amphytryon s'adressait à Athéna à l'intérieur du palais, un messager en sort et s'adresse au chœur, en résumant brièvement le point central du récit (vers 913 : *τεθνᾶσι παῖδες*) et en invitant le chœur à plaindre le sort de la famille d'Héraclès. Un bref échange lyrique s'établit avant que le messager n'entreprenne son long récit détaillé (vers 922-1015). Le contexte initial, qui prélude à l'accès de folie et au meurtre, est très parlant : à l'intérieur du palais, on prépare un sacrifice de purification pour la mort de Lycos (*καθάρσια*, vers 923). Le détail n'est pas anodin et établit, encore un fois, un rapport étroit entre le meurtre de Lycos et celui des enfants : le sacrifice qui devait purifier la maison du sang de l'usurpateur tourne en massacre de la famille¹⁸⁴.

Dans ce tableau initial, il y a un autre détail qui mérite un commentaire, c'est-à-dire l'image des enfants d'Héraclès, regroupés autour de l'autel de Zeus avec Mégara et Amphytryon comme un chœur gracieux (vers 925 : *χορὸς καλλίμορφος*). On se souvient que Lyssa d'abord et le chœur ensuite avaient décrit l'accès de folie d'Héraclès comme une danse effrénée. L'image du « chœur gracieux », en reprenant la métaphore précédente, montre bien le contraste entre la situation de paisible harmonie dans laquelle la famille s'apprête à célébrer les rites de purification pour la mort de Lycos et la violence que la folie d'Héraclès va bientôt déchaîner.

¹⁸⁴ Le meurtre des enfants est dès lors présenté comme une perversion du rituel sacrificiel, cf. v. 995. Voir à ce propos Foley 1985 : 155-157.

C'est dans cette atmosphère tendre et religieuse, empreinte d'un silence sacré¹⁸⁵, que la folie commence à se manifester. Alors qu'Héraclès est en train de s'occuper des préliminaires du sacrifice et que le silence annonce l'imminence de l'acte rituel, un autre silence, beaucoup plus inquiétant (vers 930 : ἔστη σιωπῆ), manifeste le changement d'état d'Héraclès. Les regards de tous les présents se tournent vers lui, qui « n'était plus le même »¹⁸⁶. Le messenger s'attarde à décrire les symptômes qui se montrent sur le visage d'Héraclès : le silence stupéfait, les yeux révulsés et injectés de sang (vers 932-933), la bave à la bouche (vers 934). La reprise des symptômes annoncés par Lyssa marque bien le lien entre les deux moments mais ici le messenger, dans son récit détaillé, réalise une véritable mise en scène du délire d'Héraclès¹⁸⁷. La force dramatique de la description du messenger découle de la construction d'un scénario théâtral, par une série de procédés particuliers destinés à installer le décor des événements qu'il relate et à attirer l'attention sur leur dimension visuelle. Tout d'abord, le messenger insiste beaucoup sur les regards et sur les réactions des différents personnages, à commencer par les serviteurs, qui se regardent interloqués et se demandent, entre peur et surprise, si le maître est fou ou s'il se joue d'eux (vers 950-952). Cette « théâtralisation » de la folie d'Héraclès atteint son paroxysme dans les actions d'Héraclès lui-même. Dans son délire, il croit traverser la région de Mégare jusqu'à Corinthe et il mime une participation aux jeux (vers 953-958), à la fin de laquelle il s'adresse à un public imaginaire pour s'autoproclamer vainqueur (vers 959-962)¹⁸⁸.

Héraclès croit donc être parvenu à Mycènes, où il veut se venger d'Eurysthée. Même les paroles d'Amphitryon qui tâche de le raisonner (vers 965-967) ne servent à rien, ni les cris de Mégara qui essaie de protéger les enfants (vers 975-976). Le point culminant de la tension est atteint lorsque le deuxième enfant s'adresse directement à son père en le suppliant de ne pas le tuer (vers 988-989)¹⁸⁹, mais Héraclès ne comprend pas et continue son massacre. Si la folie d'Héraclès était suscitée par une déesse, Lyssa,

¹⁸⁵ v. 927 : φθέγμα δ' ὅσιον εἴχομεν.

¹⁸⁶ v. 931 : παῖδες προσέσχον ὄμμα'· ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν.

¹⁸⁷ Pour une analyse détaillée du récit, cf. De Jong 1991 : 165-171.

¹⁸⁸ Le vers 962 en particulier fait allusion à la formule typique des hérauts : ἀκούετε λεῶ. Cf. Aristoph. *Pax* 551, *Av.* 448 à lire avec la scholie ; Sus. fr. 1 Kassel Austin.

¹⁸⁹ De même, Penthée adresse une supplication inutile à Agavé dans les *Bacchantes* (vv. 1118-1121).

ce n'est que l'intervention d'une autre déesse, Athéna, qui peut l'arrêter. Athéna frappe Héraclès d'une pierre sur la poitrine, au moment où il s'élance contre Amphitryon pour le tuer. De cette manière, la déesse arrête sa fureur et le plonge dans un sommeil profond qui permet à Amphitryon et aux serviteurs de le lier à une colonne. La folie d'Héraclès a pris fin et le récit du messager laisse la place à la complainte du chœur.

La mort sous toutes ses formes

Le chœur essaie de réagir au récit du messager par un chant approprié, il cherche les exemples mythologiques les plus adaptés, il se demande : « Quel gémissement, quelle complainte, quel chant funèbre ou quel chœur d'Hadès vais-je entonner ? »¹⁹⁰. C'est alors que les portes de la maison s'ouvrent et l'intérieur du palais devient visible pour tous les spectateurs¹⁹¹ : « Regardez ! La porte de la haute demeure s'ouvre à deux battants. Hélas ! Regardez les enfants, les malheureux, étendus devant leur pauvre père, qui dort d'un sommeil inquiétant, après avoir tué ses enfants »¹⁹².

La présentation du cadavre est un élément central dans la tragédie¹⁹³. Après le meurtre ou le suicide, qui ne sont en général pas montrés directement sur la scène, le cadavre est amené en scène, où il fait l'objet de la complainte du chœur ou des personnages¹⁹⁴. Ce module de présentation du cadavre peut se réaliser de manière différente. Si la mort a eu lieu dans un espace lointain, à la suite du récit d'un messager relatant les événements, les cadavres sont transportés sur la scène par un personnage ou

¹⁹⁰ νν. 1025-1027 : τίνα στεναγμὸν / ἢ γόον ἢ φθιτῶν ᾠδὴν ἢ τίν' Ἄϊ- / δα χορὸν ἀχίσω ;

¹⁹¹ Les interprètes pensent en général à l'utilisation de l'ἐκκύκλημα : cf. Taplin 1977 : 442, Bond 1981 : 329-330, Halleran 1984 : 89, Halleran 1988b : 55, Barlow 1996 : 169. Cependant, l'utilisation de cette machine (défendue par Arnott 1962 : 84) est peu probable au cinquième siècle, comme le montre déjà Pickard-Cambridge 1946 : 100-122. Sur l'ἐκκύκλημα, cf. aussi Di Benedetto-Medda 1997 : 22-24 et, sur la scène de l'*Héraclès*, p. 133.

¹⁹² νν. 1029-1034 : ἴδεσθε, διάνδιχα κληῖθρα / κλίνεται ὑπὸ πύλων δόμων. / ἰώ μοι· / ἴδεσθε δὲ τέκνα πρὸ πατρὸς / ἄθλια κείμενα δυστάνου, / εὐδοντος ὕπνον δεινὸν ἐκ παίδων φόνου.

¹⁹³ Sur la présentation du cadavre et sa fonction sur la scène tragique, voir l'étude de Deforge 1997 et Di Benedetto-Medda 1997 : 284-301.

¹⁹⁴ C'est en général une réaction de douleur que provoque l'exposition du cadavre. De manière différente, dans l'*Électre* d'Euripide, l'arrivée sur la scène du cadavre d'Égisthe provoque la joie et la réaction injurieuse d'Électre.

par des serviteurs. C'est ce qui se passe dans les *Sept contre Thèbes*, dans l'*Antigone* (Hémon), et, chez Euripide, dans *Andromaque*, *Électre* (Égisthe), les *Troyennes*, les *Phéniciennes* et dans les *Bacchantes*, où l'arrivée du cadavre démembré de Penthée donnait lieu à une scène de reconstitution du corps. Si au contraire la mort s'est produite à l'intérieur du palais, le cadavre est transporté à l'extérieur ou bien rendu visible par l'ouverture des portes, comme c'est le cas dans l'*Héraclès*. Ce procédé avait déjà été utilisé par Eschyle dans l'*Agamemnon* et les *Choéphores* et revient dans l'*Antigone* (Eurydice), dans l'*Électre* sophocléenne, dans l'*Hippolyte* (Phèdre), l'*Hécube* (les enfants de Polymestor) et l'*Électre* d'Euripide (Clytemnestre et Égisthe).

Ce qu'il nous semble intéressant de remarquer, c'est que ce module de présentation du cadavre est un exemple d'un procédé plus général que l'on trouve souvent dans la tragédie attique et qui consiste à présenter visuellement les effets d'une action qui a été précédemment relatée par un récit ou présentée par les cris venant de l'intérieur du palais. Ce procédé n'est pas limité à la présentation de la mort et des cadavres. Dans l'*Œdipe roi*, après avoir compris la vérité sur son identité, le personnage rentre dans le palais où il s'auto-aveugle. Après le chant du chœur, un messager vient relater la mort de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe. À la fin de son récit, le messager annonce l'ouverture des portes : Œdipe lui-même ordonne qu'on les ouvre et qu'on montre au peuple des Thébains le criminel¹⁹⁵. C'est ainsi qu'après avoir entendu le récit de l'aveuglement d'Œdipe, le chœur et les spectateurs peuvent en voir les effets. Dans l'*Hippolyte*, après le récit du messager venu relater à Thésée qu'un monstre marin a causé la perte de son fils (vers 1153-1266), des serviteurs ramènent sur la scène Hippolyte mourant (vers 1347)¹⁹⁶. Dans les *Trachiniennes*, Sophocle avait déjà utilisé ce module pour montrer Héraclès agonisant et il l'avait fait de manière très originale. En effet, Hyllos vient d'abord raconter à Déjanire que la tunique qu'elle a offerte à Héraclès n'était pas un philtre d'amour mais un poison qui s'est attaché à la peau en causant au

¹⁹⁵ vv. 1287-1288 : Βοῶ διοίγειν κληῖθρα καὶ δηλοῦν τινα / τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον.

¹⁹⁶ L'arrivée d'Hippolyte est pourtant annoncée ici : le messager en demande la permission à Thésée (vv. 1261-1266). Par ailleurs, Hippolyte arrive après l'apparition d'Artémis ; cet expédient permet de faire en sorte que l'innocence d'Hippolyte soit déjà bien établie lorsqu'il arrive et laisse ainsi la place à une plainte unanime du destin du héros.

héros d'horribles souffrances (vers 749-812). Ensuite, Déjanire entre dans le palais et la nourrice vient annoncer qu'elle s'est poignardée (vers 871-946). Ainsi, au moment où l'on s'attendrait à la présentation du cadavre de Déjanire, c'est l'agonisant Héraclès qui est conduit sur la scène (vers 974). Dans tous ces cas, on passe d'une représentation verbale à la vision des effets que les actions violentes ont eus sur les personnages. Ce module n'est pas réservé de manière exclusive à la représentation de la mort. Dans l'*Hécube*, l'ouverture de la tente laisse sortir Polymestor aveuglé en même temps qu'elle laisse voir les cadavres de ses enfants (vers 1049-1055).

Le passage d'une représentation verbale à une représentation visuelle comporte sans doute des conséquences émotionnelles importantes. La présentation du cadavre entraîne la complainte, l'arrivée d'Héraclès dans les *Trachiniennes* et d'Hippolyte dans le drame homonyme permet la mise en scène de la souffrance et de l'agonie des deux héros. Les émotions qui se sont accumulées pendant les scènes précédentes peuvent enfin trouver leur expression. L'exemple le plus parlant est peut-être constitué par l'*Œdipe roi*¹⁹⁷. Après avoir appris le sort du personnage par la bouche du messager, le chœur peut finalement voir se manifester le héros mutilé : « Quelle souffrance terrible à voir pour des hommes ! » (vers 1296 : ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις), commente-t-il. L'apparition d'Œdipe était savamment préparée par le récit du messager, un récit entièrement construit sur l'opposition entre ce qu'« on peut voir » et ce qui est « caché »¹⁹⁸. Bien qu'il annonce, en s'adressant au chœur, que « le plus douloureux de ces actions t'échappe, car tu ne les vois pas »¹⁹⁹, le messager prépare l'ouverture des portes et l'expression de la douleur du chœur. Ce passage de l'audition à la vision et au *pathos* qu'elle entraîne était déjà annoncé dans les premières paroles que le messager adressait aux choreutes au début de son récit : « Qu'allez-vous entendre, qu'allez-vous voir, qu'allez-vous souffrir ! » (vers 1224-1225 : οἳ ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ' / ἀρεῖσθε πένθος).

¹⁹⁷ Sur les conséquences émotionnelles qu'entraîne l'apparition d'Œdipe aveuglé, voir l'analyse de Calame 2005 : 201-211.

¹⁹⁸ Voir à ce propos Segal 1993b : 266-267.

¹⁹⁹ νν. 1237-1238 : Τῶν δὲ πραχθέντων τὰ μὲν / ἄλγιστ' ἄπεστιν· ἡ γὰρ ὄψις οὐ πάρα.

Avant d'analyser la manière dont cette réponse émotionnelle se manifeste dans l'*Héraclès*, il nous faut ajouter quelques considérations à propos de la scène de l'ouverture des portes. Il s'agit d'une scène très articulée, par sa longueur mais surtout parce que l'intérieur de la maison qui apparaît aux spectateurs est particulièrement complexe : on y voit les cadavres des enfants et de Mégara et même la colonne brisée à laquelle Héraclès est attaché. De plus, l'exposition de l'espace intérieur représente dans l'*Héraclès* le point culminant de la mise en scène du meurtre des enfants. Annoncé par Lyssa, porté sur la scène par les cris en coulisse d'Amphitryon, rapporté par le récit du messager, le désastre de la famille d'Héraclès est finalement révélé aux yeux de tous. La complexité de ce procédé, qui combine toutes les possibilités de présentation de la mort, n'est pas sans faire penser, une fois de plus, à l'*Agamemnon*, où la mort du roi est d'abord annoncée par la scène du tapis et les visions de Cassandre, puis se réalise par les cris de l'intérieur du palais avant que le cadavre ne soit montré²⁰⁰. Dans la tragédie eschyléenne, un dernier moment s'y ajoute : Clytemnestre, à côté des corps de son mari et de Cassandre, raconte encore une fois le meurtre (vers 1376-1406). Dans l'*Héraclès*, le héros ne peut pas revendiquer son exploit avec la fierté de Clytemnestre, mais ce dernier passage n'est pas absent : c'est à Amphitryon que revient la douloureuse tâche d'aider son fils à recouvrer ses esprits en lui faisant prendre conscience de ce qu'il a fait (vers 1109-1145).

L'impossibilité du chant et la critique des récits des poètes

Nous avons vu que les scènes de présentation du cadavre et le passage de la représentation verbale à la représentation visuelle qu'elles comportent entraînent des conséquences émotionnelles importantes, qui se manifestent notamment dans les réactions de participation de la part du chœur. Dans l'*Héraclès*, la scène qui suit l'ouverture des portes a quelque chose de très original. Le chœur, nous l'avons vu, décrit

²⁰⁰ Voir en particulier l'analyse de Deforge 1997 : 69-76. Sur l'*Héraclès*, cf. Lebeau 2003 : 304-305.

d'abord l'affreux spectacle qui apparaît sous ses yeux : les cadavres des enfants, Héraclès endormi et lié à une colonne (vers 1032-1038). L'attention se tourne ensuite vers Amphitryon, qui s'avance au petit pas vers les vieillards du chœur (vers 1039-1041), pour les inviter à arrêter leur chant :

Καδμεῖοι γέροντες, οὐ σῖγα σῖ-
γα τὸν ὕπνῳ παρειμένον ἐάσετ' ἐκ-
λαθέσθαι κακῶν ;

Vieux Cadméens, silence ! silence !
Ne voulez-vous pas le laisser oublier ses malheurs
dans l'abandon du sommeil ? (vers 1042-1044).

Dans le dialogue lyrique entre Amphitryon et le chœur, s'opposent le désir d'entonner le chant de deuil et la nécessité de faire silence pour ne pas réveiller Héraclès et éviter que la fureur meurtrière ne recommence²⁰¹. De manière paradoxale, Amphitryon en arrive à demander au chœur d'entonner son chant en silence (vers 1053-1054 : οὐκ ἀτρεμαῖα θρηῆνον αἰ- / ἀξετ', ὧ γέροντες ;). Le chœur proteste, ce qu'on lui demande de faire est impossible ; il demande si Héraclès dort et cherche presque à profiter de ce moment pour entonner un bref chant sous forme antiphonique (vers 1064-1067a).

Le chœur semble être incapable de trouver les paroles, incapable de chanter, condition étonnante s'il en est pour ces vieillards qui, comme nous l'avons vu, soulignaient l'importance et la force de la parole poétique, revendiquaient le rôle de chanteurs et dominaient par leurs chants la première partie du drame. Au contraire, ce dernier chant choral renverse l'image précédente du chant et de sa force de célébration et de consolation. Cet aspect est évident dès les premiers vers de ce bref chant astrophique qui sert de quatrième *stasimon*. Le chœur commence en évoquant deux paradigmes mythologiques de cruauté sanguinaire, celui des filles de Danaos qui tuèrent

²⁰¹ Les savants ont remarqué qu'une scène du même type réapparaît au début de l'*Oreste* (v. 140-210), cf. notamment Bond 1981 : 332-333. Ajoutons que le motif est également présent dans les *Trachiniennes* (v. 974-975), lorsque le vieillard demande à Hyllos de ne pas faire de bruit pour ne pas réveiller Héraclès. Cf. aussi l'invitation de Néoptolème au chœur dans Soph. *Phil.* 825, 865 et les remarques du chœur in *OT* 896. Le même motif se trouve tourné en ridicule dans le *Cyclope*, où Ulysse demande au chœur de faire silence pour ne pas réveiller le Cyclope : σιγᾶτε πρὸς θεῶν, θῆρες, ἡσυχάζετε, / συνθέντες ἄρθρα στόματος· οὐδὲ πνεῖν ἐῶ, / οὐ σκαρδαμύσσειν οὐδὲ χρέμπεσθαί τινα, / ὡς μὴ 'ξεγεροθῆι τὸ κακόν, ἔστ' ἂν ὄμματος / ὄψις Κύκλωπος ἐξαμιλληθῆ πυρί (v. 624-628). Cf. Soph. *Ichn.* fr. 314, 221-222 Radt et Aristoph. *Pax* 309.

leurs maris (vers 1016-1018) et celui de Procné qui tua son enfant pour se venger de son mari Térée (vers 1021-1022a). Les critiques se sont interrogés sur la pertinence des deux exemples évoqués²⁰². En effet, c'est le chœur lui-même qui les remet en question ! Dans le premier comme dans le second des cas, le chœur finit par conclure qu'il ne peuvent pas être comparés au sort d'Héraclès, qui les dépasse tous deux en malheur (vers 1019-1020 et 1022b-1027). Dans les paradigmes mythologiques, le chœur ne trouve donc pas les précédents consolatoires aptes à atténuer la douleur, comme c'est en général le cas²⁰³ ; au contraire, il y trouve la confirmation de l'unicité du destin et du malheur d'Héraclès²⁰⁴.

L'exemple de Procné est intéressant d'un autre point de vue. On connaît son histoire mythologique : lorsque Térée apprend que Procné et sa sœur Philomèle ont tué Itys et le lui ont servi à manger, il s'élance à la poursuite des deux femmes, qui sont métamorphosées respectivement en rossignol et en hirondelle²⁰⁵. Dès lors, le vers du rossignol était interprété par les Grecs comme le dernier appel désespéré de la mère à son enfant et c'est pour cette association avec le chant que l'histoire de Procné est généralement évoquée sur la scène tragique²⁰⁶. On se souvient de la métaphore du « cygne chanteur », qui revient à plusieurs reprises dans la première partie de l'*Héraclès* pour décrire le rôle de chanteur de la gloire d'Héraclès que le chœur revendique pour lui-même. Maintenant, par l'allusion à l'histoire douloureuse de Procné, le chœur évoque un nouveau modèle de chant²⁰⁷. Du chant de louange du cygne au chant de deuil du rossignol, le renversement ne pourrait être plus radical.

Le chœur ne semble pourtant pas être capable d'assumer pleinement son rôle de chanteur du malheur présent d'Héraclès. C'est ainsi qu'il projette l'image de l'« oiseau

²⁰² Cf. la discussion de Bond 1981 : 324-325.

²⁰³ Sur l'utilisation des exemples mythologiques à des fins de consolation dans la tragédie, cf. Pattoni 1988 (en particulier les p. 253-255). À propos de l'*Héraclès*, voir aussi Nicolai 2005 : 99-101.

²⁰⁴ Sur le renversement du motif *non tibi hoc soli* opéré par le chœur, cf. Mirto 1997 : 11-12.

²⁰⁵ Cf. Apollod. *Bibl.* 3, 14, 8.

²⁰⁶ Sur le rossignol-Procné qui appelle Itys, voir en particulier *Agam.* 1142-1145. Cf. aussi Aesch. *Supp.* 60-67 et Soph. *El.* 148-149.

²⁰⁷ C'est dans ce sens qu'il faut interpréter, nous semble-t-il, l'expression concise par laquelle le chœur décrit le meurtre d'Itys comme un « sacrifice offert aux Muses » (v. 1022 : *θύόμενον Μούσαις*), expression qui a semblé trop « cynique » à la critique (cf. Bond 1981 : 327). L'évocation des Muses prend tout son sens en ce qu'elle renvoie au chant et à la situation actuelle.

pleurant » sur Amphitryon. Juste après l'ouverture des portes du palais, le chœur décrit l'arrivée du vieux père d'Héraclès : « Voici qu'il arrive, comme un oiseau qui pleure la couvée de ses petits sans plumes » (vers 1039-1041 : ὁ δ' ὡς τις ὄρνις ἄπτερον καταστένων / ὠδῖνα τέκνων [...] / πάρεσθ' ὄδε). La métaphore ornithologique revient souvent dans l'*Héraclès* pour indiquer le rapport de protection de l'adulte envers ses petits. Au début de la pièce, Mégara dit « abriter ses enfants, cachés sous ses ailes, comme le fait une poule avec ses poussins »²⁰⁸. Dans sa discussion avec Lycos, Amphitryon regrette que la Grèce entière ne soit pas accourue apporter son aide aux « poussins » (νεοσσοί) d'Héraclès (vers 224). Peu avant le dernier chant choral, la métaphore réapparaissait à deux reprises dans le récit du messager. Au vers 974, un enfant se blottit sous l'autel « comme un oiseau » (ὄρνις ὡς) ; au vers 982, après avoir tué un autre de ses enfants, Héraclès s'en réjouit : « Voilà mort l'un des poussins (νεοσσός) d'Eurysthée ! ». Ces différents usages de la même métaphore montrent bien le renversement de la situation des enfants, les petits à protéger devenus les proies de la chasse furieuse de leur père. C'est dans ce contexte qu'il faut lire l'image d'« oiseau pleurant » que le chœur applique à Amphitryon et dont l'exemple de Procné représente l'antécédent mythologique. Maintenant qu'il ne peut plus protéger ses enfants, il ne reste à Amphitryon qu'à en pleurer la mort.

Par ailleurs, en appliquant cette image à Amphitryon, le chœur semble renoncer à son rôle de chanteur et déléguer la tâche au vieux père d'Héraclès, avant même que celui-ci ne lui demande de faire silence. C'est ainsi que, dans la brève complainte antiphonique (vers 1064-1067a) qu'ils entonnent, les choreutes prennent le rôle de l'ἔξαρχος, contrairement à l'usage qui voit en général le groupe choral répondre aux invitations du soliste²⁰⁹. La fonction de chanteur que le chœur avait revendiquée dans la première partie du drame entre ainsi en crise : Amphitryon l'invite à se taire et le chœur se trouve progressivement réduit au silence. Au cours de ce dernier chant, la voix du chœur se brise et s'effrite : après avoir chanté les vers 1016-1041 jusqu'à l'ouverture des

²⁰⁸ v. 71-72 : οὖς ὑπὸ πτεροῖς / σφύζω νεοσσοῦς ὄρνις ὡς ὑφειμένους.

²⁰⁹ Cf. par ex. *Il.* 24, 746-747 : Ὡς ἔφατο κλαίουσα, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. / τῆσιν δ' αὖθ' Ἐκάβη ἀδινού ἐξῆρχε γόοιο. Cf. à ce propos Harvey 1955 : 168-169. Sur l'inversion des rôles dans cette scène de l'*Héraclès*, voir Battezzato 1995 : 147-152.

portes, le chœur engage un dialogue lyrique avec Amphitryon, pendant lequel il cède progressivement la place à son interlocuteur (vers 1042-1088)²¹⁰ et après lequel il n'interviendra presque plus.

Le chœur est réduit au silence, il ne peut plus célébrer la gloire d'Héraclès et ne sait pas en déplorer le destin. Face à l'énormité du malheur qui accable le héros, les exemples mythologiques ne suffisent pas et ne peuvent pas remplir leur fonction consolatoire. De la même manière, Thésée essaiera de consoler Héraclès en s'appuyant sur des arguments d'ordre mythologique : les récits des poètes (ἀοιδῶν... λόγοι) n'attestent-ils pas que même les dieux ont commis toute espèce de crimes ? Pourtant, ne pouvant y échapper, ils se résignent à vivre avec leurs fautes. De plus il faut qu'Héraclès cède au destin et endure ce que le sort lui a réservé²¹¹. Mais Héraclès refuse cette consolation, il ne peut pas croire à l'immoralité du comportement des dieux²¹² car « un dieu, s'il est vraiment dieu, n'a besoin de rien : ce ne sont que de misérables récits de poètes » (vers 1345-1346 : δεῖται γὰρ ὁ θεός, εἴπερ ἔστ' ὀρθῶς θεός, / οὐδενός· ἀοιδῶν οἶδε δύστηνοι λόγοι)²¹³.

Héraclès refuse la consolation que lui offre Thésée, ce n'est pas là qu'il trouvera la force d'accepter son destin et de renoncer au projet de se donner la mort. Avant de pouvoir analyser le processus qui mène Héraclès à recouvrer ses esprits et à accepter l'amitié de Thésée, revenons au dernier chant du chœur. Si la plainte ne peut pas se développer, l'émotion dominante est la terreur. Amphitryon craint qu'Héraclès ne se réveille et ne le tue à son tour ; il invite plusieurs fois le chœur à rester silencieux, s'approche de son fils pour vérifier qu'il dort encore, tend l'oreille (vers 1060 : φερε, πρὸς οὗς βάλω), projette de se cacher. Héraclès semble dormir, mais se retourne et s'agite. La tension monte jusqu'au moment où Héraclès se réveille. Amphitryon s'en

²¹⁰ Le chœur ne chante que 13 vers contre les 34 d'Amphitryon.

²¹¹ vv. 1313-1319 : οὐδεὶς δὲ θνητῶν ταῖς τύχαις ἀκήρατος, / οὐ θεῶν, ἀοιδῶν εἴπερ οὐ ψευδεῖς λόγοι. / οὐ λέκτρ' ἐν ἀλλήλοισιν, ὧν οὐδεὶς νόμος, / συνῆψαν; οὐ δεσμοῖσι διὰ τυραννίδα / πατέρας ἐκηλίδωσαν; ἀλλ' οἰκοῦσ' ὅμως / Ὀλυμπον ἠνέσχοντό θ' ἡμαρτηκότας.

²¹² vv. 1341-1344 : ἐγὼ δὲ τοὺς θεοὺς οὔτε λέκτρ' ἄ μὴ θέμις / στέργειν νομίζω δεσμά τ' ἐξάπτειν χεροῖν / οὔτ' ἠξίωσα πώποτ' οὔτε πείσομαι / οὐδ' ἄλλον ἄλλου δεσπότην πεφυκέναι.

²¹³ Sur cet aspect, voir Stinton 1976 : 87-89. Pour une analyse du rapport entre la réponse d'Héraclès et les paroles de Thésée, cf. Bond 1981 : 399 et Halleran 1986 : 171-181. On peut trouver une discussion des diverses interprétations auxquelles ces vers ont donné lieu in Lawrence 1998.

aperçoit et invite les vieillards à s'enfuir, comme ils l'avait déjà fait à l'apparition d'Iris et Lyssa²¹⁴. Le chœur se disperse et se cache avec Amphitryon, sur un côté, loin du champ visuel d'Héraclès²¹⁵, pour guetter l'évolution du comportement du héros. Ils ne se montrent qu'après avoir été rassurés par les premières paroles d'Héraclès et ne s'approchent qu'avec beaucoup de prudence.

Un nouvel Hadès

Une fois réveillé, Héraclès reprend lentement connaissance. La première étape de ce processus est la prise de conscience de la réalité physique qui l'entoure : « Je respire et je vois (δέδορκα) ce que je dois : le ciel, la terre et les traits du soleils »²¹⁶. Le détail est significatif. Nous avons vu en effet que l'un des symptômes principaux par lesquels se manifeste la folie est le regard aux yeux révulsés, et la folie d'Héraclès comportait des hallucinations visuelles importantes. Dès lors, cette insistance sur la vue, sur sa capacité retrouvée à voir le monde « comme il faut » montre d'emblée que l'accès de folie a disparu avec le sommeil. Lors de son réveil, pourtant, Héraclès est désorienté : il a tout oublié, non seulement sa folie meurtrière, mais aussi tout ce qui l'a précédée, l'assassinat de Lycos et même son retour de l'Hadès. C'est pourquoi il ne reconnaît pas l'endroit où il se trouve ni les cadavres qui sont à côté de lui (vers 1094-1097). Ses armes seulement, l'arc et les flèches, lui semblent familières et il les décrit, d'une manière tragiquement ironique, comme les seuls moyens de défense qui l'ont accompagné dans ses expériences (vers 1098-1100). D'où le doute d'être redescendu dans l'Hadès :

²¹⁴ vv. 1081-1084 : φυγάν φυγάν, γέροντες, ἀποπρὸ δωμαίων / διώκετε· φεύγετε μάργον / ἄνδρ' ἐπεχειρόμενον. On remarquera la répétition φυγάν φυγάν qui transmet bien la terreur d'Amphitryon et rappelle le φυγῆ φυγῆ du vers 818, à l'apparition de Lyssa.

²¹⁵ Héraclès ne voit en effet personne à côté de lui (cf. v. 1106-1107 : ὦή, τίς ἐγγύς ἢ πρόσω φίλων ἐμῶν, / δύσγνωιον ὅστις τὴν ἐμὴν ἰάσεται ;).

²¹⁶ vv. 1089-1090 : ἔμπνους μὲν εἰμι καὶ δέδορχ' ἄπερ με δεῖ, / αἰθέρα τε καὶ γῆν τόξα θ' ἡλίου τάδε. De manière semblable, la première chose que demande Cadmos à Agavé dans les *Bacchantes*, pour qu'elle recouvre ses esprits, est de regarder le ciel. Cf. *Bacc.* 1264 : πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθεες. Pour une analyse des deux scènes, voir l'étude, désormais classique, de Devereux 1970. Nous reviendrons sur ces aspects dans notre analyse des *Bacchantes* : cf. *infra*, p. 324 sqq.

οὐ που κατῆλθον αὐθις εἰς Ἄιδου πάλιν,
 Εὐρυσθέως δίαυλον ἐξ Ἄιδου μολῶν ;

Suis-je descendu une deuxième fois dans l'Hadès
 après avoir parcouru aux ordres d'Eurysthée
 le double chemin pour en revenir ? (vers 1101-1102)

Mais, comble de la désorientation, il ne voit pas non plus les points de repères traditionnels de l'Hadès, ni Pluton ou Perséphone, ni la roche que Sisyphe fait rouler (vers 1103-1105).

Profondément troublé, Héraclès appelle à l'aide. C'est à ce moment qu'Amphitryon et le chœur se manifestent. Pendant la scène suivante, Amphitryon délire Héraclès et l'aide à reconstruire la suite des événements. La scène rappelle le dialogue qui s'instaure de manière semblable entre Cadmos et Agavé dans les *Bacchantes*²¹⁷, à ceci près qu'Agavé apparaît sur la scène encore délirante, alors qu'ici Héraclès est déjà remis de sa folie et le dialogue avec son père ne sert qu'à donner à Héraclès les informations nécessaires à combler les vides de son état amnésique²¹⁸. Le point culminant de ce processus de remémoration est constitué par la reconnaissance de ces cadavres qu'Héraclès avait déjà remarqués sans les identifier : « Voilà, regarde (θέασαι) les corps de ces enfants », lui ordonne Amphitryon. « Hélas ! Quelle est cette vision (ὄψιν) que j'ai sous les yeux (δέρκομαι), malheureux que je suis ! », répond Héraclès²¹⁹.

Le processus de remémoration passe donc, pour Héraclès, par la vision des effets douloureux de sa folie meurtrière et par le récit d'Amphitryon qui lui explique qu'il en a été lui-même l'inconscient responsable²²⁰. Ayant compris ce qu'il a fait, Héraclès réalise que, s'il n'est pas dans l'Hadès, c'est seulement parce qu'il est précipité dans des

²¹⁷ Nous aurons l'occasion d'y revenir : cf. *infra*, p. 324 sqq.

²¹⁸ Comme le montre Devereux 1970 : 35, sur cet aspect les deux scènes diffèrent. Pour une comparaison avec le rapport médecin-patient dans les traités hippocratiques, voir aussi les remarques de Bardi 2003 : 109-110.

²¹⁹ vv. 1131-1132 : {Αμ.} ἰδοῦ, θέασαι τάδε τέκνων πεσήματα. / {Ηρ.} οἴμοι· τίς ὄψιν τήνδε δέρκομαι τάλας ; Ces vers rappellent, encore une fois, les *Bacchantes* et le point culminant du processus par lequel Agavé parvient à recouvrer ses esprits et à comprendre ce qu'elle a fait. Cf. *Bacch.* 1279-1280 : {Κα.} σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν. / {Αγ.} ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν ;

²²⁰ À la question d'Héraclès, qui lui demande qui est le responsable de la mort de ses enfants et de sa femme, Amphitryon répond en évoquant, de manière significative, la co-responsabilité d'Héra, mais aussi de l'arme qu'Héraclès a utilisée pour tuer ses enfants, son arc : σὺ καὶ σὰ τόξα καὶ θεῶν ὃς αἴτιος (v. 1135). Par là, il souligne donc l'utilisation détournée qu'Héraclès en a faite.

ténèbres plus sombres encore : « Hélas ! C'est un nuage de pleurs qui m'entoure ! »²²¹. Lorsqu'il dormait, le chœur décrivait déjà son sommeil en des termes proches de ceux qui servent à évoquer la mort dans l'épopée homérique²²² et nous savons que la mort et le sommeil, frères et enfants de la Nuit selon la *Théogonie* d'Hésiode²²³, étaient considérés par les Grecs comme deux états très proches. Maintenant qu'il s'est réveillé, Héraclès connaît un nouvel Hadès et de nouvelles ténèbres. Même Thésée l'exprime de manière claire, lorsqu'il lui dit : « Il n'y a pas de ténèbres (σκότος) qui contiennent un nuage assez noir pour cacher l'ensemble de tes malheurs »²²⁴.

Nous ne sommes pas étonnés alors d'apprendre qu'Héraclès est décidé à retourner dans l'Hadès en se donnant la mort²²⁵. Il vient tout juste d'énoncer son projet quand, dernière surprise et dernier renversement dramatique, Thésée apparaît sur la scène. Héraclès s'inquiète de l'arrivée inattendue de son ami : « On me verra (ὀφθησόμεσθα) et la contamination du meurtre de mes enfants parviendra jusqu'aux yeux (ἐς ὄμμαθ' ἦξει) du plus cher de mes hôtes »²²⁶. Remarquons l'insistance sur la dimension visuelle : Héraclès décide alors de se voiler la tête (vers 1158), dans un geste qui acquiert une double valeur. D'une part, il lui permet de se soustraire au regard des autres, en évitant ainsi la censure sociale et le jugement de condamnation qui s'y attache²²⁷. D'autre part, le geste d'Héraclès est une marque d'affection envers son ami, visant à éviter qu'il soit contaminé par la vue du coupable d'un crime aussi terrible²²⁸.

Le geste par lequel Héraclès se voile la tête est un geste de substitution au suicide²²⁹, qui se double ici d'un autre expédient, très efficace également d'un point de

²²¹ v. 1140 : αἰαῖ· στεναγμῶν γάρ με περιβάλλει νέφος.

²²² v. 1071 : νῦξ ἔχει βλέφαρα παιδὶ σῶ. Sur la métaphore des ténèbres et de la nuit pour décrire la mort, cf. *supra*, p. 56 sq. Sur l'association entre Sommeil et Mort, cf. Vernant 1989 : 13-16.

²²³ Hes. *Theog.* 211-212, 756.

²²⁴ vv. 1216-1217 : οὐδεὶς σκότος γὰρ ᾧδ' ἔχει μέλαν νέφος / ὅστις κακῶν σῶν συμφορὰν κρύπτειεν ἄν.

²²⁵ Sur les raisons qui poussent Héraclès à vouloir se donner la mort, cf. Adkins 1966 : 214-215.

²²⁶ vv. 1155-1156 : ὀφθησόμεσθα καὶ τεκνοκτόνον μύσος / ἐς ὄμμαθ' ἦξει φιλάτῳ ξένων ἐμῶν.

²²⁷ Héraclès rend cette raison encore plus explicite aux vers 1287-1289 : κἄπειθ' ὑποβλεπόμεθ' ὡς ἐγνωσμένοι, / γλώσσης πικροῖς κέντροισι ἴκληδουχοῦμενοι† / Οὐχ οὗτος ὁ Διός, ὃς τέκν' ἐκτείνεν ποτε / δάμαρτά τ' ; οὐ γῆς τῆσδ' ἀποφθαρῆσεται ; Nous avons vu le même désir de « ne pas être vu » lié à la censure sociale chez Phèdre (*Hipp.* 430) : cf. *supra*, p. 144 sq.

²²⁸ Bond 1981 : 359 cite comme parallèles tragiques de contamination par le regard Eur. *El.* 1195-7, *Hipp.* 946-7, *Or.* 512-4, *IT* 1218, auxquels nous ajoutons volontiers la scène finale d'*Œdipe roi* (voir notamment vv. 1424-1431).

²²⁹ Mirto 1997 : 245 renvoie de manière pertinente à *Od.* 10, 50-54, où Ulysse renonce à l'idée de se jeter

vue dramatique. En effet, en même temps qu'il se voile la tête, Héraclès s'enferme dans le silence : en se limitant à quelques gestes de la main, Héraclès refuse d'établir avec son ami une communication verbale et, en même temps, de le contaminer à travers ses paroles²³⁰. Thésée, pourtant, après avoir été renseigné par Amphitryon sur les douloureux événements dont Héraclès a été la cause, s'adresse à Héraclès, lui demande à plusieurs reprises de découvrir sa tête et réfute ses scrupules religieux : au nom de l'amitié qui les unit, il ne craint aucune contamination, car « aucun démon vengeur ne pourrait passer d'un ami à l'autre » (vers 1284).

Cette dernière partie du drame met en scène le processus à travers lequel Thésée parvient à convaincre Héraclès d'abandonner l'idée de se suicider. Pour ce faire, il faut d'abord réintégrer Héraclès, qui reste voilé et silencieux, dans la communication et, par là, dans la vie. Thésée lui demande de se découvrir la tête²³¹, Amphitryon l'en supplie même (vers 1203-1213), mais Héraclès semble être déterminé à ne pas céder. C'est alors Thésée lui-même qui prend l'initiative et dévoile son ami²³² :

ἀνίστασ', ἐκκάλυπον ἄθλιον κάρα,
βλέψον πρὸς ἡμᾶς.

Lève-toi, découvre ta tête accablée de souffrance,
regarde vers moi (vers 1226-1227).

Une fois le voile enlevé, Héraclès brise aussi son silence et franchit ainsi le premier pas vers l'acceptation de la vie. Il est intéressant de remarquer que, juste avant de découvrir la tête d'Héraclès, Thésée évoque le moment où son ami lui a sauvé la vie en le faisant sortir de l'Hadès, « lorsque, de chez les morts, tu m'as ramené à la lumière »²³³. De

dans la mer et se couvre la tête.

²³⁰ v. 1219 : ὡς μὴ μύσος με ὧν βάλῃ προσφθεγμάτων ; Cf. également le v. 1284. Sur la contamination à travers l'ouïe, cf. Aesch. *Eum.* 448-9, *Or.* 75, *El.* 1294 et *IT* 951. Voir Bond 1981 : 359. Pour une analyse de l'association entre regard et écoute dans la communication, voir Rizzini 1998 : 105-110.

²³¹ Cf. vv. 1202, 1215.

²³² Bond 1981 : 375 semble impliquer qu'Héraclès se dévoile la tête lui-même. Barlow (1996) semble le suivre dans la didascalie qu'elle ajoute à sa traduction (p. 109), mais dit justement dans son commentaire que c'est Thésée qui le dévoile (p. 176). Les vers 1229-1231 montrent en effet de manière très claire que l'action est accomplie par Thésée : {Hr.} Θησεῦ, δέδορκας τόνδ' ἀγῶν' ἐμῶν τέκνων; / {Θη.} ἤκουσα καὶ βλέποντι σημαίνεις κακά. / {Hr.} τί δῆτά μου κρᾶτ' ἀνεκάλυψας ἡλίω ; Cf. Kaimio 1988 : 51.

²³³ v. 1222 : ὄτ' ἐξέσωσάς μ' ἐς φάος νεκρῶν πάρα.

manière parallèle, c'est Thésée qui, maintenant, selon le principe de réciprocité qui est à la base de l'amitié²³⁴, ramène Héraclès à la lumière, en lui enlevant le voile.

Dans la discussion avec Thésée, Héraclès défend d'abord sa position. Il refuse, comme nous l'avons déjà vu, la consolation d'ordre mythologique que lui offre son ami²³⁵, mais finit par céder à l'idée que se tuer signifierait faire preuve de couardise (vers 1347-1348)²³⁶. C'est pourquoi il consent à suivre Thésée à Athènes et accepte l'hospitalité que son ami lui offre pendant sa vie ainsi que les honneurs qu'il préfigure pour lui après sa mort (vers 1326-1335). Ainsi prend-il congé de son père pour se diriger vers Athènes, mais non sans avoir jeté un dernier regard à ses enfants et à cet Hadès qu'étaient devenues pour lui sa maison et la cité de Thèbes²³⁷.

La double course d'Héraclès

Nous avons jusque là suivi le double passage d'Héraclès des ténèbres à la lumière. Donné pour mort après qu'il descendu dans l'Hadès pour capturer Cerbère et accomplir son dernier travail, il en revient juste à temps pour libérer sa famille des menaces de l'usurpateur Lycos en lui donnant la mort. Rendu fou par Lyssa et précipité dans l'horreur d'un crime affreux, il ne revient sur son choix de se suicider que grâce à l'intervention de Thésée et à son amitié. En conclusion de ce chapitre, nous voudrions donc évoquer une image qui, si elle n'est pas directement liée au questionnement sur la vue et l'ouïe constituant l'axe de notre analyse, nous semble bien synthétiser ce double passage des ténèbres à la lumière.

Dans le deuxième *stasimon*, c'est-à-dire juste après le retour d'Héraclès de l'Hadès, le chœur en célébrait les exploits et la gloire dans un chant, qui, comme nous

²³⁴ Voir l'évocation de la χάρις, v. 1223.

²³⁵ Cf. *supra*, p. 203.

²³⁶ Sur cet aspect du dialogue entre Thésée et Héraclès, voir Bardi 2003 : 97.

²³⁷ v. 1406 : Θησεῦ, πάλιν με στρέψον ὡς ἴδω τέκνα.

avons déjà eu l'occasion de le souligner, a les allures d'une épinicie²³⁸. C'est dans ce contexte que le chœur évoque une image saisissante :

εἰ δὲ θεοῖς ἦν ζύνεσις
καὶ σοφία κατ' ἄνδρας,
δίδυμον ἄν ἦβαν ἔφερον,
φανερὸν χαρακτῆρ' ἀρετᾶς
ὅσοισιν μέτα, καὶ θανόντες
εἰς ἀγὰς πάλιν ἁλίου
δισσοῦς ἄν ἔβαν διαύλους,
ἀ δυσγένεια δ' ἀπλοῦν ἄν
εἶχε ζόας βίοντες,
καὶ τῶιδ' ἄν τοὺς τε κακοὺς ἦν
γνώναι καὶ τοὺς ἀγαθοὺς,
ἴσον ἅτ' ἐν νεφέλαισιν ἄ-
στρων ναύταις ἀριθμὸς πέλει.

Si les dieux avaient une intelligence et une sagesse comme celles des hommes, ils offriraient une double jeunesse, comme marque manifeste de vertu, aux gens pieux : une fois morts, ils reviendraient à la lumière du soleil pour courir une autre double course, alors que les méchants n'auraient qu'une vie seulement. Ainsi pourrait-on distinguer les méchants et les bons, ainsi que, dans les nuages, les marins distinguent les étoiles.
(vers 655-668).

L'idée d'une marque extérieure qui permette de reconnaître les gens apparaît déjà dans d'autres tragédies d'Euripide²³⁹ et se combine ici avec le motif de la double jeunesse, un motif qu'Iphis avait déjà développé dans les *Suppliantes*²⁴⁰, en imaginant qu'une deuxième vie offrirait à l'homme la possibilité de se racheter, en remédiant aux fautes commises dans la vie précédente. Pour le chœur de l'*Héraclès*, le retour à la vie serait le signe révélateur de la vertu.

Bond a justement remarqué que la condition idéale que le chœur imagine semble s'être réalisée, au moment même où les vieillards parlent, dans l'histoire d'Héraclès, qui est revenu « à la lumière du soleil » (vers 661) et qui s'apprête à vivre une autre vie, ce qui est une preuve irréfutable de sa valeur héroïque, grâce à laquelle il a réussi à sortir vivant de l'Hadès²⁴¹. Dans les paroles du chœur, l'image du double δίαυλος est claire. La

²³⁸ Cf. *supra*, p. 172 sq.

²³⁹ Nous avons discuté les vers 925-931 de l'*Hippolyte* plus haut : cf. *supra*, p. 115.

²⁴⁰ vv. 1080-1086 : οἴμοι· τί δὴ βροτοῖσιν οὐκ ἔστιν τόδε, / νέους δις εἶναι καὶ γέροντας αὖ πάλιν ; / ἀλλ' ἐν δόμοις μὲν ἦν τι μὴ καλῶς ἔχη / γνώμασιν ὑστέραισιν ἐξορθούμεθα, / αἰῶνα δ' οὐκ ἔξεστιν. εἰ δ' ἦμεν νέοι / δις καὶ γέροντες, εἴ τις ἐξημάρτανεν / διπλοῦ βίου λαχόντες ἐξορθούμεθ' ἄν.

²⁴¹ Cf. Bond 1981 : 232.

course prévoyait en effet deux κῶλα : les coureurs quittaient la ligne de départ pour atteindre l'autre bout du stade et, ayant contourné la borne, revenaient au point de départ. De même, Héraclès, qui avait terminé son premier δίαυλος en descendant dans l'Hadès, en est revenu pour un deuxième tour double du stade, qui se termine également dans l'Hadès, lorsque le héros meurt.

La métaphore agonale, qui semble par ailleurs particulièrement bien adaptée à Héraclès, un héros à la force proverbiale et qui passait pour le fondateur des Jeux Olympiques²⁴², revient dans notre tragédie à deux autres moments importants de l'action²⁴³. C'est d'abord Lyssa, qui annonce qu'elle « courra les stades » (vers 863 : στάδια δραμοῦμαι) qui la séparent de la poitrine d'Héraclès plus rapidement que la foudre. Puis, toujours dans la bouche de Lyssa, l'accès de folie d'Héraclès est comparé à une course. En décrivant les premiers symptômes de la folie qui atteint le héros, elle dit (vers 867) : « Voilà, déjà il secoue la tête en quittant la borne de départ (ἐκ βαλβίδων) ». Dans les paroles de Lyssa, la métaphore de la course prend un sens sinistre, qui renverse l'utilisation laudative qu'en avait faite le chœur dans le deuxième *stasimon* : ce n'est plus vers une vie de gloire que court Héraclès, mais vers la folie meurtrière qui l'amènera à tuer ses propres enfants. On peut ajouter que, lorsqu'Héraclès, dans le délire suscité par sa folie, imagine se diriger de Thèbes à Mycènes pour se venger d'Eurysthée, il s'arrête au milieu de son parcours imaginaire à Corinthe, pour participer aux Jeux de l'Isthme. C'est pourquoi, comme tout athlète, il se déshabille et mime une compétition sans adversaires, dont il se proclame le vainqueur (vers 959-962).

L'image du δίαυλος réapparaît une deuxième fois dans la bouche d'Héraclès lui-même, au moment où il se réveille du sommeil dans lequel l'avait plongé l'intervention d'Athéna : « Suis-je descendu une deuxième fois dans l'Hadès après avoir parcouru aux ordres d'Eurysthée le double chemin pour en revenir ? » (vers 1101-1102)²⁴⁴. Pourtant, si

²⁴² Cf. Pind. *Ol.* 10, 43-59.

²⁴³ Cf. aussi vv. 735-736 : μέγας ὁ πρόσθ' ἄναξ / πάλιν ὑποστρέφει βίοντον ἐξ Ἄϊδα, « Dans sa grandeur, le seigneur d'antan a inversé la course du char de sa vie et est revenu de l'Hadès ». L'image évoquée est celle de la course des chars : sur l'utilisation du verbe ὑποστρέφω dans ce sens, cf. *Il.* 5, 505 et 581.

²⁴⁴ Bond 1981 : 233-234 considère l'association entre δίαυλος et Hadès comme proverbiale. En effet, il est vrai que la métaphore agonale est fréquente dans la tragédie pour indiquer la mort : cf. Aesch. *Eum.* 746, fr. 362, 2 Radt ; Soph. *OT* 1530 ; Eur. *Alc.* 643, *Hipp.* 140 (la mort comme τέρμα de la vie) et *Hipp.* 87,

le chœur imaginait un double parcours qui commençait dans l'Hadès, passait dans la vie puis aboutissait de nouveau dans l'Hadès, le δίαυλος auquel Héraclès compare son dernier travail commence sur la terre, passe par l'Hadès et s'achève par un dernier retour sur la terre. De cette manière, en inversant la direction de la course, Héraclès renverse aussi la signification de la métaphore utilisée par le chœur. Plus loin, après avoir compris ce qu'il a réellement accompli, il dit que le dernier de ses travaux n'était pas la descente dans l'Hadès : c'est en tuant ses enfants qu'il a vraiment « mis le faite aux malheurs de la maison »²⁴⁵. Le vers 1279 (τὸν λοίσθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον) est presque intraduisible et, par son double jeu de mots sur le sens de τλάω (« affronter avec courage » ou « souffrir ») et de πόνος (« travail » ou « souffrance »), montre à quel point la gloire d'avoir « fait face avec courage au dernier des travaux » cède au malheur d'avoir « enduré la pire des souffrances »²⁴⁶. En re-sémantisant le mot πόνος et la métaphore de la double course, Héraclès montre bien le renversement de la situation dramatique que nous avons vue se réaliser tout au long du drame. C'est la double course d'Héraclès que met en scène notre tragédie, mais une double course qui reste bien loin des accents triomphants des paroles du chœur.

El. 955-6, *Hel.* 1666 (la mort comparée à l'action de contourner le but, κάμπτειν). Mais, si la mort est souvent vue comme le point final d'une course, l'image du δίαυλος n'est pas exclusivement associée à la mort. Elle est plutôt évoquée pour décrire tout mouvement double : cf. Aesch. *Agam.* 344 (le retour des guerriers de Troie), Eur. *Hec.* 29 (les mouvements du cadavre de Polydore abandonné aux va-et-vient de la mer), Eur. *El.* 825 (les opérations sacrificielles qu'accomplit Oreste avant de tuer Égisthe). Cf. aussi Alexis, fr. 235 Kassel-Austin et Anaxandr. 56,4 (retour d'une femme infidèle chez son mari, avec un possible double sens sexuel).

²⁴⁵ vv. 1274-1280 : τὴν τ' ἀμφίκρανον καὶ παλιμβλαστῆ κῦνα / ὕδραν φονεύσας μυρίων τ' ἄλλων πόνων / διήλθον ἀγέλας κάς νεκροῦς ἀφικόμην, / Ἴδου πυλωρὸν κῦνα τρίκρανον ἐς φάος / ὅπως πορεύσαιμ' ἐντολαῖς Εὐρυσθέως. / τὸν λοίσθιον δὲ τόνδ' ἔτλην τάλας πόνον, / παιδοκτονήσας δῶμα θριγκῶσαι κακοῖς.

²⁴⁶ Le double sens contenu dans ce vers nous semble être central, d'autant plus qu'il est ignoré par les commentateurs : cf. Bond 1981 : 385-386 ; Barlow 1996 : 178 ; Mirto 1997 : 258-259. Même Willink 1988, qui étudie pourtant l'utilisation et la polysémie du mot πόνος dans la tragédie, n'y fait pas allusion (cf. p. 87). Le mot πόνος est utilisé pour indiquer les travaux d'Héraclès, en concurrence avec μόχος, ἄθλος ou ἄγών. Sur λοίσθιος au sens de « pire », cf. Page 1976 : 152.

***Hélène* : dédoublements et jeux de miroir**

Le langage nu du théâtre [...] doit permettre [...] de transgresser les limites ordinaires de l'art et de la parole, pour réaliser activement, c'est-à-dire magiquement, en termes vrais, une sorte de création totale, où il ne reste plus à l'homme que de reprendre sa place entre les rêves et les événements.

(Antonin Artaud)

La remise en question critique de la valeur épistémologique des sens, la réflexion sur l'action mystérieuse des dieux et sur son rapport avec les destins humains, l'importance de la renommée dans le cadre d'une éthique fondée sur les valeurs typiques de l'aristocratie, l'incapacité des mots à rendre compte de la réalité dans sa complexité et l'opposition qui en découle entre les mots et les choses : voilà autant de thèmes qui reviennent souvent dans l'œuvre d'Euripide et sur lesquels nous avons déjà eu l'occasion de nous arrêter à plusieurs reprises dans les analyses précédentes. Ces divers aspects prennent un sens et une valeur tout particuliers dans l'*Hélène*, où le choix de la version du mythe selon laquelle la Tyndaride n'aurait jamais atteint Troie permet d'installer au sein même de l'action dramatique l'opposition entre réalité et fiction et de creuser le problème de la fiabilité des sens, de la vision ou des récits humains. C'est là un aspect important dans notre analyse centrée sur la vision et sur l'audition. Cependant, avant de l'analyser plus en détail, des considérations préliminaires sur la tragédie et sur ses interprétations s'imposent.

La critique a depuis longtemps reconnu l'importance qu'a ce questionnement sur la valeur des sens à l'intérieur de notre tragédie et a souligné les rapports que ce thème entretient avec la réflexion philosophique contemporaine. De cette manière, on a parfois voulu faire d'*Hélène* une tragédie philosophique¹, ou plutôt, selon la définition d'A. Burnett, « a comedy of ideas »². En effet, les scènes questionnant le rapport entre réalité et fiction insistent souvent sur des procédés d'ironie dramatique qui non seulement laissent ressortir les différents degrés de connaissance et de conscience des événements qu'ont les différents personnages sur la scène, mais qui interpellent également la connaissance du spectateur, auquel on donne à voir la manière dont tel ou tel personnage sur scène est amené à se méprendre. Ainsi a-t-on projeté sur l'*Hélène* des procédés typiques du théâtre comique successif et les scènes entre Hélène et Teucros ou entre Hélène et Ménélas ont-elles été lues comme chargées d'une *vis comica* qui ferait d'*Hélène* une comédie des erreurs avant la lettre³.

F. Frazier évoque à ce propos l'*Amphitryon* de Plaute, pour les « mécomptes liés aux sosies et [les] dédoublements de personnages »⁴. D'après elle, l'*Hélène* « se déploie entre les deux pôles, comique et tragique ». De fait, on a souvent parlé pour l'*Hélène* de « tragicomédie »⁵. Le parallèle avec l'*Amphitryon* de Plaute est alors intéressant et montre bien la façon dont on a voulu projeter sur l'*Hélène* des catégories anachroniques. La comédie de Plaute (187 av. J.-Ch.) thématise de manière explicite ce mélange des tons et c'est dans son prologue que l'on trouve pour la première fois, dans la bouche de Mercure, le terme de tragicomédie :

Teneo quid animi vestri super hac re siet :
faciam ut commixta sit: <sit> tragicomoedia.
Nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo veniant et di, non par arbitror.
Quid igitur ? Quoniam hic servos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia.

¹ Cf. par exemple Amiech 2011 : 37.

² Cf. Burnett 1960.

³ Voir en particulier Maniet 1947.

⁴ Frazier 2011 : 109.

⁵ L'*Hélène* a été tour à tour qualifiée de « comédie », « tragicomédie », « tragédie romantique », « mélodrame ». Pour une revue de ces diverses positions critiques, nous renvoyons à Wright 2005 : 7-9.

Je connais bien ce que vous pensez à ce propos :
 je ferai que ce soit une pièce mélangée, une tragicomédie.
 Car je ne trouve pas bon qu'une pièce où apparaissent
 des rois et des dieux soit une tragédie d'un bout à l'autre.
 Quoi donc ? Puisque cet esclave aussi y a son rôle,
 je ferai que ce soit, comme je l'ai dit, une tragicomédie.
 (vers 58-63)

Appliquer la définition de tragicomédie à l'*Hélène* signifie non seulement utiliser une catégorie anachronique, mais aussi méconnaître le sens que ce mot semble avoir dans son attestation la plus ancienne, où Mercure l'explique comme le mélange, au sein de l'intrigue dramatique, entre le monde héroïque et celui des petites gens⁶.

Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons nous attarder sur une analyse des raisons pour lesquelles l'*Hélène* est une tragédie au sens ancien du terme⁷. Nous avons vu que la discussion sur le genre de notre tragédie s'est appuyée en particulier sur une lecture comique des scènes qui remettent en question le rapport entre réalité et fiction⁸. W. Allan, en défendant la nature tragique d'*Hélène*, renverse la définition d'A. Burnett et parle d'une « tragedy of ideas »⁹, tout en soulignant le caractère sérieux du questionnement philosophique (« serious philosophical import ») présent dans cette tragédie. Ces thèmes ne sont pas nouveaux dans l'œuvre d'Euripide et nous avons déjà eu l'occasion de nous y arrêter. Ce qui est en revanche nouveau dans l'*Hélène*, c'est l'utilisation dramatique qu'en fait le poète et nous pensons qu'en dépit de toutes les réflexions d'ordre philosophique, c'est surtout dans leurs valeurs dramatiques que ces éléments doivent être analysés.

En suivant la version du mythe selon laquelle Hélène serait restée en Égypte alors que les Grecs se battaient pour son double, Euripide se montre sans doute, encore une fois, parfaitement conscient des débats intellectuels contemporains, mais il se dote surtout d'un puissant moyen dramatique. Nous essaierons de faire ressortir cette

⁶ Sur l'opposition entre tragédie et comédie sur la base du sujet héroïque, il suffit de se reporter aux définitions aristotéliennes : cf. *Poet.* 1449a32-34 et 1449b24-28. Sur l'imperméabilité des genres aux Grandes Dionysies, cf. les remarques de Burian 2007 : 30.

⁷ À ce propos, voir en particulier la discussion d'Allan 2008 : 66-72.

⁸ Cf. en particulier Maniet 1947, Burnett 1960, Vellacott 1975 : 148-152, Seidensticker 1982 : 153-198, Karsai 2006. Voir aussi les remarques de Conacher 1988 : 110 qui parle de « satirical treatment of Sophistic themes ». Pour une bibliographie plus complète sur les jugements critiques à propos du caractère comique d'*Hélène*, voir Segal 1971 : 553 n. 1.

⁹ Allan 2008 : 46.

importance dramatique, qui ne nous semble pas avoir été assez soulignée par la critique, en commençant par une analyse de l'*eidôlon* et de la remise en cause de la fiabilité des sens et de la vue en particulier.

1. Hélène et son double

Après avoir annoncé à Oreste le jugement qui l'attend à Athènes, Castor, apparu *ex machina* avec Pollux à la fin de l'*Électre*, prédit l'arrivée prochaine de Ménélas qui se chargera avec Hélène d'ensevelir Clytemnestre, et précise à ce propos : « Elle revient de la maison de Protée en Égypte, car elle n'est pas allée chez les Phrygiens : Zeus, pour susciter la querelle et le meurtre parmi les mortels, envoya à Troie son double »¹⁰. C'est cette version du mythe qu'Euripide reprend dans l'*Hélène*. Stésichore aurait été le premier à parler d'un double d'Hélène qui aurait pris sa place à Troie, alors que la fille de Zeus avait été retenue en Égypte chez Protée¹¹. Le séjour égyptien d'Hélène est également relaté par Hérodote (2, 112-120), qui ne fait pourtant allusion à aucun double¹². Quelques réflexions ultérieures sur la situation du début de la tragédie nous

¹⁰ vv. 1280-3 : Πρωτέως γὰρ ἐκ δόμων / ἦκει λιποῦσ' Αἴγυπτον οὐδ' ἦλθεν Φρύγας· / Ζεὺς δ', ὡς ἔρις γένοιτο καὶ φόνος βροτῶν, / εἰδῶλον Ἑλένης ἐξέπεμψ' ἐς Ἴλιον. Malgré ce que la critique a plusieurs fois prétendu (cf. encore Amiech 2011 : 20), la fonction de ces vers n'est pas d'annoncer le thème qu'Euripide voulait traiter postérieurement, comme l'avait déjà montré Zuntz 1955 : 64-66. Par ailleurs, la brièveté de l'allusion faite par Castor doit, nous semble-t-il, amener à nuancer le caractère de nouveauté qu'on attribue en général au traitement euripidéen du mythe d'Hélène. S'il est vrai qu'Aristophane raille la « nouvelle Hélène » d'Euripide (*Thesm.* 850 : τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι, cf. à ce propos Rau 1967 : 53-65 et Kannicht 1969 : I, 21-23), la « nouveauté » est un reproche que le poète comique fait souvent à Euripide ; cf. Allan 2008 : 67. En revanche, le passage de l'*Électre* ainsi que la brièveté de l'allusion à la palinodie de Stésichore dans la *République* de Platon (586c), laissent penser que cette version du mythe, malgré son caractère alternatif à la version homérique, devait être bien connue des Athéniens. Cf. Dale 1967 : xvii.

¹¹ Cf. Plat. *Phaedr.* 243a-b et Isoc. 10, 64. Sur la *Palinodie* de Stésichore, voir désormais l'étude de Kelly 2007.

¹² Sur le rapport entre les diverses versions, de Stésichore, d'Hérodote et d'Euripide, voir Dale 1967 : xvii-xxiv, Kannicht 1969 : I, 26-49, Allan 2008 : 18-28. Assaël 1987 analyse le rapport du drame euripidéen avec la tradition homérique ; ses conclusions nous semblent pourtant à nuancer : cf. note précédente. Allan 2008 : 24-28 a justement souligné que l'*Hélène* reprend de nombreux éléments de la tradition homérique, qu'elle ne rejette donc pas de fond en comble. Pour une analyse des rapports entre la reprise de tel ou tel aspect du mythe d'Hélène et le contexte politique, idéologique, poétique, voir Calame 2009.

aideront à introduire le problème de la mise en question des sensations, et de la vue en particulier.

Euripide reprend de Stésichore le contexte égyptien et la présence d'une fausse Hélène qui a suivi Pâris à Troie. Hélène elle-même précise la situation de départ du drame dans la première partie du prologue (vers 1-67). Comme c'est souvent le cas chez Euripide, le prologue joue un rôle très important, car il permet non seulement d'introduire le contexte mythologique dans lequel le drame se déroule, mais aussi les problématiques principales autour desquelles l'action évolue. Hélène commence par une description des lieux, à travers l'évocation du Nil (vers 1-3), et des personnages : à la mort du roi Protée, c'est son enfant Théoclymène qui lui a succédé et celui-ci règne sur le pays aidé par sa sœur Théonoé (vers 4-15). Les deux personnages sont peut-être l'invention d'Euripide¹³ et, comme nous le verrons, ils jouent un rôle dramatique très important et introduisent un premier dédoublement dans un drame qui est centré sur le double, comme nous le verrons, jusque dans sa structure. De cette manière, l'autorité de Protée, l'ancien roi sur lequel se projette l'image du vieux prophète de l'*Odyssée*¹⁴, se trouve partagée entre ses deux fils. Théonoé est une prophétesse infallible et Théoclymène est le roi prêt à tout pour épouser Hélène. L'introduction du personnage Théoclymène inscrit d'emblée la tragédie dans une atmosphère d'incertitude sur le sort d'Hélène puisque celle-ci, pour échapper aux avances du roi, siège en suppliante sur le tombeau de Protée (vers 61-67). Théonoé a elle aussi une fonction décisive et nous verrons en particulier que son apport est fondamental pour la réalisation du plan de fuite d'Hélène et Ménélas.

Après avoir présenté Théonoé et Théoclymène, Hélène raconte ses malheurs, en commençant par le jugement de Pâris. C'est en effet pour se venger du choix de Pâris, qui lui a préféré Aphrodite, qu'Héra fait disparaître Hélène et substitue à son corps une image trompeuse :

¹³ Il semble que dans la version de Stésichore, Protée soit encore vivant à la fin de la guerre de Troie. Les personnages de Théoclymène et Théonoé semblent être des personnages inventés par Euripide : cf. Kannicht 1969 : I, 50 et Allan 2008 : 145. Dans cette invention, Euripide adapte des éléments du récit homérique de Protée et sa fille Eidothéa : cf. Kannicht 1969 : II, 17-18.

¹⁴ Cf. *Od.* 4, 351-582. Protée est roi d'Égypte chez Hérodote (2, 112 sqq.). Pour une analyse de la manière dont le personnage Théonoé est construit à l'image du Protée homérique, cf. Allan 2008 : 145.

δίδωσι δ' οὐκ ἔμ' ἀλλ' ὁμοιώσασ' ἔμοι
 εἶδωλον ἔμπνουν οὐρανοῦ ξυνθεῖσ' ἄπο
 Πριάμου τυράννου παιδί· καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν,
 κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων.

Ce n'est pas moi qu'elle lui donne, mais une image
 animée, faite de ciel, qu'elle rend semblable à moi
 et donne à l'enfant de Priam ; il croit m'avoir,
 vaine apparence, sans m'avoir (vers 33-36).

C'est par ces mots qu'Hélène introduit le thème de l'εἶδωλον, le double créé par Héra et qui a pris sa place¹⁵. Le mot εἶδωλον, qui, formé sur la racine de ἰδεῖν, évoque étymologiquement « ce qu'on voit », une image, peut renvoyer à une série complexe de significations, des âmes des morts qui apparaissent dans les poèmes homériques aux images des rêves ou aux statues¹⁶. À la différence de ces autres cas et des images d'Hélène qui rappellent à Ménélas l'absence de sa femme, selon le chœur de l'*Agamemnon* (vers 414-422)¹⁷, l'εἶδωλον d'Hélène est pourtant une image animée (ἔμπνουν).

On peut remarquer que, dès la première présentation de l'εἶδωλον, Hélène insiste de manière particulière sur les effets qu'il produit sur Ménélas. L'image d'Hélène est pour lui une « vaine apparence » (κενὴ δόκησις)¹⁸. La définition est intéressante et elle met d'emblée en question le rapport entre apparence et réalité. Par l'utilisation du polyptote δοκεῖ / δόκησις par ailleurs, Hélène attire l'attention sur le double sens du verbe δοκέω, « apparaître, sembler » ou « croire ». En effet, le problème que pose l'εἶδωλον d'Hélène tient justement à l'identification entre les deux sens du verbe : l'εἶδωλον trompe parce qu'on « croit » ce qui « apparaît ».

¹⁵ Loraux 1984 montre bien que le dédoublement et la distance à soi sont des éléments inscrits dans la figure d'Hélène dès Homère (voir notamment p. 13-15). Cf. également Holmberg 1995 : 21-27.

¹⁶ Cf. par ex. *Od.* 11, 213. Voir aussi l'εἶδωλον qu'Apollon fabrique pour soustraire Énée aux traits de Diomède : *Il.* 5, 449-453. Sur la scène tragique, on peut comparer le φῶσμα dont se sert Dionysos pour abuser Penthée (*Bacc.* 629-31) ou l'ὄμηρος que, selon l'explication de Tirésias, Zeus aurait offert à la vengeance d'Héra en le faisant passer pour Dionysos (*Bacc.* 292-4). Sur ces doubles, voir notamment l'analyse de Vernant 1985 : 325-338.

¹⁷ πτόθω δ' ὑπερποντίας / φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν. / εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν / ἔχθεται χάρις ἀνδρί· / ὁμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις / ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα. / ὄνειρόφαντοι δὲ πειθήμονες / πάρεισι δόξαι φέρου- / σαι χάριν ματαίαν.

¹⁸ Sur l'utilisation du mot abstrait δόκησις, qui n'est attesté qu'à partir de la fin du V^{ème} siècle, cf. Zuntz 1960 : 223.

Mais l'effet qu'a l'εἶδωλον sur Ménélas rappelle aussi un autre double, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, c'est-à-dire la statue d'Alceste qu'Admète promet de faire construire et de placer dans leur lit à la mort de sa femme, pour pouvoir s'adresser à la statue comme à sa femme vivante. Ainsi pourra-t-il « croire l'avoir sans l'avoir » (*Alc.* 352 : δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν)¹⁹. Cependant, si la statue d'Alceste pouvait offrir à Admète, avec son « froid plaisir » (vers 353 : ψυχρὰ τέρψις), un palliatif affectif capable tout au moins d'atténuer la douleur de la disparition de sa femme, la « vaine apparence » (κενή δόκησις) du double d'Hélène n'est qu'un leurre cognitif qui, en étant en tout pareil à un être vivant (ἔμπνουν), peut abuser Ménélas et les Grecs et entraîner de terribles conséquences : les Grecs et les Troyens se battent pour un fantôme, la réputation d'Hélène en est ébranlée.

La vue et ses limites

La deuxième partie du prologue (vers 68-163), avec l'arrivée de Teucros, permet à Hélène de s'enquérir de l'issue de la guerre et du destin de son double. Ainsi Hélène apprend-elle que la guerre a été une catastrophe pour les Phrygiens aussi bien que pour les Grecs et que, selon des rumeurs, Ménélas aurait péri dans une tempête avec sa femme (vers 123-32). Le dialogue entre Hélène et Teucros permet surtout de confirmer qu'à cause de son double Hélène est tenue pour responsable de la guerre et de ses conséquences, bien qu'elle n'ait rien fait de mauvais. De plus, la mauvaise renommée d'Hélène a également été la cause de la destruction de sa famille : Léda, saisie de honte pour le comportement de sa fille, s'est tuée (vers 133-136) et on raconte que Castor et Pollux auraient eu le même sort (vers 141-142).

L'arrivée de Teucros permet aussi de revenir sur la question du double, le pouvoir de la δόκησις et ses effets²⁰. Si, en présentant son double, Hélène soulignait

¹⁹ Cf. *supra*, p. 70 sqq. Par ailleurs, nous avons également souligné les nombreuses ressemblances entre l'*Alceste* et l'*Hélène* : cf. *supra*, p. 85 sqq.

²⁰ Pour une discussion de cette scène et de la manière dont elle prépare la scène de la rencontre d'Hélène et Ménélas, cf. Griffith 1953 : 37, Burnett 1971 : 76 et surtout l'analyse de Schwinge 1968 : 317-329. Sur

l'égarement qu'il avait provoqué chez Ménélas, l'arrivée de Teucros met en scène l'erreur dont le héros grec est la victime à la vision de la vraie Hélène. Pour les Grecs persuadés de la présence d'Hélène à Troie, c'est la vraie Hélène qui est devenue un « double », en raison de sa ressemblance (μίμημα, vers 74) avec celle qu'ils croient être la vraie Hélène. D'où la première réaction de trouble et de rejet qu'a Teucros, dès son apparition sur scène, à la vision d'Hélène : « Ô dieux ! Quelle est cette vision sous mes yeux ? (τίν' εἶδον ὄψιν;) Je vois (ὄρω) l'image (εἰκώ) abhorrée de la plus détestable des femmes, celle qui m'a perdu, moi et tous les Achéens » (vers 72-74). On remarquera que Teucros insiste sur des termes associés à la vision et que, de plus, il utilise pour décrire la véritable Hélène le langage de la représentation artistique. Le terme εἰκόν, en effet, marque en général la ressemblance (μίμημα, vers 74) entre un produit artificiel et son modèle²¹ et peut servir à définir une peinture, une statue ou tout autre image artistique²². Dans la bouche de Teucros, la référence est à la statuaire²³ : la vraie Hélène ressemble à son double comme une statue à son modèle !

De plus, comme εἶδωλον, εἰκόν peut renvoyer à tout un ensemble complexe de « doubles », qui, outre les images peintes et sculptées, comprend les apparitions, les fantômes ou même les images reflétées dans un miroir²⁴. Dans les paroles de Teucros, Hélène devient ainsi le double de son double, manière paradoxale de souligner non seulement la méprise des sens et la dissociation entre apparence et réalité, mais aussi la condition dans laquelle se trouve Hélène. Dans sa réponse à Teucros, elle essaie de marquer la différence entre elle et son double : « Pourquoi donc, misérable, qui que tu

l'importance de cette scène quant à l'opposition entre réalité et apparence, cf. notamment Kannicht 1969 : I, 62, Segal 1971 : 563, Novo Taragna 1986 : 136-139 et Cassin 1995 : 89-90. Voir aussi Solmsen 1934.

²¹ Cf. Webster 1939 : 166.

²² Au sens de statue, cf. Her. 2, 130 et 147 ; au sens de peinture, Plut. *adv. Col.* 1117c. Le mot peut également être employé pour définir une image brodée : cf. *IT* 223 (image d'Athéna sur le Péplos), *IT* 816 (l'image du soleil, brodée par Iphigénie, qui permet aux deux frères de se reconnaître). Dans *Sept.* 559, le mot est utilisé concernant l'épigramme du Sphinx gravé sur le bouclier de Parthénopée et dans *IA* 239, pour définir les images des Néréides figurées sur les navires des Mirmidons.

²³ Ainsi que l'a montré Steiner 2001 : 54-55. Cf. aussi l'emploi d'ἰδρύσατο au v. 47.

²⁴ L'apparition d'Athéna qui intervient pour arrêter la folie d'Héraclès est une εἰκόν (*HF* 1002), l'image de Glaucé reflétée dans le miroir une ἄψυχος εἰκόν (*Med.* 1162), qui rappelle évidemment de manière contrastive l'ἔμπουν εἶδωλον d'Hélène. Sur les images reflétées dans les miroirs et leur valeur, cf. Frontisi-Ducroux - Vernant 1997 : 182-198. Le mot εἰκόν peut aussi indiquer la ressemblance entre père et fils : ainsi les mains du petit Astyanax sont-elles l'image des mains d'Hector (*Tro.* 1178).

sois, détournes-tu le regard et, pour les malheurs de cette femme dont tu parles (ἐκείνης), est-ce moi (ἐμέ) que tu détestes ? »²⁵.

Malgré sa tentative de clarification, tout au long du prologue, Hélène se trouve dédoublée entre les deux identités que son destin paradoxal lui a attribuées, celle du double abhorré qui a causé la guerre et celle de la femme innocente qui doit endurer une renommée injuste et non méritée. C'est ainsi que, d'une part, elle prend à son compte les responsabilités de son double (vers 52-3 : ψυχὰὶ δὲ πολλὰὶ δι' ἔμ' ἐπὶ Σκαμανδρίοις / ῥοαῖσιν ἔθανον)²⁶, d'autre part elle parle d'Hélène à la troisième personne : « Ce n'est donc pas étonnant que tu détestes Hélène » (vers 85 : οὐ τάρρα σ' Ἑλένην εἰ στυγεῖς θαυμαστόν)²⁷. Cette ambiguïté est bien synthétisée par le double sens du mot τλήμων (« malheureuse » ou « effrontée ») qui apparaît au vers 109, lorsqu'Hélène s'adresse à elle-même à la deuxième personne : ὃ τλήμων Ἑλένη, διὰ σ' ἀπόλλυνται Φρύγες (« ô malheureuse Hélène, à cause de toi périssent les Phrygiens ! »). Le double sens laisse apparaître, encore une fois, la situation paradoxale d'Hélène, la « malheureuse » à la renommée d'« effrontée ».

Mais, comme nous l'avons dit, le dialogue entre Hélène et Teucros est également intéressant pour ce qui est de la remise en question des sens et de la connaissance qu'ils permettent d'acquérir. L'intérêt pour ce problème apparaît de manière claire au moment où Teucros raconte à Hélène qu'à la fin de la guerre Ménélas a retrouvé sa femme et l'a saisie par les cheveux pour la conduire à Sparte. Hélène lui demande alors s'il l'a vue directement ou s'il en a seulement entendu parler (vers 117 : εἶδες σὺ τὴν δύστηνον, ἢ κλυὼν λέγεις ;). La question d'Hélène laisse bien ressortir l'intérêt pour les diverses modalités d'acquisition du savoir et, par l'association de la vue et de l'ouïe, fait allusion à la supériorité épistémologique qu'on reconnaissait normalement à l'autopsie²⁸. Mais l'insistance d'Hélène est bien paradoxale dans un contexte comme celui de la pièce, où

²⁵ vv. 78-79 : τί δ', ὃ ταλαίπωρ', ὅστις εἶ μ' ἀπεστράφης / καὶ ταῖς ἐκείνης συμφοραῖς ἐμὲ στυγεῖς; Sur le sens du verbe ἀποστρέφω ici, cf. Allan 2008 : 159.

²⁶ Sur les ambiguïtés de l'utilisation des pronoms et des adjectifs personnels, cf. Novo Taragna 1986 : 135-136.

²⁷ À comparer avec le v. 79, que nous avons cité plus haut (p. 221 n. 25) : ἐμὲ στυγεῖς du v. 79 devient Ἑλένην στυγεῖς au v. 85. De même, lorsque Teucros évoque Achille, Hélène rappelle le moment où le héros fut parmi les prétendants d'Hélène : μνηστήρ ποθ' Ἑλένης ἦλθεν, ὡς ἀκούομεν.

²⁸ Sur cet aspect, cf. *supra*, p. 5 sqq.

l'échec de la connaissance passe justement par l'illusion visuelle du double. Au moment même où Hélène demande à Teucros de préciser s'il a une connaissance directe et autoptique de son double ou pas, elle met justement l'accent sur le critère de vérité qui fonde le jugement faux de Teucros et des autres Grecs :

Τε. ὥσπερ σέ γ', οὐδέν ἦσσον, ὀφθαλμοῖς ὄρω.
 Ελ. σκόπει δὲ μὴ δόκησιν εἶχεν' ἐκ θεῶν.
 Τε. ἄλλου λόγου μέμνησο, μὴ κείνης ἔτι.
 Ελ. οὕτω δοκεῖτε τὴν δόκησιν ἀσφαλῆ;
 Τε. αὐτὸς γὰρ ὄσσοις εἰδόμην, καὶ νοῦς ὄρω.

T. [Je l'ai vue] de mes yeux, exactement comme je te vois.
 H. Prends garde que ce ne soit pas une illusion venant des dieux !
 T. Parle-moi d'une autre histoire, non plus d'elle.
 H. Ainsi croyez-vous que c'est un mirage fiable ?
 T. Bien sûr ! Je l'ai vue moi-même de mes yeux,
 et c'est l'esprit qui voit avec eux ! (vers 118-122)²⁹.

Hélène reprend le mot δόκησις qu'elle avait déjà utilisé pour définir le double au vers 36³⁰, pour suggérer à Teucros la possibilité qu'il s'agisse d'une illusion, d'un fantôme envoyé par les dieux³¹, mais Teucros ne peut pas le croire justement parce qu'il fonde son jugement sur le principe de l'autopsie. Face à Hélène et à son double, la vision renvoie la même image : Teucros a vu le double d'Hélène de ses propres yeux, exactement de la même manière qu'il voit maintenant Hélène elle-même. « Pas moins » (οὐδέν ἦσσον), ajoute-t-il, comme pour souligner qu'il n'y a aucun indice, aucune « intensité » de la vision qui puisse révéler la majeure ou mineure « vérité » de

²⁹ La dernière partie du vers 122 (καὶ νοῦς ὄρω) a été considérée comme une allusion à un célèbre vers d'Épicharme (fr. 12 DK : νοῦς ὄρη καὶ νοῦς ἀκούει· τᾶλλα κωφὰ καὶ τυφλά), cf. Kannicht 1969 : II, 50. Mais le fragment d'Épicharme semble plutôt opposer le νοῦς et les sens, alors que Teucros veut dire que le νοῦς confirme ce qu'il voit. Cf. Allan 2008 : 162 ainsi que les remarques stylistiques de Dale 1967 : 74. Pour l'association entre les sens et l'action du νοῦς, voir ce que Xénophane dit du θεός, fr. 20 DK : οὐλος ὄρω, οὐλος δὲ νοεῖ, οὐλος δὲ τ' ἀκούει. L'interprétation du syntagme a également posé problème. Allan 2008 : 162 propose : « 'and my mind (still) sees (her)', i. e. 'I still see her in my mind's eye' (with the irony that only now does his mind actually see the real H[elen], though it refuses to grasp her identity) ». L'hypothèse est suggestive, mais une interprétation du mot νοῦς associé à la mémoire est sans parallèle. Au contraire, *Tro.* 988 (ὁ σὸς δ' ἰδὼν νιν νοῦς ἐποιήθη Κύπρις) montre bien le sens d'un νοῦς qui « voit » : par la force érotique du regard, dans les paroles qu'Hécube adresse à Ménélas à propos, là aussi, d'Hélène, le νοῦς perd sa valeur intellectuelle pour s'identifier à Cypris elle-même ! Nous croyons donc qu'il faut donner au syntagme καὶ νοῦς ὄρω toute sa valeur intellectuelle. Cf. Dale 1967 : 74, qui traduit « I saw with my eyes, and seeing involves the use of the mind ».

³⁰ Cf. *supra*, p. 218 sq.

³¹ Cf. ce que demande Admète à Héraclès à la fin de l'*Alceste*, v. 1127 : ὄρα δὲ μὴ τι φάσμα νεπτέρων τόδ' ἦ. Nous avons commenté ce vers plus haut, *supra*, p. 87.

deux visions qui se présentent en tout point pareilles. Dès lors l'autopsie ne saurait être un principe fiable de connaissance, comme le laisse bien entendre la réplique finale de Teucros, qui associe la vision et la connaissance : « Je l'ai vue moi-même de mes yeux et c'est l'esprit (νοῦς) qui voit avec eux ! »³².

Si la scène avec Teucros annonce la rencontre entre Hélène et Ménélas, elle met également au clair que ce n'est pas sur la vision qu'elle pourra compter pour se faire reconnaître par son mari, comme nous le verrons en commentant cette scène. De plus, la rencontre entre Hélène et Teucros souligne également la situation dramatique d'Hélène, qui se trouve, à la suite de l'artifice d'Héra, comme scindée dans son identité et rendue étrangère à elle-même³³.

Ah, la belle statue !

Si, en se fiant aux apparences visuelles, Teucros ne peut que confondre la vraie Hélène avec son double, cela ne l'empêche pas de reconnaître, à la fin de leur entrevue, que malgré l'étonnante ressemblance physique Hélène s'en distingue par son esprit : « Tout en ayant un corps (σῶμα) semblable à Hélène, tu ne lui ressembles pas dans ton esprit (φρένες), qui est très différent »³⁴. Juste avant l'arrivée de Teucros, Hélène avait expliqué s'être réfugiée auprès du tombeau de Protée dans la crainte que Théoclymène ne puisse menacer sa fidélité conjugale : « Si je porte parmi les Grecs un nom (ὄνομα) déshonoré, je voudrais au moins que mon corps (σῶμα) ne subisse aucun déshonneur »³⁵. Si Hélène opposait à sa mauvaise renommée son corps comme acquisition stable et principe de son identité, à la suite de son entrevue avec Teucros le

³² À la différence des derniers éditeurs d'*Hélène* (Dale, Diggle, Kovacs), nous ne croyons pas qu'il faille supprimer les vers 121-122, non seulement car ils « make an effective climax to the discussion of seeing and seeming » (ainsi Allan 2008 : 162), mais aussi parce qu'ils closent éminemment bien le discours, en permettant de répondre de manière définitive au questionnement qu'Hélène avait inauguré au vers 117 sur la fiabilité de la vue.

³³ Voir à ce propos les remarques de Kannicht 1969 : I, 57-59.

³⁴ vv. 160-161 : Ἑλένη δ' ὅμοιον σῶμα ἔχουσ' οὐ τὰς φρένας / ἔχεις ὁμοίας ἀλλὰ διαφοροῦς πολύ.

³⁵ vv. 66-67 : ὦς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεεὺς φέρω, / μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃν ὄφλη.

contraste s'intériorise³⁶ : le corps d'Hélène ne semble plus un principe stable, car il se révèle non moins trompeur que son nom, l'esprit seul marque la différence entre ces deux corps semblables.

Dans ses dernières paroles, Teucros fonde encore une fois son jugement sur le critère de la ressemblance (ὅμοιον / ὁμοίας), comme il l'avait fait aux vers 72-74, lorsqu'il parlait de la vraie Hélène comme d'une imitation de son double. Nous avons vu que, pour décrire la ressemblance entre les deux femmes, Teucros faisait appel au vocabulaire de l'art figuratif et qu'il qualifiait Hélène d'εἰκών. C'est dans ce contexte qu'il convient également de lire l'image que l'on trouve peu après dans la bouche d'Hélène elle-même :

εἴθ' ἐξαλειφθεῖς' ὡς ἄγαμ' αὐθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,
καὶ τὰς τύχας μὲν τὰς κακὰς ἄς νῦν ἔχω
Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ κακὰς
ἔσφζον ὥσπερ τὰς κακὰς σφζουσί μου.

Oh si seulement je pouvais effacer mes traits,
comme on fait avec une statue, les changer
pour des plus laids ! Les Grecs oublieraient
les événements malheureux que j'endure à présent,
ils retiendraient ceux qui ne le sont pas,
comme ils retiennent ceux qui le sont (vers 262-266).

Nous rencontrons ici encore une fois un mot, ἄγαμα, à la signification très riche. De par son rapport étymologique avec le verbe ἀγάλλομαι, le mot ἄγαμα indique d'abord « toute chose dont on est fier »³⁷, d'où le sens de « parure, joyau ». À partir d'Hérodote, le mot passe glisse également au sens de statue offerte aux dieux, ou, plus en général, toute statue, de même que le mot εἰκών que nous avons commenté plus haut³⁸.

Nous savons par ailleurs que les statues anciennes étaient peintes, ce qui selon nous rend futile la tentative qu'ont souvent faite les commentateurs d'interpréter ici le

³⁶ Cf. à ce propos Allan 2008 : 165. Sur l'évolution des oppositions concernant le corps, cf. Novo Taragna 1986 : 130-131.

³⁷ Cf. Chantraine 1999 : 6-7. Voir déjà Hésych. s. v. ἄγαμα : πᾶν ἐφ' ᾧ τις ἀγάλλεται.

³⁸ Cf. *supra*, p. 220 sqq. Cf. Isoc. 9, 57 qui semble faire une distinction entre les statues d'homme εἰκόνες et la statue de Zeus ἄγαμα.

mot ἄγαλμα dans le sens de peinture³⁹. D'autant plus que, comme c'était déjà le cas dans la bouche de Teucros, l'évocation d'une statue d'Hélène acquiert une résonance particulière dans la situation dramatique qui voit Hélène s'opposer à son double⁴⁰, double qui est lui aussi une « statue ». Plus précisément, le double est défini à deux reprises comme νεφέλης ἄγαλμα, « une statue faite de nuage »⁴¹. Comme l'évocation de ἑικόν dans la bouche de Teucros, l'allusion à ἄγαλμα articule la réflexion sur le rapport entre Hélène et son double en convoquant des images propres à la figuration artistique, des images qui soulignent à la fois le caractère artificiel du double et l'ambiguïté que sa présence instaure quant au rapport entre modèle et imitation⁴².

Mais l'image de la statue met également l'accent sur la beauté d'Hélène. L'héroïne imagine en effet la possibilité d'effacer sa beauté, comme on efface la couleur d'une statue pour la repeindre. De cette manière, en perdant sa beauté à la faveur d'un aspect plus commun, elle pourrait, imagine-t-elle, récupérer une bonne renommée et remédier aux dégâts que son double a provoqués. Par là même, l'image de la statue évoque la beauté (εἶδος, vers 263), un thème qui apparaît à plusieurs reprises dans notre tragédie⁴³, d'abord par l'évocation du jugement de Pâris et du concours de beauté entre les déesses qui fut à l'origine de la guerre de Troie⁴⁴, puis par l'association, centrale dans le mythe d'Hélène, entre beauté et malheur⁴⁵.

³⁹ Cf. Dale 1967 : 83 et, plus récemment, Allan 2008 : 180. L'utilisation d'ἄγαλμα au sens de « peinture » n'a pas de parallèle. Liddell-Scott-Jones 1996 : 5 ne cite, sous la rubrique « portrait », que ce passage d'Hélène et, dans les lieux de Platon que l'on a parfois évoqués (*Simp.* 216e et *Resp.* 517d), le mot a simplement le sens d'« image ». Par ailleurs, l'acception donnée par certains lexiques (cf. Sud. s. v. ἄγάλματα : καὶ τὰς γραφὰς καὶ τοὺς ἀνδριάντας λέγουσιν) s'explique par la difficulté qu'avaient déjà les interprètes anciens face à des lieux comme celui que nous commentons, à cause de leur méconnaissance de l'usage de la polychromie. Cf. Kannicht 1969 : II, 89-90 qui remarque que le même phénomène a lieu pour la définition du mot ἀνδριάς. Voir aussi Steiner 2001 : 55.

⁴⁰ Cf. Ieranò 2010 : 256-257.

⁴¹ Cf. vv. 705 et 1219. Pour une analyse du statut aérien du double d'Hélène et une mise en perspective, cf. Bettini 2004 : 224-230.

⁴² Le thème de l'artifice et de l'illusion a prêté à des interprétations d'ordre métathéâtral : voir notamment Downing 1990 et Meltzer 1994.

⁴³ Sur le thème de la beauté dans l'*Hélène* et son rapport avec le thème de l'illusion, voir Vœlke 1996. En montrant le statut ambigu d'Hélène, présentée dans le drame comme une παρθένος, cette étude a également le mérite d'avoir montré la fonction dramatique du deuxième *stasimon*. Sur cet aspect, cf. aussi Swift 2010 : 229-238. Loraux 1984 montre l'association entre le double et la dimension de la sexualité.

⁴⁴ Cf. vv. 23-30. Même lors du concile des dieux que rapporte Théonoé, il est encore question de beauté : cf. v. 886.

⁴⁵ La beauté comme cause des malheurs est une donnée traditionnelle du mythe d'Hélène : cf. *Il.* 3, 154-158, Eur. *Hec.* 635-637. Le thème du κακὸν καλόν est également central dans le mythe de Pandore :

L'évocation d'un ἄγαλμα de la part d'Hélène anticipe ainsi un dédoublement ultérieur de l'héroïne et souligne par là le caractère artificiel de l'εἶδωλον. Par son association avec le thème de la beauté, il permet également de souligner un autre aspect important de l'apparence d'Hélène.

L'arrivée de Ménélas

Après que Teucros est sorti de scène, Hélène, restée seule, donne libre cours à l'expression pathétique de ses sentiments en entonnant une plainte lyrique pour la mort de sa mère, de ses frères et de son mari. Rappelé par les cris d'Hélène, le chœur d'esclaves grecques vient y joindre sa voix et la parodos prend ainsi la forme d'un échange lyrique entre personnage et chœur⁴⁶. Comme il arrive souvent dans les drames d'Euripide, les sentiments exprimés dans la monodie sont repris et développés de façon plus réfléchie dans l'échange dialogué suivant⁴⁷. Le chœur oppose au désespoir d'Hélène une attitude plus prudente : il faudrait d'abord vérifier le bien-fondé des affirmations de Teucros.

Cette indication de la part du chœur comporte, encore une fois, une remise en question critique de la connaissance et de ses fondements. Nous allons revenir par la suite sur tous ces aspects. Pour l'instant, limitons-nous à suivre le développement de l'action jusqu'à l'arrivée de Ménélas. Hélène se laisse persuader par le chœur d'aller interroger la prophétesse Théonoé au sujet de son mari. C'est pourquoi Hélène quitte sa place de suppliante sur le tombeau de Protée et, accompagnée par le chœur, entre dans le palais.

cf. Hes. *Op.* 57-58. La beauté comme source de malheurs est aussi un thème tragique : cf. Soph. *Tr.* 25 (Déjanire) et 465 (à propos d'Iole). Dans l'*Hélène*, cf. v. 27 : τοῦμόν δὲ κάλλος, εἰ καλὸν τὸ δυστυχές, v. 236-237 : ἐπὶ τὸ δυστυχέστατον / κάλλος et v. 261 : τὰ μὲν δι' Ἴφραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον. Voir aussi les remarques d'Hélène aux vers 304-305 : αἱ μὲν γὰρ ἄλλαι διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς / γυναῖκες, ἡμᾶς δ' αὐτὸ τοῦτ' ἀπώλεσεν.

⁴⁶ La *parodos* prend la forme de chant amébée dans plusieurs tragédies (Aesch. *Prom.*, Soph. *El*, *Phil*, *OC*, Eur. *Med.*, *Héracl.*, *El.*, *Tro.*, *IT*, *Ion*, *Or.*). De manière originale pourtant, dans l'*Hélène* la monodie d'Hélène est intégrée dans la structure métrique de la *parodos*. Cf. Allan 2008 : 166. Plus en général sur la *parodos*, voir Willink 1990.

⁴⁷ Sur cette technique de dédoublement, voir ce que nous avons déjà dit plus haut : cf. *supra*, p. 66 sq.

La *métastasis* du chœur est un procédé inhabituel dans la tragédie et a toujours une valeur dramatique, comme nous l'avons vu plus haut à propos de l'*Alceste*⁴⁸. Dans cette tragédie, la sortie du chœur fait en sorte que personne ne soit au courant du projet d'Héraclès de récupérer Alceste pour la rendre à son mari. Dans l'*Ajax* de Sophocle, la *métastasis* permet la réalisation sur scène du suicide du héros. Dans l'*Hélène*, la sortie du chœur vide la scène au moment de l'arrivée de Ménélas. De cette manière tous les personnages ignorent l'identité de l'étranger, ce qui rend possible la construction complexe de la scène de reconnaissance.

La *métastasis* du chœur dans l'*Hélène* a néanmoins un caractère particulier. Dans l'*Alceste*, la *métastasis* divise la tragédie en deux parties dont la première est centrée sur la mort et la deuxième sur le retour d'Alceste ; il en va de même dans l'*Ajax* où la première partie se termine avec la mort du héros et est suivie d'un long débat sur le cadavre. À la différence de ces deux cas où la *métastasis* se réalise peu après la moitié de la tragédie⁴⁹, dans l'*Hélène* le chœur quitte l'orchestre après moins de 400 vers (sur 1692)⁵⁰ et, qui plus est, au moment où l'on s'attendrait au premier *stasimon*. Mais ici au premier chant du chœur se substitue un duo lyrique entre le chœur et Hélène (vers 330-385), après lequel le chœur suit la Tyndaride à l'intérieur du palais⁵¹. De cette manière donc, plutôt que de diviser la tragédie en deux parties, la *métastasis* du chœur

⁴⁸ Cf. *supra*, p. 86.

⁴⁹ Plus précisément, vers les 3/5 de la pièce. Dans l'*Alceste* en effet, le chœur quitte l'orchestre au v. 746 (sur 1163) et dans l'*Ajax* au v. 814 (sur 1420). On peut évidemment supposer que le modèle de construction dramatique en diptyque que les critiques ont souvent voulu reconnaître dans plusieurs tragédies de Sophocle a exercé une influence sur le premier Euripide.

⁵⁰ Dans les *Euménides*, le chœur quitte l'orchestre encore plus tôt, au v. 234 (sur 1047). À la différence de l'*Hélène* pourtant, dans les *Euménides* la sortie du chœur comporte un changement de scène. De plus, le chœur joue un rôle de premier plan dans le déroulement de cette tragédie. Par ailleurs, le chœur des Érinées part à la poursuite d'Oreste et son retour dans l'orchestre avait une valeur dramatique et spectaculaire très importante. Pour finir, le chœur ne s'absente que pendant 9 vers et son absence ne donne pas lieu à une scène articulée comme c'est le cas dans l'*Hélène*.

⁵¹ Le premier vrai *stasimon* ne sera entonné qu'au v. 1106 ! Toute cette première partie du drame montre sans doute la grande maîtrise dans l'utilisation des expédients dramatiques de la part d'Euripide ainsi qu'une volonté d'expérimenter de nouvelles solutions. D'autres types de chant remédient à cette longue attente d'un véritable chant choral (vv. 330-385 : dialogue chanté Hélène-chœur, vv. 515-527 : *épiparodos*, vv. 625-697 : duo chanté de la reconnaissance). Sur cette caractéristique de la première partie de l'*Hélène*, cf. Allan 2008 : 179. Quant à l'importance et la variété des chants, voir Dirat 1976 a.

inscrit, dès le début de la tragédie, le thème du double au sein même de la structure de la pièce⁵².

C'est pour cela que la critique a parlé des vers 386-514 comme d'un « deuxième prologue », dont la structure est, par ailleurs, symétrique à celle du premier et véritable prologue⁵³. Le monologue du personnage (là Hélène, ici Ménélas) est suivi d'un dialogue avec un personnage mineur, destiné à ne plus reparaître (là Teucros, ici une vieille domestique de Théoclymène). Les deux scènes permettent de présenter les enjeux de l'action dramatique et de préparer la scène suivante de la reconnaissance en introduisant les deux personnages. Ces deux scènes font en sorte que, avant qu'ils ne se rencontrent directement, les deux époux acquièrent chacun, de manière indirecte, des informations sur le sort de l'autre. Ainsi qu'Hélène avait appris de Teucros la (fausse) nouvelle de la mort de Ménélas, ce dernier est maintenant informé de la présence d'Hélène dans le palais de Théoclymène.

Mais suivons, encore une fois, les événements dans l'ordre. La scène est vide lorsque Ménélas apparaît, les habits en loques⁵⁴. Il vient d'échapper à un naufrage qui l'a jeté sur les côtes égyptiennes et ne sait pas où il se trouve. Dans son monologue, il se présente et déplore son sort, qui a fait du chef victorieux de l'expédition contre Troie⁵⁵ un pauvre naufragé dépourvu de ressources. Il précise également que celle qu'il croit être sa femme et que le public sait être le fantôme créé par Héra est avec lui en Égypte, cachée dans une grotte⁵⁶. Puis Ménélas s'approche du palais de Théoclymène où il espère pouvoir trouver de l'aide⁵⁷.

⁵² En effet, le dédoublement qui est au centre de l'action de l'*Hélène* semble se reproduire aussi au niveau de la structure de la pièce, qui prévoit deux prologues, deux entrées du chœur, deux rencontres avec Hélène, deux reconnaissances, deux récits du messager, etc. Sur ces dédoublements structurels, cf. Fusillo 1997 : 16.

⁵³ Cf. Kannicht 1969 : II, 130-131 et 139-140. Sur la structure de cette scène, cf. aussi Medda 2006 : 16-19.

⁵⁴ Cf. vv. 420-422.

⁵⁵ Cf. vv. 393-396. Dans la bouche de Ménélas, la figure d'Agamemnon reste dans l'ombre, ce qui permet de faire mieux ressortir le renversement (apparent) du sort dont Ménélas est la victime.

⁵⁶ vv. 424-427.

⁵⁷ Les savants se sont demandé si Ménélas frappait à la porte (ainsi Brown 2000 : 6) ou, ce qui nous semble plus probable, s'il se limitait à crier (cf. Taplin 1977 : 340-341).

Une vieille servante en sort et engage le dialogue avec Ménélas⁵⁸. Elle l'invite à s'éloigner rapidement : il se trouve en Égypte et le roi Théoclymène est un grand ennemi des Grecs (πολεμιώτατος, vers 468). Ménélas ne sait pas qu'il est lui-même la cause de l'hostilité du roi envers les Grecs (Théoclymène convoite la main d'Hélène et tue tous les Grecs qui débarquent en Égypte de peur qu'il ne s'agisse de Ménélas !). Lorsque Ménélas demande la raison de l'inimitié du roi, la vieille servante répond :

Γρ. Ἑλένη κατ' οἴκουσ ἐστὶ τούσδ' ἢ τοῦ Διός.
 Με. πῶς φῆς; τίς εἶπας μῦθον; αὐθὶς μοι φράσον.
 Γρ. ἢ Τυνδαρίς παῖς, ἢ κατὰ Σπάρτην ποτ' ἦν.
 Με. πόθεν μολοῦσα; τίνα τὸ πρᾶγμα ἔχει λόγον;

Vieille : Hélène, la fille de Zeus, est dans cette maison.

Ménélas : Comment ? Que dis-tu ? Répète !

V. Oui, la fille de Tyndare, celle qui habitait Sparte.

M. D'où est-elle venue ? Quel sens a tout cela ? (vers 470-473)

Ménélas, incrédule demande des précisions et la vieille servante explique qu'Hélène est arrivée avant même le début de la guerre de Troie (vers 474-476). Nous commenterons plus tard le monologue de Ménélas et sa remise en question de la fonction référentielle des mots. Limitons-nous pour l'instant à une autre remarque.

Nous avons vu que ce « deuxième prologue » reprend, dans sa structure ainsi que dans sa valeur informative, le prologue. Entre le dialogue d'Hélène avec Teucros et celui de Ménélas avec la vieille servante, il y a pourtant une différence importante. La première en effet était centrée, comme nous l'avons vu, sur la vision et sur les réactions de Teucros face à l'illusion visuelle, alors que cette dernière scène insiste sur l'ouïe et sur la valeur de la parole (vers 471 : μῦθον, vers 473 : λόγον)⁵⁹. Teucros voyait Hélène, Ménélas, du moins pour l'instant, en entend seulement parler.

⁵⁸ Cette scène et en particulier l'attitude de la vieille servante ont été interprétées comme les signes les plus évidents du caractère peu tragique de l'*Hélène* : cf. Burnett 1960 : 152-153, Burnett 1971 : 82, Seidensticker 1982 : 175-177. Le caractère comique de cette scène est pourtant à nuancer. Limitons-nous à rappeler que, mis à part l'importance de cette scène du point de vue informatif, l'apparence de Ménélas ainsi que le dialogue laissent bien ressortir la situation désespérée de Ménélas. Voir à ce propos les remarques d'Allan 2008 : 198-199. Par ailleurs, Medda 2006 a bien montré, à l'aide d'une comparaison avec le *Cresphonte*, que le module utilisé dans cette scène n'est pas aussi singulier qu'il ne le paraît dans la tragédie.

⁵⁹ On remarquera que le v. 473 (τίνα τὸ πρᾶγμα ἔχει λόγον;) articule l'opposition πρᾶγμα/ὄνομα de manière originale. Ici le λόγος semble être moins du côté de l'illusion que le πρᾶγμα.

Comment se reconnaître ?

Il ne faut pourtant pas attendre longtemps pour que la rencontre directe entre les deux personnages se réalise. À la fin de son deuxième monologue (vers 514), Ménélas attend à l'écart⁶⁰ l'arrivée de Théoclymène, pendant que le chœur revient dans l'orchestre en chantant l'*épiparodos* (vers 515-527). Hélène le suit et s'apprête à reprendre sa place de suppliante auprès de l'autel de Protée lorsqu'elle aperçoit Ménélas : « Hé ! Qui est cet homme ? » (vers 541). À son tour, Ménélas est étonné (vers 549 : ἔκπληξι... προστιθεῖς) à la vision de cette femme⁶¹. La première réaction d'Hélène est de fuir, car elle craint qu'il ne s'agisse d'une embuscade préparée par Théoclymène.

Si d'une part ce premier échange verbal entre les deux époux contribue à créer une scène très turbulente et mouvementée, d'autre part elle met d'emblée l'accent sur le caractère paradoxal de cette scène de reconnaissance. Lorsque Ménélas proteste qu'il n'est pas un bandit à la solde de quelques méchants⁶², Hélène rétorque : « Et pourtant tu es bien recouvert de haillons ! »⁶³. Hélène insiste sur l'apparence de cet homme qui, habillé en loques, ne laisse rien soupçonner de sa véritable identité. Lors de son apparition sur la scène, Ménélas déplorait déjà d'être réduit à la condition d'un mendiant⁶⁴ et d'avoir perdu ses riches habits et tout son luxe⁶⁵. En arrivant sur la scène

⁶⁰ Ménélas passe en effet inaperçu au moment de l'apparition du chœur et jusqu'au vers 540. Cf. Kannicht 1969 : II, 146. L'idée de ce savant qui suppose que Ménélas s'élance lui-même vers Hélène nous semble cependant peu crédible. Il faut plutôt imaginer que Ménélas reste invisible au chœur et à Hélène jusqu'à ce qu'elle n'arrive auprès de la tombe de Protée et qu'elle se tourne (cf. aussi Dale 1967 : 101). C'est à ce moment que Ménélas voit Hélène et que cette vision le trouble (cf. v. 549) à tel point qu'il essaie de l'arrêter et de l'empêcher de regagner sa place de suppliante. Quant à la position de Ménélas, il est peu vraisemblable qu'il se cache : aux vers 505-509, il dit vouloir attendre le roi et, *pace* Dale 1967 : 99 et Karsai 2003 : 115, l'aoriste κρύψας (v. 507) ne peut pas avoir le sens de « rester caché ».

⁶¹ Cf. v. 548 : δέμας δείξασα σόν. Sur la fonction du corps dans la scène de reconnaissance, voir Karsai 2003. Ce savant nous semble pourtant exagérer le rôle du physique d'Hélène ; en particulier, la proposition de lire les vers 576-8 comme accompagnant un geste de présentation des seins n'est pas convaincante. En général en effet, dans la tragédie ce type de gestes est toujours accompagné d'une description verbale : cf. Aesch. *Cho.* 896-898.

⁶² v. 553 : οὐ κλωπὲς ἔσμεν οὐδ' ὑπὴρέται κακῶν.

⁶³ v. 554 : καὶ μὴν στολὴν γ' ἄμορφον ἀμφὶ σῶμ' ἔχεις. Cf. aussi les vv. 544-545 : ἄγριος δὲ τις / μορφήν ὄδ' ἔστιν ὅς με θηράται λαβεῖν.

⁶⁴ vv. 415-419 : ὄχλον γὰρ ἔσπεσεῖν ἠσχυρόμην, / [ὥσθ' ἱστορῆσαι τὰς ἐμὰς δυσχλαινίας] / κρύπτων ὑπ' αἰδοῦς τὰς τύχας, ὅταν δ' ἀνήρ / πράξει κακῶς ὑψηλός, εἰς ἀηθίαν / πίπτει κακίω τοῦ πάλοι δυσδαίμονος.

⁶⁵ vv. 423-424 : πέπλους δὲ τοὺς πρὶν λαμπρά τ' ἀμφιβλήματα / χλιδὰς τε πόντος ἦρπασ[ε].

en haillons, le personnage de Ménélas devient complémentaire de celui d'Hélène dans la mesure où il remet également en question, bien que de manière différente, le rapport entre réalité et apparence. Ménélas ne ressemble pas au roi qui se vante d'avoir amené à Troie la plus grande armée qui soit (vers 393-394).

De plus, du fait de son aspect, Ménélas envisage de se présenter au palais pour demander de l'aide en se faisant simplement passer pour un marin (ναύταις, vers 433) et, dans son entrevue avec la vieille servante de Théoclymène, il se définit seulement comme un « étranger naufragé » (ναυαγὸς ξένος, vers 449) et dissimule son identité⁶⁶. En attirant l'attention sur l'apparence de Ménélas, Hélène souligne donc le caractère paradoxal de cette scène de reconnaissance⁶⁷ entre deux personnages dont l'un (Ménélas) ne semble pas être celui qu'il est et l'autre (Hélène), comme nous allons le voir, ressemble trop à celle qu'elle ne peut pas être !

Mais procédons par ordre. Il s'agit, dans notre cas, d'une scène de double reconnaissance, c'est-à-dire l'une des scènes dans lesquelles deux personnages qui s'ignorent doivent se reconnaître l'un l'autre⁶⁸. Lorsque l'attention est attirée sur l'apparence de Ménélas, c'est que la première de ces deux reconnaissances se prépare. Hélène et Ménélas se regardent et n'en croient pas leurs yeux : « Qui es-tu ? Quelle est, femme, cette vision sous mes yeux ? »⁶⁹, demande Ménélas. « Et toi, qui es-tu ? Nous

⁶⁶ Cf. également les vers 453-454 : lorsque Ménélas fait allusion à sa « glorieuse armée » (τὰ κλεινὰ στρατεύματα), la vieille servante lui répond : « Tu étais peut-être célèbre ailleurs, tu ne l'es pas ici » (οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε). Il n'envisage de dire son nom que dans son deuxième monologue (vv. 501-502). Cf. *infra*, p. 241 sq. Par ailleurs, l'apparence de Ménélas nous semble être un élément important et trop souvent négligé dans l'évaluation de la valeur tragique de la scène entre Ménélas et la vieille servante.

⁶⁷ Sur l'association entre merveilleux et intérêt psychologique dans cette scène, cf. Alt 1962. Pour une comparaison avec d'autres scènes et notamment avec l'*Iphigénie en Tauride*, cf. Frazier 2011 : 214-215. Une analyse formelle de l'évolution des scènes de reconnaissance euripidéennes est fournie par Cerbo 1989. Notre scène est également analysée par Karsai 2003 (à lire avec les précisions données *supra*, n. 61 p. 230). Voir aussi le long commentaire de Kannicht 1969 : II, 150-152.

⁶⁸ Cf. Arist. *Poet.* 1452b 3-5 : ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος τις ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνώρισαι.

⁶⁹ v. 557 : τίς εἶ; τίς ὄψιν σὴν, γύναι, προσδέρκομαι; La réaction de Ménélas rappelle de près celle de Teucros (cf. v. 72). Pour une comparaison approfondie entre les deux scènes et une analyse de la fonction d'annonce jouée par le prologue, cf. Karsai 1992. Par ailleurs, le parallélisme entre les deux scènes est renforcé par le fait que, selon toute vraisemblance, le même acteur jouait les rôles de Teucros et de Ménélas : cf. Di Benedetto-Medda 1997 : 227.

nous posons la même question »⁷⁰, répond Hélène, en soulignant par là que les deux personnages se trouvent confrontés à la même situation.

La réaction des deux personnages à la vision de l'autre est pourtant complètement différente. Hélène reconnaît immédiatement Ménélas⁷¹, alors que ce dernier se limite à remarquer la grande ressemblance (vers 559 : « Je n'ai jamais rien vu de plus ressemblant », οὐπόποτ' εἶδον προσφερέστερον δέμας). Si la vision du mendiant suffit à Hélène pour reconnaître son époux, c'est grâce à la prophétie de Théonoé qu'elle vient d'écouter⁷² et qui lui annonçait que son mari était vivant et près de là (vers 530-534).

Mais Ménélas, lui, ne peut s'appuyer sur rien de tel et ne peut que se limiter à remarquer la ressemblance entre cette femme qu'il a sous ses yeux et l'autre qu'il croit être sa femme et qu'il a cachée dans une grotte : « Je n'ai jamais vu une femme aussi semblable (ὁμοίαν) à Hélène que toi »⁷³. Comme Teucros dans le prologue, Ménélas ne peut voir en Hélène que le double de son double, d'où l'insistance, encore une fois, sur l'idée de la ressemblance (vers 559 : προσφερέστερον, vers 563 : ὁμοίαν, vers 577 : ὁμοιον, vers 591 : προσφερής) et l'invocation, non dépourvue d'ironie tragique, à Hécate : « Ô Hécate, toi qui apportes la lumière, envoie-moi des visions (φάσματα) bénignes ! »⁷⁴.

Pour Ménélas, le φάσμα ne peut qu'être cette femme qu'il a maintenant sous ses yeux et l'erreur doit se trouver dans sa perception, dans une sorte de « maladie des yeux » : « Se peut-il que, tout en ayant l'esprit sain, mon œil soit malade ? » (vers 575 : οὐ που φρονῶ μὲν εὖ, τὸ δ' ὄμμα μου νοσεῖ;). Par ses mots, Ménélas semble remettre en question pour un instant l'association entre vision et connaissance que Teucros avait revendiquée avec orgueil⁷⁵ et qui l'avait amené à refuser l'idée que la femme récupérée à Troie par Ménélas ne soit un vain fantôme (vers 119-121).

⁷⁰ v. 558 : σὺ δ' εἶ τίς; αὐτὸς γὰρ σὲ κάμ' ἔχει λόγος.

⁷¹ v. 560 : ὦ θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γιγνώσκειν φίλους. Sur la réaction des deux personnages, cf. Kannicht 1969 : II, 158-159. Allan 2008 : 210 remarque qu'à la différence des autres scènes de reconnaissance de l'épopée et de la tragédie, c'est ici le nouveau venu qui est reconnu le premier.

⁷² Sur l'importance de cette prophétie pour la reconnaissance, cf. Karsai 2003 : 116-117.

⁷³ v. 563 : Ἑλένη σ' ὁμοίαν δὴ μάλιστα' εἶδον, γύναι.

⁷⁴ v. 569 : ὦ φωσφόρ' Ἑκάτη, πέμπε φάσματ' εὐμενῆ.

⁷⁵ v. 122 : αὐτὸς γὰρ ὄσσοις εἰδόμεν, καὶ νοῦς ὄρᾳ. Cf. *supra*, p. 222.

Au contraire et justement en raison du caractère trompeur des sens, l'apparence physique d'Hélène ne peut suffire à Ménélas pour reconnaître que c'est bien sa vraie femme qu'il a sous les yeux :

Ελ. οὐ γάρ με λεύσσω σὴν δάμαρθ' ὄρᾶν δοκεῖς;
 Με. τὸ σῶμ' ὅμοιον, τὸ δὲ σαφές γ' ἀποστατεῖ.
 Ελ. σκέψαι· τί σοι δεῖ πίστεως σαφεστέρας;
 Με. ἔοικας· οὗτοι τοῦτό γ' ἐξαρνήσομαι.
 Ελ. τίς οὖν διδάξει σ' ἄλλος ἢ τὰ σ' ὄμματα;

H. : En me regardant, ne crois-tu pas⁷⁶ voir ta femme ?
 M. : Le corps est le même, mais il manque une preuve évidente.
 H. : Regarde ! Quel besoin as-tu d'une preuve plus évidente ?
 M. : Sans doute, tu lui ressembles : je ne vais pas le nier.
 H. : Qui donc te renseignera mieux que tes propres yeux ?
 (vers 576-580)

On peut sans aucun doute remarquer, une fois de plus, l'insistance sur les verbes de vision. Mais la vision ne suffit pas à Ménélas, il manque une preuve évidente (σαφές)⁷⁷ de l'identité d'Hélène. À la différence de ce qui se passait dans le prologue, lorsqu'Hélène suggérait à un Teucros réfractaire la possibilité que la vision ne le trompe, c'est maintenant, et de manière paradoxale, Hélène elle-même qui insiste sur l'importance de la vue et sur la valeur de l'autopsie⁷⁸ !

C'est pourquoi, en ne se fondant que sur la vision, la reconnaissance d'Hélène par Ménélas ne peut qu'échouer. Au 16^{ème} chapitre de la *Poétique*, Aristote énumère quatre types de reconnaissance : un premier se réalise par des signes extérieurs (διὰ σημείων) ; un deuxième type se réalise seulement grâce à la création du poète (πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ) ; un troisième type de reconnaissance se produit par la mémoire (διὰ μνήμης) ; un dernier type se réalise à travers le raisonnement (ἐκ συλλογισμοῦ)⁷⁹. À propos de ce dernier, Aristote cite le cas des *Choéphores*, où Électre argumente que, « puisqu'un homme lui ressemblant est arrivé et que personne d'autre qu'Oreste ne lui ressemble, c'est bien lui qui est arrivé »⁸⁰. Or, dans notre tragédie la

⁷⁶ Cf. v. 35-36 : καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν, / κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. Voir *supra*, p. 218.

⁷⁷ Sur l'utilisation de σαφής dans l'*Hélène*, cf. Novo Taragna 1986 : 140 n. 38.

⁷⁸ On pourra comparer, sur la valeur de l'autopsie, le v. 580 (Hélène) au v. 122 (Teucros).

⁷⁹ Arist. *Poet.* 1454b19-1455a21 avec le commentaire de Dupont-Roc - Lallot 2011 : 270-277.

⁸⁰ 1455a5-6 : ὅτι ὁμοίως τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθεὶς ἀλλ' ἢ Ὀρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν.

reconnaissance de Ménélas par Hélène se réalise de la même manière. En revanche, la deuxième reconnaissance, celle d'Hélène par Ménélas, ne se réalise pas, et la ressemblance, que Ménélas ne manque pas de remarquer, ne suffit pas. Bien au contraire, c'est justement en raison de sa ressemblance avec Hélène que Ménélas décide de s'éloigner et d'abandonner la femme qu'il a sous les yeux : « Adieux alors, parce que tu ressembles à Hélène »⁸¹.

Ménélas s'apprête à s'éloigner et, pour paraphraser B. Cassin,⁸² on pourrait dire que la scène de reconnaissance semble plutôt une scène de « méconnaissance ». Ce n'est que l'intervention d'un vieux serviteur de Ménélas et son récit rapportant la disparition du double d'Hélène (vers 605-615) qui permettent finalement à Ménélas de reconnaître la vérité :

τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖνο· ζυμβεβᾶσι μοι λόγοι
οἱ τῆσδ' ἀληθεῖς.

C'est donc ainsi ! Les récits correspondent,
ses paroles sont vraies ! (vers 622-623)

Malgré l'insistance sur la vue tout au long de la scène, c'est donc à travers l'ouïe que la reconnaissance se réalise et seulement grâce à l'intervention d'un troisième personnage.

Remarquons, pour terminer, la complexité de cette scène dans son ensemble et la manière dont l'intervention du vieux serviteur permet d'introduire une troisième reconnaissance et d'approfondir ainsi le questionnement sur les différents degrés de connaissance des personnages. En effet, dès qu'il a terminé son récit sur la disparition de la fausse Hélène, le vieux serviteur aperçoit Hélène et croit qu'il s'agit du fantôme qu'il avait vu disparaître peu avant : « Salut, fille de Lédà, tu étais donc là ! Je viens tout juste de raconter que tu t'es envolée pour les étoiles lointaines, sans savoir que tu avais des ailes ! »⁸³.

⁸¹ v. 592 : καὶ χαῖρέ γ', Ἑλένη προσφερῆς ὀθοῦνεκ' εἶ.

⁸² Cf. Cassin 1996 : 95.

⁸³ vv. 616-619 : ὦ χαῖρε, Λήδαυ θυγάτηρ· ἐνθάδ' ἦσθ' ἄρα. / ἐγὼ δέ σ' ἄστρον ὡς βεβηκυῖαν μυχοῦς / ἤγγελλον εἰδῶς οὐδὲν ὡς ὑπόπτερον / δέμας φοροῆς.

Le caractère trompeur de l'apparence physique d'Hélène est à nouveau mis en avant et, après Teucros et Ménélas, c'est maintenant au tour du vieux serviteur d'en être abusé. Cette troisième reconnaissance est pourtant retardée par la réaction de Ménélas qui, ayant compris la véritable identité de sa femme, s'élanche vers elle et la serre dans ses bras (vers 623-634)⁸⁴. Un long duo lyrique s'en suit (vers 625-699)⁸⁵, au cours duquel Ménélas peut enfin voir, reconnaître que c'est bien sa femme qu'il voit (vers 636 : ὦ φιλτάτα πρόσωπις) et ainsi, pour la première fois, la vision est ramenée dans la sphère de la connaissance véritable⁸⁶. Mais, si Ménélas comprend (ἤσθόμην)⁸⁷ qu'il a été dupé par le fantôme créé par Héra, le vieux serviteur assiste à toute la scène sans pouvoir pleinement réaliser ce qui est arrivé : « Ménélas, laissez-moi partager votre joie. Je la vois (μανθάνω) moi aussi, mais ne saisis pas clairement (σαφῶς) »⁸⁸. Comme plus tôt pour Ménélas, il manque au vieux serviteur une preuve évidente ; s'il a lui-même offert à Ménélas, par son récit, la preuve évidente de l'identité d'Hélène, par un renversement de situation, c'est maintenant à Ménélas de la confirmer. « Celle-ci est donc vraiment ta femme ? », demande le vieux serviteur. « C'est elle ! Crois-en mes paroles »⁸⁹. C'est ainsi la parole d'autorité de Ménélas qui garantit ce que la vision ne peut pas démontrer.

⁸⁴ À propos des accolades dans les scènes de reconnaissance, cf. Kaimio 1988 : 35-39.

⁸⁵ Sur le duo de reconnaissance, voir notamment Schmiel 1972. Pour une analyse de sa structure, cf. Irigoin 1977 et Cerbo 1989.

⁸⁶ Le v. 637 (†ἔχω τὰ τοῦ Διὸς λέκτρα Λήδας τε†) semble irrémédiablement corrompu. La tentative de défendre le texte transmis (Zuntz 1965 : 232-234) se fonde sur une interprétation insoutenable du mot λέκτρα au sens de « fille » : cf. Dale 1967 : 109. Les diverses tentatives de correction (cf. Willink 1989 : 52-53 et Kovacs 2003 : 37) ne rendent pas compte des raisons de la corruption textuelle. Cf. Diggle 1994 : 398 et Allan 2008 : 222. Malgré les difficultés textuelles, le sens du vers est pourtant clair.

⁸⁷ Sur l'utilisation du verbe αἰσθάνομαι dans les scènes de reconnaissance, voir Bohlen 2005.

⁸⁸ vv. 700-701 : Μενέλαε, κάμοι πρόσδοτον τῆς ἡδονῆς, / ἦν μανθάνω μὲν καυτός, οὐ σαφῶς δ' ἔχω.

⁸⁹ vv. 709-710 : {Θε.} τί δ' ὡς ἀληθῶς ἐστὶν ἦδε σὴ δάμαρ; / {Με.} αὐτὴ· λόγοις ἐμοῖσι πίστευσον τάδε.

2. Les mots et les choses

Comme nous l'avons dit, la scène de reconnaissance se réalise grâce à l'ouïe et à l'autorité de la parole, la parole du double d'Hélène (rapportée au discours direct)⁹⁰ pour Ménélas et la parole de son maître pour le vieux serviteur. L'ouïe serait-elle donc paradoxalement plus fiable que la vue ? Renverrait-elle à une connaissance plus exacte et moins dépendante des illusions sensorielles ?

Il y a de bonnes raisons d'en douter. En effet l'ouïe n'est pas plus précise ni plus fiable que la vue, mais, bien au contraire, elle en reproduit en grande partie les défauts. Si les hommes peuvent en effet se méprendre face à deux images qui se ressemblent en tout point, ils peuvent également être trompés par des récits contradictoires ou mensongers. À côté de ce questionnement sur la parole et sa capacité à décrire et à raconter la réalité, c'est sa valeur référentielle elle-même qui se trouve mise en discussion dans notre tragédie. Hélène le souligne dès le prologue, lorsqu'elle dit : « L'enjeu de la guerre des Troyens, le prix pour lequel se battaient les Grecs, ce n'était pas moi (ἐγώ), mais mon nom (ὄνομα) seulement »⁹¹.

De même qu'au niveau de l'apparence physique, Hélène se trouve donc également dédoublée⁹² entre sa personne (ἐγώ) restée en Égypte et son nom (ὄνομα) qui a été la cause de la guerre. Ainsi, le nom d'Hélène reproduit du point de vue verbal le dédoublement de sa personne et devient par là l'équivalent du fantôme créé par Héra dont nous avons précédemment discuté.

⁹⁰ Ce n'est pas un hasard si l'on a pu comparer l'intervention du fantôme à celle d'un *deus ex machina*. Cf. Allan 2008 : 214 : « Like a *deus ex machina*, the phantom's speech gives access to a higher level of knowledge (Hera duped Paris ; H. is innocent) and resolves an impasse in the plot, enabling the derailed recognition to proceed ».

⁹¹ vv. 42-43 : Φρυγῶν δ' ἐς ἀλκὴν προυτέθην ἐγὼ μὲν οὔ, / τὸ δ' ὄνομα τοῦμόν, ἄθλον Ἕλλησιν δорός.

⁹² Sur l'opposition ὄνομα/πρᾶγμα et ses différentes déclinaisons dans la tragédie, voir en particulier Solmsen 1934, Segal 1971 et Novo Taragna 1986. Cf. également Griffith 1953, Burnett 1960, Zuntz 1960 et Kannicht 1969 : I, 57-60.

Le nom d'Hélène

Le questionnement sur la fonction référentielle de la parole est introduit de manière encore plus explicite dans la bouche de Ménélas. Il a caché dans une grotte celle qu'il croit être sa femme lorsqu'il apprend par la vieille concierge de la maison de Théoclymène qu'une autre femme nommée Hélène habite dans le palais. La vieille dame dit que c'est « la fille de Zeus » (vers 470), « la fille de Tyndare » (vers 472) et qu'elle est venue de Lacédémone avant que les Achéens ne s'embarquent pour Troie. Resté seul sur la scène, Ménélas s'adonne à une réflexion sur l'étrange situation dans laquelle il se trouve⁹³. Il est troublé par les révélations de la concierge⁹⁴ et cherche à en donner une explication rationnelle :

ἀλλ' ἢ τις ἔστι Ζηνὸς ὄνομ' ἔχων ἀνὴρ
 Νείλου παρ' ὄχθας; εἰς γὰρ ὃ γε κατ' οὐρανόν.
 Σπάρτη δὲ ποῦ γῆς ἔστι πλὴν ἴνα ῥοαὶ
 τοῦ καλλιδόνακος εἰσιν Εὐρώτα μόνον;
 ἀπλοῦν δὲ Τυνδάρειον ὄνομα κλήζεται.
 Λακεδαίμονος δὲ γαῖα τίς ξυνώνυμος
 Τροίας τ'; ἐγὼ μὲν οὐκ ἔχω τί χρῆ λέγειν.

Y aurait-il donc un homme portant le nom de Zeus sur les rives du Nil ? Car il n'y en a qu'un au ciel ! Et où se trouverait Sparte si ce n'est là où l'Eurotas coule entre de beaux roseaux ? Le nom de Tyndare est certes unique⁹⁵. Et quelle terre porterait le même nom de Lacédémone ou de Troie ? Je ne sais que dire ! (vers 490-496)

⁹³ Le deuxième monologue de Ménélas a souvent été considéré comme l'un des passages « comiques » de la pièce : cf. Seidensticker 1982 : 177-179. W. Allan remarque à juste titre que « the audience might well be amused by M.'s confusion, but they could also appreciate the serious implications of his epistemological dilemma ». De plus, le dilemme de Ménélas a une valeur dramatique importante. Sur la structure du passage, cf. Medda 2006.

⁹⁴ vv. 483-489 : τί φῶ; τί λέξω; συμφορὰς γὰρ ἀθλίας / ἐκ τῶν πάροιθε τὰς παρεστῶσας κλύω, / εἰ τὴν μὲν αἰρεθεῖσαν ἐκ Τροίας ἄγων / ἤκω δάμαρτα καὶ κατ' ἄντρα σώιζεται, / ὄνομα δὲ ταῦτόν τῆς ἐμῆς ἔχουσα τίς / δάμαρτος ἄλλη τοισίδ' ἐνναίει δόμοις. / Διὸς δ' ἔλεξε παῖδά νιν πεφυκέναι.

⁹⁵ Au v. 494, l'édition de Diggle accepte la correction de Nauck διπλοῦν... κλήζεται; pour adapter la formulation au contexte interrogatif. Kannicht remarque que la corruption est difficile à expliquer du point de vue paléographique et que la correction n'est pas nécessaire, car une affirmation peut ici représenter une forme de *variatio* (Kannicht 1969 : II, 142). En réalité, il n'est pas nécessaire de recourir à cet argument, car la transformation du v. 494 en question briserait au contraire l'alternance symétrique de questions et d'affirmations qui structure tout le passage.

Ménélas semble donc d'abord refuser l'idée d'une séparation entre les noms et leurs référents : comment pourrait-il y avoir deux Zeus, deux cités de Sparte et de Troie, deux Tyndares et deux Hélènes ? Il y a un seul Zeus dans le ciel et le nom de Tyndare est unique ! Mais établir un rapport nécessaire entre les noms et leurs référents est impossible pour Ménélas à la lumière de ses expériences précédentes (vers 485-486). Face à cette aporie, il finit par considérer comme plus vraisemblable l'hypothèse contraire, celle qui expliquerait ces absurdes coïncidences par une série d'homonymies :

πολλοὶ γάρ, ὡς εἴξασιν, ἐν πολλῇ χθονὶ
ὀνόματα ταῦτ' ἔχουσι καὶ πόλις πόλει
γυνὴ γυναικί τ'· οὐδὲν οὖν θαυμαστόεον.

Plusieurs choses, à ce qu'il paraît,
portent le même nom autour de la terre : des cités
et des femmes... Il ne faut donc pas s'en étonner.
(vers 497-499)

Si, avant de rencontrer Hélène personnellement, Ménélas en connaît l'histoire à travers l'ouïe, c'est à un dédoublement du langage qu'il attribue la duplicité à laquelle il se trouve confronté.

On remarquera par ailleurs avec W. Allan que, si Ménélas résout ici le problème de la multiplicité en dissociant le nom du référent, lors de sa rencontre avec Hélène il ne sera pas capable de dissocier l'identité de l'apparence physique⁹⁶. C'est alors Hélène qui lui fait remarquer que « le nom (ὄνομα) peut se trouver partout, mais le corps (σῶμα) non »⁹⁷. L'allusion au dédoublement du nom se trouve donc dans la bouche d'Hélène aussi. Cependant, l'opposition qu'elle fait ici entre le nom et le corps et donc entre la possibilité de multiplier le nom et l'impossibilité de se trouver avec le même corps en plusieurs endroits différents en même temps est paradoxale dans la nouvelle situation dramatique. En effet, il s'agirait maintenant pour Ménélas d'expliquer la multiplicité des corps (τὸ σῶμ' ὅμοιον, vers 577) plutôt que celle des noms !

Quoi qu'il en soit, Hélène insiste à plusieurs reprises sur son nom, qui devient, tout comme l'εἶδωλον, l'image du dédoublement dont elle a été la victime à cause de

⁹⁶ Allan 2008 : 203-204.

⁹⁷ v. 588 : τοῦνομα γένοιτ' ἂν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ.

l'inimitié d'Héra. En répondant au chœur qui s'enquiert des cris qu'elle vient de pousser, Hélène raconte l'arrivée de Teucros et les malheurs qu'a provoqués la présence de son double à Troie : « La ruine de Troie est en proie aux ravages du feu, à cause de moi (δι' ἐμὲ) qui ai fait périr beaucoup d'hommes, à cause de mon nom (δι' ἐμὸν ὄνομα) qui a causé beaucoup de peines »⁹⁸. Comme elle l'a déjà fait dans d'autres passages⁹⁹, Hélène semble prendre à son compte la responsabilité de la guerre et de ses conséquences, mais l'anaphore et le parallélisme de construction ainsi que la reprise des composés en πολύ- laissent bien ressortir l'antithèse entre Hélène et son nom.

Le nom des autres

Mais, si le nom d'Hélène devient emblématique du dédoublement du personnage, ce n'est pas seulement sur lui qu'insiste notre tragédie. L'intérêt pour les noms se manifeste dès le prologue, lorsqu'Hélène présente le contexte égyptien dans lequel se déroule le drame. En introduisant les personnages des fils de Protée, Hélène s'arrête plusieurs vers sur le changement de nom par lequel la petite Eidô devient Théonoé (vers 11-15). Les savants ont remarqué que le nom Théonoé, qui est probablement inventé par Euripide, semble avoir été créé sur la base du nom Εἰδοθέα porté par la fille de Protée chez Homère¹⁰⁰, en renversant les deux éléments qui le composent¹⁰¹. Le nom Εἰδῶ se trouve déjà chez Eschyle (fr. 212 Radt) et peut être interprété comme une abréviation affectueuse pour Eidothéa, mais il attire aussi l'attention sur la beauté de la jeune fille, qui « était la parure (ἀγλαΐσμα) de sa mère » (vers 11)¹⁰².

⁹⁸ vv. 196-199 : Ἰλίου κατασκαφαί / πρὶ μέλουσι δαΐφ / δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, / δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον. Il pourrait y avoir aussi une allusion au célèbre jeu de mots sur le caractère destructif du nom d'Hélène d'Aesch. *Agam.* 689-690 : ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις.

⁹⁹ Cf. ce que nous avons dit *supra*, p. 221 à propos des vv. 52-53.

¹⁰⁰ Cf. Hom. *Od.* 4, 366 avec sa scholie qui glose : ἀπὸ τῆς εἰδήσεως καὶ ἐπιστήμης τοῦ πατρὸς τὸ ὄνομα.

¹⁰¹ Voir à ce propos Dale 1967 : xiii, Kannicht 1969 : II, 20, Allan 2008 : 147.

¹⁰² Sur cet aspect, cf. Vælke 1996 : 283. Pour une analyse du changement de nom d'Eidô et une comparaison avec les discussions contemporaines sur l'ὄνομάτων μετάθεσις, cf. Novo Taragna 1986 : 131-133.

Quoi qu'il en soit, à propos du nom d'Eidothéa limitons-nous à deux remarques seulement. D'abord, observons que la situation de la fille de Protée par rapport à son nom est inverse à celle d'Hélène. Si le nom d'Hélène peut renvoyer à deux différentes identités, celle de la vraie Hélène ou celle du fantôme façonné par Héra et qui a pris sa place, le changement de nom d'Eidô nous présente au contraire deux noms différents qui correspondent à la même identité, situation qui n'est pas sans faire penser aux doubles noms dans la poésie épique¹⁰³.

D'autre part, le nom de Théonoé est expliqué par une étymologie explicite : « Il l'appellent Théonoé car elle connaissait tout ce qui est et qui sera, ayant hérité ce privilège de son aïeul »¹⁰⁴. Ainsi l'étymologie du nom de Théonoé semble-t-il suggérer une correspondance intime et profonde entre le nom et la personne. Il est intéressant de remarquer à ce propos que si, par cette adhérence à la réalité, le nom de Théonoé s'oppose à celui d'Hélène, il s'oppose également à l'autre nom qui est introduit dans ces vers du prologue, le nom de Théoclymène. Tout comme Théonoé, en effet, le nom de Théoclymène est un nom parlant d'origine homérique qui est dans l'*Odyssée* le nom d'un devin¹⁰⁵. Pour établir une symétrie entre les deux noms présentés dans ce passage, un interpolateur a introduit juste après la mention de Théoclymène une explication d'ordre étymologique : ὅτι δὴ θεοῦς σέβων / βίον διήνεγκ[ε]. Il est pourtant évident que l'explication donnée ne correspond pas au personnage de Théoclymène¹⁰⁶ ! Bien qu'il porte le nom d'un devin « inspiré par les dieux », Théoclymène est l'opposé de sa sœur prophétesse¹⁰⁷ et, à l'opposé de ce qui arrive pour sa sœur, son nom ne laisse pas soupçonner sa véritable nature.

Les noms des deux personnages introduisent donc d'emblée deux rapports possibles et opposés entre le nom et la personne et témoignent de l'intérêt que ce drame porte à une telle problématique. Hélène a plusieurs fois l'occasion de souligner, comme

¹⁰³ On trouve déjà ce parallèle chez Segal 1971 : 572 et Novo Taragna 1986 : 133. Il convient de remarquer par ailleurs que, comme le montre le vers 12 (ἐπεὶ δ' ἐς ἥβην ἦλθεν ὠραία γάμων), le changement de nom d'Eidô se vérifie au moment du changement de son statut de jeune fille.

¹⁰⁴ vv. 13-15 : καλοῦσιν αὐτὴν Θεονόην· τὰ θεῖα γὰρ / τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο, / προγόνου λαβοῦσα Νηρέως τιμὰς πάρα.

¹⁰⁵ Hom. *Od.* 15, 256.

¹⁰⁶ Sur le personnage de Théoclymène, voir notamment Segal 1971 : 583-592.

¹⁰⁷ Cf. Segal 1971 : 585.

nous le verrons encore plus tard, le manque de correspondance entre son nom et sa personne, mais il est intéressant de voir la manière dont ce questionnement sur le nom semble intéresser tous les personnages du drame, jusqu'au serviteur venu rapporter la disparition du fantôme d'Hélène. Après avoir appris que les Grecs ont été dupés par l'artifice d'Héra et après avoir reconnu qu'Hélène n'était pas responsable des maux que son nom a causés (vers 711-725), il manifeste son désir de féliciter ses maîtres et de s'unir à leur joie : « Même si je suis né serviteur, je voudrais être compté parmi les esclaves nobles, car si mon nom (ὄνομα) n'est pas libre, mon esprit (νοῦν) l'est »¹⁰⁸. L'opposition que le serviteur trace ici entre ὄνομα et νοῦς n'est pas sans rappeler celle qu'établit Teucros entre l'apparence physique (σῶμα) et l'esprit (φρένες) d'Hélène aux vers 160-161 et que nous avons déjà commentée¹⁰⁹ : dans les deux cas, encore une fois, on souligne le décalage entre l'intériorité et ce qui en transparaît.

Cette contradiction entre nom et apparence revient dans la bouche de Ménélas. Le contraste se situe alors entre le nom et la gloire que le héros a acquise dans son long combat à Troie et le pénible aspect de malheureux que le naufrage lui a donné et auquel il impute le fait que la vieille concierge a refusé de l'accueillir dans le palais (vers 500). Juste après avoir réfléchi dans son second monologue sur les noms et sur le manque de correspondance entre les noms et leurs référents, il semble oublier sa propre réflexion et envisage d'attendre le roi et de lui demander de l'aide en lui faisant entendre son nom : « Il n'y a pas un homme à l'esprit si barbare qu'en écoutant mon nom (ὄνομ' ἀκούσας) il ne me donne pas de quoi manger. Je suis celui qui a allumé le fameux incendie de Troie, Ménélas, célèbre (οὐκ ἄγνωστος) dans le monde entier »¹¹⁰. Si d'une part le propos de Ménélas laisse ressortir la contradiction entre sa geste héroïque passée et son apparence,

¹⁰⁸ vv. 728-731 : ἐγὼ μὲν εἶην, κεῖ πέφυχ' ὅμως λάτρις, / ἐν τοῖσι γενναίοισιν ἠριθμημένος / δούλοισι, τοῦνομ' οὐκ ἔχων ἐλεύθερον, / τὸν νοῦν δέ. Diggle considère les vers 728-733 comme interpolés, à la suite de Dale 1967 : 116, car ils n'ajouteraient rien à la sentence des vers 726-727. Au contraire, il nous semble que l'opposition entre ὄνομα et νοῦς contenue dans ces vers non seulement ajoute un thème nouveau, mais est extrêmement cohérente avec un intérêt majeur de la tragédie. De plus, dans d'autres passages euripidéens, une sentence semblable à celle des vers 726-727 est développée par des vers tout aussi proches des nôtres : voir notamment *Ion* 850-860 (que Diggle athétise pour les mêmes raisons !) et *Med.* 53-58.

¹⁰⁹ Cf. *supra*, p. 223.

¹¹⁰ vv. 501-504 : ἀνὴρ γὰρ οὐδεὶς ὧδε βάρβαρος φρένας / ὃς ὄνομ' ἀκούσας τοῦμόν οὐ δώσει βοράν. / κλεινὸν τὸ Τροίας πῦρ ἐγὼ θ' ὃς ἤψά νιν, / Μενέλαος, οὐκ ἄγνωστος ἐν πάσῃ χθονί. Allan 2008 : 204 montre à juste titre qu'il n'y a pas de raisons de supprimer les vers 503-509, ainsi que le fait Diggle.

il prend d'autre part dans le contexte une signification particulière et dense d'ironie tragique. Faire entendre son nom au roi du pays, en effet, loin de pouvoir assurer à Ménélas le salut, signifierait au contraire se remettre entre les mains d'un ennemi prêt à le tuer pour obtenir la main de son épouse.

L'insistance faite sur son nom par Ménélas souligne donc de manière paradoxale la situation dramatique dans laquelle le personnage se trouve et le danger qui le menace. Il convient pourtant de remarquer qu'en réalité Théoclymène, dans sa cruauté, ne songe même pas à vérifier l'identité des Grecs qui parviennent dans son pays. Comme le dit Hélène à Teucros, « il tue tout étranger Grec qu'il capture »¹¹¹. Ainsi, comme son propre nom ne reflète pas son identité, Théoclymène ne croit-il pas que les noms correspondent nécessairement à la personne. Il lui semble alors plus prudent de tuer tout Grec sans distinction. Il est intéressant de le remarquer dès à présent car, comme nous le verrons, c'est justement sur ce point que Théoclymène se laissera abuser par Hélène et Ménélas.

Nom et renom

Nous avons vu que la réflexion de Ménélas sur son nom souligne la contradiction entre la gloire qu'il a acquise en guerre contre les Troyens et l'état dans lequel il se trouve à présent. Par là donc, en rappelant les entreprises glorieuses qu'il a accomplies, le nom de Ménélas est d'emblée évocateur de sa gloire, de son κλέος. C'est là un aspect très important non seulement dans la texture thématique du drame mais aussi, comme nous aurons l'occasion de le voir par la suite, dans la motivation des actes des différents personnages.

Bien évidemment, c'est surtout la gloire d'Hélène qui est au centre de l'attention tout au long de la tragédie¹¹². Dès le prologue, Hélène montre l'intérêt qu'elle porte au κλέος. Lorsqu'elle se réfugie auprès du tombeau de Protée pour échapper à

¹¹¹ v. 155 : κτείνει γὰρ Ἕλληνας ὄντιν' ἄν λάβῃ ξένον.

¹¹² Sur le κλέος dans l'*Hélène*, voir l'étude de Meltzer 1994 qui analyse tout le drame à la lumière des deux sens du mot κλέος, « gloire » ou « rumeur » et en donne une interprétation métathéâtrale.

Théoclymène et à ses avances, elle explique son comportement par la crainte que son corps ne soit déshonoré comme son nom : « Si je porte parmi les Grecs un nom déshonoré (ὄνομα δυσκλεές), je voudrais au moins que mon corps (σῶμα) ne subisse aucun déshonneur »¹¹³. L'opposition entre le corps et le nom rappelle ce que dit Oreste dans l'*Iphigénie en Tauride*, lorsque sa sœur qui s'apprête à le sacrifier lui demande comment il s'appelle. Oreste refuse de répondre à cette question, car « tu peux sacrifier mon corps (σῶμα), mais pas mon nom (ὄνομα) »¹¹⁴. Oreste parviendra à reconnaître sa sœur et à se faire reconnaître d'elle par une voie différente, mais le parallèle est intéressant en ce qu'il présente une situation totalement opposée à celle d'Hélène. Oreste croit devoir bientôt mourir et la gloire impérissable lui permettra de survivre à sa propre mort. Hélène au contraire croit avoir perdu à jamais son bon nom et espère au moins pouvoir garder son corps intact.

La mauvaise renommée d'Hélène naît évidemment de la présence à Troie de son double. Dans l'épode du chant amébée qui tient lieu de *parodos*, Hélène rappelle le voyage de Pâris à Sparte et la manière dont elle a été enlevée par Hermès et transportée en Égypte, en devenant la cause de la guerre entre les Grecs et les fils de Priam (vers 229-249). Elle conclut « Mon nom (ὄνομα) sur les rives du Simoïs a renom (φάτιν) de folie »¹¹⁵. On peut remarquer encore une fois l'opposition entre Hélène et son double, son « nom », qui est le seul responsable de la mauvaise renommée retombée sur Hélène. Mais, qui plus est, Hélène n'est pas la seule à payer les conséquences de sa mauvaise renommée. C'est « la mauvaise renommée (αἰσχρὸν κλέος) d'Hélène qui a tué Léda »¹¹⁶ et on raconte la même chose à propos des Dioscures. L'expression utilisée par Hélène est significative par son violent oxymoron qui associe au mot κλέος une détermination qui lui est normalement opposée et montre bien la situation tragique dans laquelle Hélène se trouve.

¹¹³ vv. 66-67 : ὦς, εἰ καθ' Ἑλλάδ' ὄνομα δυσκλεές φέρω, / μή μοι τὸ σῶμά γ' ἐνθάδ' αἰσχύνῃν ὄφλη.

¹¹⁴ *IT* 504 : τὸ σῶμα θύσεις τοῦμόν, οὐχὶ τοῦνομα.

¹¹⁵ vv. 250-251 : τὸ δ' ἐμὸν ὄνομα παρὰ Σιμωντίοις ῥοαῖσι / μαψίδιον ἔχει φάτιν.

¹¹⁶ v. 135 : οὐ πού νιν Ἑλένης αἰσχρὸν ὤλεσεν κλέος;

En particulier, Hélène se trouve partagée entre le sentiment de responsabilité pour une mort qu'elle n'a pas directement causée mais qu'elle prend à son compte à plusieurs reprises¹¹⁷ et l'innocence qu'elle ne manque pas de revendiquer :

πρῶτον μὲν οὐκ οὔσ' ἄδικός εἰμι δυσκλεής·
καὶ τοῦτο μείζον τῆς ἀληθείας κακόν,
ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτηται κακά.

D'abord, sans être injuste j'ai mauvaise renommée ;
et c'est un malheur pire que si je l'avais mérité
si l'on est blâmé pour des crimes que l'on n'a pas commis. (270-272)

Par l'utilisation de la litote (οὐκ ἄδικος) et l'opposition emphatique entre son innocence et sa mauvaise renommée, Hélène souligne bien l'injustice de sa situation. Elle ajoute dans les vers suivants tout le catalogue de ses malheurs : éloignée de sa terre d'origine, elle se trouve parmi les barbares, sans amis, comme une esclave (vers 273-275). Teucros d'abord (vers 81)¹¹⁸ et le fantôme lui-même dont les paroles sont rapportées par le vieux serviteur de Ménélas ensuite (vers 614-616)¹¹⁹ confirment également que la mauvaise renommée d'Hélène est répandue partout en Grèce.

La préoccupation pour sa renommée est donc une caractéristique très importante de cette « nouvelle Hélène »¹²⁰ qui semble bien différente de l'image homérique et de celle que l'on trouve dans de nombreuses autres tragédies¹²¹, ce qui a parfois encouragé une lecture métathéâtrale¹²². L'importance du κλέος est pourtant un thème éminemment tragique qui reflète, comme nous n'avons pas manqué de le voir à propos d'autres tragédies durant notre parcours d'analyse, une valeur fondamentale de l'éthique aristocratique à laquelle les personnages tragiques se conforment. Il nous suffira de

¹¹⁷ Cf. vv. 200-202 (αἰσχύ- / νας ἐμᾶς ὑπ'), 280-281 (φονεὺς αὐτῆς ἐγώ), 686-687 (δι' ἐμᾶν [...] αἰσχύναν).

¹¹⁸ μισεῖ γὰρ Ἑλλάς πᾶσα τὴν Διὸς κόρην.

¹¹⁹ ἄπειμι· φήμας δ' ἡ τάλαινα Τυνδαρίς / ἄλλως κακὰς ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία.

¹²⁰ L'expression est tirée d'Aristoph. *Thesm.* 850 : τὴν καινὴν Ἑλένην μιμήσομαι.

¹²¹ Sur le personnage d'Hélène dans la tragédie, voir De Romilly 1988 (pour qui l'évolution du personnage d'Hélène devient l'image de la décadence de la tragédie !). La nouveauté du personnage dans notre tragédie a été souvent mise en avant et parfois exagérée par la critique : cf. notamment Assaël 1987, Kormonicka 1991, Juffras 1993. On peut trouver une synthèse très équilibrée in Allan 2008 : 24-28, qui insiste également sur les caractéristiques homériques du personnage d'Hélène chez Euripide.

¹²² Cf. Downing 1990 et Meltzer 1994.

penser à deux grands personnages tragiques féminins dont nous avons parlé dans les pages précédentes, Alceste et Phèdre, pour s'en rendre compte.

De plus, la préoccupation pour le κλέος devient aussi pour Hélène un motif important dans la justification de ses actions. On se souvient que Phèdre explique sa décision d'accuser Hippolyte par la tablette qu'elle laisse pendre de son corps avec le désir de ne pas mourir dans le déshonneur¹²³. De même, la préoccupation que montre Hélène pour son κλέος est au centre du déroulement de l'action de notre tragédie. Nous verrons dans la dernière partie de ce chapitre la manière dont le κλέος devient un moteur important de l'action dramatique pour tous les personnages. Pour l'instant, remarquons simplement le rôle qu'il joue pour la protagoniste. Si Hélène déplore la mauvaise renommée qu'elle subit malgré sa conduite irréprochable, tous ses efforts tendent par conséquent à s'en affranchir en montrant clairement qu'elle n'est pas responsable du comportement qu'on lui prête. Le projet d'Hélène est ainsi de rentrer à Sparte pour pouvoir rétablir son nom. C'est dans ces termes qu'elle présente son souhait à Théonoé, pour la convaincre d'offrir son appui au projet de fuite qu'elle envisage avec son mari :

Ἑλένην γὰρ οὐδείς ὅστις οὐ στυγεῖ βροτῶν·
ἢ κλήζομαι καθ' Ἑλλάδ' ὡς προδοῦσ' ἐμὸν
πόσιν Φρυγῶν ὤκησα πολυχρύσους δόμους.
ἦν δ' Ἑλλάδ' ἔλθω κάπιβῶ Σπάρτης <πάλιν>,
κλυόντες εἰσιδόντες ὡς τέχναις θεῶν
ᾠλοντ', ἐγὼ δὲ προδότις οὐκ ἄρ' ἦ φίλων,
πάλιν μ' ἀνάξουσ' ἐπὶ τὸ σῶφρον αὐθις αὖ.

Hélène ! il n'y a pas un seul homme qui ne la haïsse !
On dit en Grèce que j'ai trahi mon mari
pour vivre dans les palais dorés des Phrygiens.
Si je retourne en Grèce et que je reviens à Sparte,
ils entendront, ils verront que c'est l'œuvre des dieux
s'ils ont péri, et que je n'ai pas trahi mes amis, moi !
Ils me rendront ainsi ma renommée de vertu. (vers 926-930)

Hélène souhaite rentrer à Sparte pour rétablir sa renommée de vertu, pour donner à voir et à entendre (κλυόντες εἰσιδόντες) à ses concitoyens et à tous les Grecs qu'elle ne correspond pas à ce que l'on raconte (κλήζομαι) d'elle, mais qu'elle est une femme

¹²³ Cf. par ex. vv. 716-717 et l'image du miroir que nous avons commentée *supra* p. 113.

fidèle et respectueuse, pour pouvoir ainsi voir sa vertu reconnue¹²⁴. Hélène unit ici la dimension de la vue et celle de l'ouïe en marquant ainsi un rétablissement complet de sa réputation, faisant en sorte d'éviter, en faisant intervenir les deux aspects à la fois, les malentendus qu'elle a expérimentés lors de la rencontre avec son mari. De surcroît, l'allusion au κλέος contenue dans les paroles d'Hélène prend une signification particulière dans la stratégie persuasive d'Hélène. Elle doit en effet persuader Théonoé de ne pas révéler la présence de Ménélas à Théoclymène. Pour avoir prise sur la prophétesse, elle fait appel au κλέος, une valeur importante et, surtout, que Théonoé partage avec elle. Mais nous aurons l'opportunité de revenir sur toutes ces implications par la suite¹²⁵.

Nous avons donc vu l'importance qu'Hélène donne au κλέος. En effet, le κλέος, qui représente déjà la récompense des hauts-faits accomplis par les héros homériques, est le moyen dont dispose le personnage tragique pour affirmer son identité au sein de celle que Dodds définissait « la société de la honte »¹²⁶. Dès lors, si pour Hélène rétablir son κλέος signifie voir socialement reconnue la fausseté des accusations qui lui sont faites à cause de la conduite de l'εἶδωλον façonné par Héra, il est intéressant de remarquer que l'importance de cette reconnaissance publique de la vérité est bien montrée dans la tragédie par l'introduction de la scène de reconnaissance d'Hélène par le vieux serviteur de Ménélas (vers 700-757)¹²⁷. Rassuré par son maître, il peut finalement innocenter Hélène : « Tu n'as donc pas déshonoré ton vieux père et les Dioscures ! Tu n'as pas fait ce que l'on raconte de toi ! (κλήζεται) »¹²⁸. C'est ainsi que cette troisième reconnaissance permet de ratifier la vérité concernant l'histoire d'Hélène en passant de sa dimension privée à une dimension publique¹²⁹. De plus, l'intervention du vieux serviteur permet également de souligner les conséquences que la découverte de la véritable identité d'Hélène entraîne sur l'interprétation de la guerre et des événements

¹²⁴ La vertu qu'Hélène revendique est la vertu fondamentale de l'épouse grecque, la σωφροσύνη (τὸ σῶφρον, v. 930). Cette vertu lui sera également reconnue par Théoclymène à la fin de la tragédie, v. 1684-1685 : ἴστον δ' ἀρίστης σωφρονεστάτης θ' ἄμα / γεγῶτ' ἀδελφῆς ὁμογενοῦς ἀφ' αἵματος.

¹²⁵ Cf. *infra*, p. 259 sqq.

¹²⁶ Dodds 1977 : 37-70.

¹²⁷ Voir aussi ce que nous avons déjà dit *supra*, p. 235.

¹²⁸ vv. 720-721 : οὐκ ἄρα γέροντα πατέρα καὶ Διοσκόρω / ἤσχυνας οὐδ' ἔδρασας οἷα κλήζεται.

¹²⁹ Cf. à ce propos Kannicht 1969 : II, 201 et Fusillo 1997 : 109.

douloureux qui en ont résulté : « Que dis-tu ? C'était pour un nuage, en vain, que nous peinions ? »¹³⁰. Le vieux serviteur, qui s'est battu durant la longue guerre, peut alors s'adonner à une critique serrée de l'action incompréhensible des dieux et de l'absurdité d'une guerre entreprise pour une vaine apparence. Aussi, par les conséquences qu'ils entraînent et par les réflexions auxquelles ils donnent l'occasion, la reconnaissance publique de l'innocence d'Hélène et le rétablissement de son bon nom marquent-ils un moment très important dans le drame et n'est-ce qu'à la suite de cette scène qu'Hélène et Ménélas peuvent commencer à réfléchir à la manière de quitter l'Égypte en sécurité.

Par ailleurs, l'intérêt que notre tragédie porte au nom d'Hélène est tel que même l'étiologie finale (vers 1670-1675) place le nom au premier plan. Castor, apparu en *deus ex machina* en compagnie de son frère Pollux à la fin du drame, demande à Théoclymène de retenir sa colère et de ne pas punir Théonoé pour l'appui qu'elle a offert à la fuite d'Hélène et Ménélas. Castor précise que les dieux avaient déjà arrêté le fait qu'Hélène quitte l'Égypte à ce moment précis (vers 1650-1651) et il ajoute : « Depuis que Troie a été détruite de fond en comble, et qu'elle a prêté aux dieux son nom (ὄνομα), il n'était plus [nécessaire qu'elle reste ici] : il faut maintenant qu'elle soit sous le joug de son mari, qu'elle rentre chez elle et vive avec son époux »¹³¹. Après avoir rappelé le dédoublement du nom d'Hélène qui a offert aux dieux l'occasion de la guerre de Troie, Castor annonce l'apothéose de sa sœur qui rejoindra l'Olympe où sont déjà ses frères (vers 1666-1669). Hélène « sera appelée déesse » (vers 1667 : θεὸς κεκλήση) et montera au ciel, mais son nom restera toujours sur la terre, où il servira à désigner l'île vers laquelle Hermès a d'abord dirigé ses pas après avoir enlevé Hélène pour l'amener en Égypte. Cette île s'appellera désormais Hélène (Ἑλένη τὸ λοιπὸν ἐν βροτοῖς κεκλήσεται, vers 1674).

Il s'agit d'un îlot connu aujourd'hui sous le nom de Makronissos, situé en face de la côte sud-orientale de l'Attique, à proximité du cap Sounion. Strabon (9, 1, 22)

¹³⁰ vv. 706-707 : τί φής; / νεφέλης ἄρ' ἄλλως εἶχομεν πόνους πέρι;

¹³¹ vv. 1652-1655 : ἐπεὶ δὲ Τροίας ἐξανεστάθη βάθρα / καὶ τοῖς θεοῖς παρέσχε τοῦνομ', οὐκέτι· / ἐν τοῖσι δ' αὐτοῖς δεῖ νιν ἐξεῦχθαι γάμοις / ἐλθεῖν τ' ἐς οἴκους καὶ συνοικῆσαι πόσει. Les vers 1650-1655 sont supprimés par Diggle. Kovacs 2003 : 47-58 considère ces vers « intrusive » ici et les transpose après le vers 1646. Allan 2008 : 341 montre bien que l'enchaînement des arguments est absolument logique et qu'il n'y a aucune raison d'intervenir sur le texte.

explique le nom en identifiant cette île avec Kranaé, l'île où, selon Homère (*Il.* 3, 443-446), Hélène et Pâris auraient consommé leur premier rapport. Selon Hécatée (fr. 128 Jakoby), l'île tirerait son nom du fait qu'Hélène et Ménélas s'y seraient arrêtés pendant leur voyage de retour après la destruction de Troie¹³². Quoi qu'il en soit, l'introduction de cette étymologie à la fin de l'*Hélène* a parfois gêné les interprètes, qui ont voulu y voir soit un simple jeu d'esprit avec la tradition¹³³ soit un ajout purement formel introduit pour respecter une caractéristique qui est particulièrement typique des drames d'Euripide¹³⁴. W. Allan remarque à juste titre que cette étymologie permet de relier Hélène, dont le culte était répandu surtout en Laconie, à l'Attique¹³⁵. En effet, l'étymologie permet d'établir un rapport entre le passé de l'action mythique dramatisée et le monde des spectateurs. Mais remarquons aussi que l'explication du nom de l'île reprend et réactualise ce que nous avons vu être un thème majeur de la tragédie, c'est-à-dire la préoccupation pour le nom dans sa double capacité de renvoyer à un référent et de devenir le garant du κλέος. Ainsi le nom de l'île d'Hélène permettra-t-il de perpétuer la référence à l'histoire que la tragédie dramatise et d'éterniser le κλέος que la fille de Zeus a pu reconquérir en quittant l'Égypte. Si notre tragédie met en scène le dédoublement du nom d'Hélène et la manière dont la Tyndaride se ré-approprie son nom et peut ainsi rétablir sa bonne renommée, l'étymologie finale propose un nouveau dédoublement du nom d'Hélène, mais un dédoublement qui en garantira cette fois la gloire retrouvée.

¹³² Pour un recueil et une discussion des sources anciennes sur l'île d'Hélène, voir Duchemin 1940. L'identification que cette savante propose avec une île égyptienne n'est pourtant pas convaincante et il n'y a pas de raisons d'effacer le vers 1673 qui indique la position de l'île de manière très claire : φρουρὸν παρ' Ἀκτὴν τεταμένην νῆσον λέγω.

¹³³ Ainsi Kannicht 1969 : II, 434 : « Die hierin improvisierte Aitiologie für den Namen der des Südostküste Attikas vorgelagerten Eilands [...] ist ein geistvolles Spiel mit traditionellem Material ».

¹³⁴ Dale 1967 : 168 : « In fact the piece of concluding cult-aetiology which in *IT* 1450 ff. forms an organic part of the story has shrunk here to a mere perfunctory insertion ».

¹³⁵ Allan 2008 : 340.

Autorité des récits et divination

Nous avons pu voir l'importance du thème du κλέος dans notre tragédie et la manière dont il permet d'articuler le questionnement sur le double qui est au centre de l'action. Puisque c'est le fantôme envoyé par Héra qui est la cause de la mauvaise renommée d'Hélène, celle-ci veut rentrer à Sparte et montrer la gloire qu'elle mérite. La tragédie met donc en scène l'opposition entre deux dimensions du κλέος, le κλέος αἰσχρόν (vers 135) du fantôme et le κλέος de σωφροσύνη (vers 930) de la vraie Hélène¹³⁶. Le κλέος peut donc être menteur ! Qui plus est, l'*Hélène* ne se limite pas à thématiser cette possibilité, mais elle la met en scène, elle en fait un instrument dramatique important.

Puisque le κλέος peut mentir, tous les récits doivent être sujets à caution. Encore une fois, cet élément ressort de manière très claire dès le prologue. Après avoir rapidement introduit le contexte égyptien dans lequel elle se trouve et les personnages principaux qui l'entourent (vers 1-15), Hélène en vient à se présenter elle-même : « Ma patrie est Sparte, une terre célèbre, et mon père est Tyndare »¹³⁷. Une fois son identité civique précisée avec l'indication de sa patrie et du nom de son père mortel, Hélène ajoute l'autre version concernant sa naissance : « Il y a un récit (ἔστι λόγος τις), selon lequel Zeus, sous la forme d'un cygne fuyant la poursuite d'un aigle, aurait volé sur ma mère Lédä et lui aurait extorqué par la ruse une rencontre d'amour, pourvu que ce récit dise vrai ! (εἰ σαφῆς οὗτος ὁ λόγος) »¹³⁸. Dans la situation dramatique désespérée où elle se trouve, Hélène se montre sceptique suggère implicitement un questionnement sur le comportement de Zeus : s'il est vraiment son père, pourquoi l'a-t-il abandonnée, pourquoi n'intervient-il pas ? Les paroles d'Hélène introduisent ainsi la remise en

¹³⁶ Cf. à ce propos Melter 1994 : 234-237.

¹³⁷ vv. 16-17a : ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρις οὐκ ἀνόνημος / Σπάρτη, πατήρ δὲ Τυνδάρεως.

¹³⁸ vv. 17b-21 : ἔστιν δὲ δὴ / λόγος τις ὡς Ζεὺς μητέρ' ἔπατα' εἰς ἐμήν / Λήδαν κύκνου μορφώματ' ὄρνιθος λαβών, / ὃς δόλιον εὐνήν ἐξέπραξ' ὑπ' αἰετοῦ / δίωγμα φεύγων, εἰ σαφῆς οὗτος λόγος. Cf. également les vers 257-259.

question de l'action divine, un thème important de la tragédie sur lequel nous reviendrons bientôt. En même temps, Hélène semble mettre en doute l'autorité des récits mythologiques¹³⁹. Les deux aspects sont évidemment liés, car ce qu'Hélène met en question, c'est la σαφήνεια, l'évidence¹⁴⁰ du récit mythologique et donc le rapport entre ce récit et sa situation actuelle : à la lumière des circonstances dans lesquelles Hélène se trouve, la paternité divine ne semble pas « évidente ». On se rappellera par ailleurs que c'est toujours le manque d'une preuve évidente (τὸ σαφές, vers 577) qui, dans la scène de la reconnaissance manquée, porte Ménélas à croire que, malgré la ressemblance physique, la femme qu'il a sous les yeux ne peut pas être Hélène¹⁴¹.

La discordance entre les récits et la réalité est destinée à réapparaître peu après, dans la deuxième partie du prologue, lorsqu'Hélène demande à Teucros des nouvelles au sujet de la fin de la guerre et du sort de son mari. Teucros lui explique alors qu'« on raconte (κλήζεται) qu'il a disparu avec sa femme »¹⁴², à la suite d'une tempête dans la mer Égée (vers 128-130). Hélène continue :

Ελ. κάκ τοῦδε Μενέλεων οὔτις εἶδ' ἀφιγμένον;
 Τε. οὐδέεις· θανὸν δὲ κλήζεται καθ' Ἑλλάδα.

H. Et depuis personne ne l'a vu aborder ?
 T. Personne. En Grèce, on raconte qu'il est mort (vers 131-132)¹⁴³

Dans les paroles d'Hélène, on peut remarquer l'opposition entre vision et audition et l'intérêt qu'elle porte à une preuve relevant de l'autopsie. Mais, dans ce cas, le manque de vision directe, loin de discréditer le récit de Teucros, lui ajoute foi : si depuis la tempête personne n'a vu Ménélas, c'est qu'il doit être vraiment mort. Par ailleurs,

¹³⁹ Encore une fois, il ne nous semble pas nécessaire de voir dans cette remise en cause des récits mythologiques une allusion métathéâtrale que le poète ferait à son propre récit (Allan 2008 : 148). En effet, nous avons affaire là à un thème récurrent dans l'œuvre d'Euripide, comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner à plusieurs reprises. On pourra se reporter notamment au chapitre sur *Héraclès*, p. 153 sqq.

¹⁴⁰ « Cette famille de mots exprime l'idée d'évidence, de clarté avec une vue objective » (Chantraine 1999 : 991).

¹⁴¹ Cf. *supra*, p. 233.

¹⁴² v. 126 : ὡς κείνος ἀφανής σὸν δάμαρτι κλήζεται.

¹⁴³ Au v. 131, il ne nous semble pas nécessaire de corriger εἶδε en οἶδε comme le fait Diggle en suivant l'édition aldine.

remarquons l'utilisation du verbe κλήζω, issu de la même famille de κλέος¹⁴⁴, qui renvoie cette fois à une simple rumeur¹⁴⁵.

Malgré la méfiance qu'elle a montrée à l'égard des récits et de leur fiabilité, Hélène se laisse persuader par les paroles de Teucros et, oublieuse de la prophétie d'Hermès qui lui a prédit que Ménélas l'aurait reconduite à Sparte (vers 56-59), elle pleure la mort de son mari (vers 203-204, 279). Le chœur essaie pourtant de la raisonner : « Hélène, qui que soit cet étranger qui est venu, ne crois pas qu'il ait dit toute la vérité (ἀληθῆ) »¹⁴⁶. L'échange qui s'en suit met à nouveau au centre de l'attention l'« évidence » du récit de Teucros :

Ελ. καὶ μὴν **σαφῶς** γ' ἔλεξ' ὀλωλέναι πόσιν.
 Χο. πόλλ' ἂν λέγοιτο καὶ διὰ ψευδῶν **σαφῆ**.
 Ελ. καὶ τᾶμπαλὶν γε τῶνδ' ἀληθείας ἔπι.

H. Et pourtant il a dit clairement que mon mari est mort !
 Ch. On peut dire bien des choses claires tout en mentant.
 H. Mais on peut aussi en dire des vraies ! (vers 308-310).

Hélène objecte au chœur l'évidence (σαφῶς) des paroles qu'elle a entendues. La réplique des choreutes permet d'approfondir le questionnement sur le rapport entre les paroles et la réalité. Si l'évidence semblait être à Hélène un critère de jugement possible de l'adéquation du récit aux faits, la réplique du chœur déplace la question de l'évidence à la vérité (ἀλήθεια). Même l'évidence ne peut donc pas représenter un critère utile pour discerner le vrai du faux, car les récits peuvent être évidents indépendamment de leur exactitude. Mais alors, dans un contexte apparemment désespéré où l'acquisition d'une connaissance sûre semble être impossible, n'y a-t-il aucun moyen d'accéder à un savoir qui relève non seulement de l'évidence mais aussi de la vérité ? Le chœur semble, malgré tout, l'exclure et invite Hélène à faire appel à Théonoé, la prophétesse infaillible

¹⁴⁴ Chantraine 1999 : 540.

¹⁴⁵ L'utilisation du verbe κλήζω dans l'*Hélène* reflète elle aussi l'ambiguïté du κλέος. Ainsi le verbe peut-il renvoyer à la gloire véritable (cf. vv. 494, 1441) ou, plus fréquemment, à la simple rumeur (cf. vv. 126, 132, 721, 927).

¹⁴⁶ vv. 306-307 : 'Ελένη, τὸν ἐλθόνθ', ὅστις ἐστὶν ὁ ξένος, / μὴ πάντ' ἀληθῆ δοξάσης εἰρηκέναι. Voir aussi les vv. 350-351, où le vocabulaire de la connaissance s'enrichit encore avec l'utilisation de l'adjectif ἔτυμος (authentique) : θανόντος / εἰ βάξις ἔτυμος ἀνδρὸς. Sur les rapports entre ἀληθῆς et ἔτυμος, cf. Chantraine 1999 : 991.

qui seule pourra donner une réponse fiable. C'est ainsi que le questionnement sur l'autorité des récits devient également un expédient dramatique qui permet de faire sortir Hélène et le chœur pour l'entrée en scène solitaire de Ménélas¹⁴⁷.

Aux limites et à l'incertitude de la connaissance, le chœur oppose donc le savoir divinatoire de Théonoé, « celle qui connaît tout » (ἢ τὰ πάντ' ἐπίσταται, vers 317) : c'est elle qu'Hélène doit interroger (πιθοῦ, vers 319) pour pouvoir bien apprendre à fond (ἐκμαθοῦσα δ' εὔ, vers 320) et acquérir un savoir exact (ὀρθῶς εἰδέναι, vers 322). L'évidence cède ainsi à l'exactitude que Théonoé seule semble être capable de fournir. Dans une tragédie qui, comme nous l'avons vu, est parcourue par un questionnement complexe sur les diverses modalités du savoir, c'est en effet d'elle seule qu'on dit qu'elle « sait ». Le chœur répète ici ce qu'Hélène avait déjà dit dans le prologue, lorsque, en présentant le personnage de Théonoé, elle glosait son nom par la formule homérique qui décrit le savoir des devins : « On l'appelle Théonoé car elle connaît toutes les choses divines, présentes et à venir »¹⁴⁸. Celui de la prophétesse semble bien être un savoir en tout point parfait.

En effet, Hélène et le chœur réapparaissent peu après, au comble de la joie, car la prophétesse a démenti le récit de Teucros : Ménélas est vivant et, après avoir longtemps vagué en mer loin de sa patrie, parviendra en Égypte. Hélène se réjouit d'avoir « appris de Théonoé ces agréables paroles »¹⁴⁹ et le public a déjà vu arriver Ménélas peu avant. La divination serait-elle donc enfin une forme de connaissance fiable ? La question se repose plus tard au cours de la tragédie, lorsque le vieux serviteur de Ménélas apprend qu'Hélène n'est jamais allée à Troie. D'abord, dans sa première tirade (vers 711-733), il remarque que le divin est changeant (ποικίλον) et difficile à interpréter (δυστέκμαρτον) pour qui voudrait s'appuyer sur des τεκμήρια, des indices¹⁵⁰. Dans sa deuxième tirade

¹⁴⁷ Sur l'expédient dramatique de l'éloignement du chœur et sur ses conséquences, cf. *supra* p. 227 sqq.

¹⁴⁸ vv. 13-14 : καλοῦσιν αὐτήν Θεονόην· τὰ θεῖα γὰρ / τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα πάντ' ἠπίστατο. Cf. *Il.* 1, 70 à propos de Calchas : ὅς ἤδη τὰ τ' ἔόντα τὰ τ' ἔσσόμενα πρό τ' ἔόντα. Hélène insiste encore une fois sur le savoir de Théonoé au v. 530 : ἢ πάντ' ἀληθῶς οἶδε. Diggle supprime les vers 530-540, qui répèteraient ce qui a déjà été dit par le chœur (vv. 517-527). Mais, comme le remarque à juste titre Allan (2008 : 207-208), ce genre de répétitions n'est pas inhabituel dans la tragédie et le contraste entre le v. 540 et le v. 541 semble être très efficace au niveau dramatique.

¹⁴⁹ v. 529 : μαθοῦσα Θεονόης φίλους λόγους.

¹⁵⁰ vv. 711-715 : ᾧ θύγατερ, ὁ θεὸς ὡς ἔφου τι ποικίλον / καὶ δυστέκμαρτον, εὔ δέ πως πάντα στρέφει /

(vers 744-757), il s'en prend directement aux devins (« Je vois bien que les prophéties ont peu de valeur et sont remplies de mensonges »¹⁵¹) et plus en particulier à Calchas et Hélénos, les deux devins respectifs des camps grec et troyen, qui n'ont pas révélé la vérité et ont laissé mourir tant de gens pour un vain fantôme (vers 749-751).

Cette critique des devins a prêté à des interprétations diverses. On a parfois voulu y voir une allusion aux événements contemporains, puisque Thucydide raconte qu'au lendemain de la fin catastrophique de l'expédition en Sicile (l'*Hélène* a été en effet représentée en 412), les Athéniens se révoltèrent contre les devins et les interprètes d'oracles qui avaient prévu une issue couronnée de succès¹⁵². Mais il n'est pas nécessaire d'imaginer un rapport aussi étroit avec l'actualité, puisque la critique des devins est un motif traditionnel dès l'*Iliade*¹⁵³ et qui se trouve très souvent dans la tragédie¹⁵⁴. D'autres commentateurs ont souligné le contraste entre la critique du serviteur et la présence de Théonoé dont la prophétie, comme nous l'avons vu, se montre véridique¹⁵⁵. Dès lors, on a y vu une opposition entre pratiques de divination différentes¹⁵⁶ sinon entre « charlatanisme » et « vraie mantique »¹⁵⁷.

Sans pouvoir nous livrer ici à une analyse approfondie du personnage de Théonoé qui nous amènerait trop loin de notre propos, limitons-nous à une simple remarque qui pourra servir au moins à nuancer les positions critiques que nous avons citées. Dans l'*exodos*, après avoir appris par un messager la fuite d'Hélène et Ménélas, Théoclymène, emporté par la colère, veut s'élancer contre sa sœur pour la tuer, car il lui reproche de l'avoir trahi, parce que « tout en voyant Ménélas dans le palais, elle ne me

ἐκεῖσε κάκειῖσ' ἀναφέρων· ὁ μὲν πονεῖ, / ὁ δ' οὐ πονήσας αὐθις ὄλλυται κακῶς, / βέβαιον οὐδὲν τῆς αἰεὶ τύχης ἔχων.

¹⁵¹ vv. 744-745 : ἀλλά τοι τὰ μάντεων / ἐσεῖδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλέα.

¹⁵² Cf. Thuc. 8, 1 : ὠργίζοντο δὲ καὶ τοῖς χρησμολόγοις τε καὶ μάντεσι καὶ ὀπόσοι τι τότε αὐτοῦς θειάσαντες ἐπήλιπσαν ὡς λήπονται Σικελίαν. À propos de cette interprétation, proposée par Radermacher 1898 : 498, voir le commentaire de Kannicht 1969 : II, 211 qui porte cependant un jugement plus modéré.

¹⁵³ Cf. *Il.* 1, 106-108 ; 12, 237-240 ; 24, 220-224 ; *Od.* 2, 186.

¹⁵⁴ Cf. Aesch. *Agam.* 1195 ; Soph. *Ant.* 1035-47, *OT* 387-398, Eur. *Hipp.* 1055-1059, *El.* 399-400, *Phoen.* 954-959, *Bacch.* 255-257, *IA* 520-521, fr. 795 Kann. Voir à ce propos le commentaire d'Allan 2008 : 231. Quant à la critique des devins dans la littérature athénienne, voir Parker 2005 : 113-114.

¹⁵⁵ Cf. Matthiessen 1969 : 696.

¹⁵⁶ Selon Kannicht 1969 : II, 212, Théonoé ne serait pas une prophétesse du même type que Calchas et Hélénos, car ces derniers pratiquent la divination par les oiseaux alors que Théonoé « aufgrund von εὐσέβεια und δικαιοσύνη gewiß ist zu wissen, was κατὰ τὸ δίκαιον sein muß ». Mais, comme le remarque Allan 2008 : 231, le texte ne dit rien des méthodes de Théonoé.

¹⁵⁷ Assaël 2001 : 64.

l'a pas dit » (vers 1625 : ἤτις ἐν δόμοις **ὀρώσα** Μενέλεων οὐκ **εἶπέ** μοι). D'une manière qui peut sembler étonnante, l'accusation de Théoclymène contre sa sœur Théonoé reprend exactement celle qu'avait faite le vieux serviteur de Ménélas contre Calchas et Hélénos : « Calchas, tout en voyant ses amis mourir pour un nuage, ne l'a pas dit et ne l'a pas fait comprendre à l'armée et Hélénos non plus ! » (vers 749-751 : Κάλχας γὰρ οὐκ **εἶπ'** οὐδ' ἐσήμηνε στρατῶ / νεφέλης ὑπερθνήσκοντας **εἰσορῶν** φίλους / οὐδ' Ἔλενος)¹⁵⁸.

Dans les deux cas donc, ce que le vieux serviteur et Théoclymène reprochent respectivement à Calchas et Théonoé, c'est de n'avoir pas dit ce qu'ils voyaient. La reprise lexicale est évidente et montre qu'entre les deux passages il n'y a pas de contraste opposant une mauvaise et une bonne mantique, mais une association entre deux silences, celui de Calchas qui a été à la base de la guerre de Troie et des malheurs d'Hélène et de Ménélas et celui de Théonoé qui permet, au contraire, au couple de s'enfuir et mettre ainsi une fin à leur souffrance. Cette réflexion sur la manière dont le thème du silence du devin est repris dans la deuxième partie du drame où il acquiert une fonction dramatique nouvelle nous mène directement à la troisième partie de ce chapitre : nous y verrons que, par une série de renversements, les éléments sur lesquels nous nous sommes arrêtés et qui semblaient constituer une entrave à la reconnaissance d'Hélène et Ménélas dans la première partie de la tragédie sont réutilisés par les deux époux comme expédients dans leur plan de fuite.

3. La fuite d'Hélène, ou comment faire de nécessité vertu

Jusque là nous avons pu analyser les différents moyens à la fois visuels et verbaux par lesquels la première partie de l'*Hélène* insiste sur le dédoublement de l'héroïne et ses conséquences. Le temps est venu de nous tourner vers la deuxième

¹⁵⁸ On pourra également comparer le v. 1626 (τοιγὰρ οὐποτ' ἄλλον ἄνδρα **ψεύσεται** μαντεύμασιν) aux vv. 744-745 (ἔσται τάδ', ὦναξ, ἀλλά τοι τὰ μάντεων / ἐσεῖδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ **ψευδῶν** πλέα).

partie du drame où Hélène et Ménélas, après leur reconnaissance réciproque, élaborent puis réalisent leur projet de fuite. Dans un drame qui, comme nous l'avons vu, installe l'idée du double au sein même de l'action dramatique, on n'est pas étonné de retrouver ce dédoublement au niveau des motifs principaux. Ainsi, après une première partie qui aboutit à la scène de la reconnaissance, une deuxième partie commence, centrée sur la fuite des deux protagonistes¹⁵⁹.

Les deux motifs sont soudés dans une longue section qui constitue la partie centrale du drame (vers 528-1106) et qui voit se succéder la scène de reconnaissance manquée (vers 528-596), l'arrivée du messager et la reconnaissance enfin célébrée par les personnages (vers 597-760), une réflexion sur les diverses difficultés qui restent à surmonter et la décision de persuader Théonoé (vers 761-856), l'apparition de Théonoé sur la scène et sa décision de garder le silence sur la présence de Ménélas (vers 857-1031), la recherche d'un expédient pour quitter l'Égypte et le projet d'Hélène (vers 1032-1106)¹⁶⁰. Par ailleurs, ce long épisode prolongeant l'attente d'un chant choral qui n'arrivera qu'au vers 1107 contraste avec la dernière partie de la tragédie¹⁶¹, où le rythme s'accélère, les chants choraux se succèdent rapidement¹⁶², les émotions accumulées peuvent enfin trouver leur expression.

Au delà de ces remarques d'ordre structurel, nous allons suivre en particulier la manière dont les éléments visuels et acoustiques dont nous avons parlé pour la première partie du drame acquièrent une nouvelle valeur dans cette deuxième partie. Dans notre analyse précédente, nous avons remarqué l'importance de la divination et de la présence de Théonoé qui inscrit une possibilité d'accéder à un savoir certain et d'origine divine. Cependant, si la présence de la prophétesse a permis à Hélène au début de la tragédie de

¹⁵⁹ Comme la critique n'a pas manqué de le remarquer, l'*Hélène* présente de nombreux points de contact avec une autre « escape-tragedy », l'*Iphigénie en Tauride*. À ce propos, cf. Matthiessen 1964 : 16-65 (avec un intérêt principalement d'ordre chronologique) et, plus récemment, Wright 2005 (avec quelques réserves, notamment sur sa proposition de voir *Hél. IT* et *Androméda* comme une trilogie). Pour une mise en perspective de l'association reconnaissance-fuite dans la littérature grecque, cf. Goward 1999 : 131-147.

¹⁶⁰ L'épisode dans son ensemble compte 579 vers, soit un tiers environ de la tragédie dans son intégralité. Des scènes de ce genre ne sont pas inhabituelles dans les dernières pièces d'Euripide. Pour une analyse détaillée de la structure de cet épisode, voir Kannicht 1969 : II, 150-151.

¹⁶¹ Cf. Allan 2008 : 265.

¹⁶² On y trouve en effet trois *stasima* en 400 vers (vv. 1107-1164, 1301-1368, 1451-1511).

se rassurer sur le sort de son mari et de recevoir des informations qui l'aident à reconnaître l'étranger naufragé comme son mari, une fois que la reconnaissance a eu lieu, la présence et le savoir de Théonoé deviennent le premier obstacle auquel se heurtent les époux retrouvés. Si l'ignorance était l'obstacle principal à la reconnaissance d'Hélène et Ménélas, le savoir est la première entrave à leur fuite : comment pourront-ils donc s'en sortir ?

Le silence de Théonoé

Hélène sait bien qu'il est impossible de s'enfuir de quelque manière que ce soit sans avoir l'appui de la prophétesse et invite Ménélas à s'échapper immédiatement (vers 805). Ménélas refuse la proposition de sa femme : fuir serait un comportement indigne du héros qui a conquis Troie¹⁶³, détruirait son κλέος en l'offrant au blâme (ψόγος) des Spartiates¹⁶⁴. Nous voyons donc réapparaître ici un thème, celui du κλέος, dont nous avons déjà souligné l'importance et qui sera également décisif pour persuader Théonoé. Ménélas montre ainsi la même préoccupation pour le jugement social qu'avait montrée Hélène : il ne pourra pas laisser dire du mal de lui et envisage de livrer bataille avec sa femme avant de mourir (vers 842-854).

C'est pendant que Ménélas songe à ces projets belliqueux qu'Hélène commence à avancer l'hypothèse de gagner la collaboration de Théonoé. La seule possibilité de salut pour les deux époux tient en effet à ce que personne ne rapporte à Théoclymène l'arrivée de Ménélas¹⁶⁵, mais il est impossible d'échapper (λαθεῖν) à Théonoé¹⁶⁶. Il ne reste dès lors qu'à essayer de persuader la prophétesse, par la parole et par la

¹⁶³ v. 808 : ἄνανδρά γ' εἶπας Ἰλίου τ' οὐκ ἄξια.

¹⁶⁴ vv. 845-846 : τὸ Τρωϊκὸν γὰρ οὐ καταισχυρῶ κλέος / οὐδ' Ἑλλάδ' ἔλθων λήψομαι πολὺν ψόγον. Le personnage de Ménélas et la revendication de sa gloire ont été parfois jugés de manière trop sévère : cf. Blaiklock 1952 : 85-93. Pour un point de vue plus équilibré, voir Podlecki 1970 : 402-407 et Dirat 1976 b.

¹⁶⁵ vv. 817-818 : {Ελ.} εἰ μὴ τύραννός <σ'> ἐκπύθοιτ' ἀφιγμένον. / {Με.} οὐ γνώσεταί μ' ὅς εἰμ', ἐγὼ δὲ ἔρπει δὲ τίς;

¹⁶⁶ v. 824 : θνησκομεν ἄν· λαθεῖν γὰρ οὐχ οἶόν τέ μοι. Cf. également le v. 829 : κοινῇ γ' ἐκείνη ραϊδίως, λάθρα δ' ἄν οὔ.

supplication¹⁶⁷, de ne pas révéler (μὴ φράσαι, vers 827) la présence de Ménélas à son frère. Le silence de Théonoé est le présupposé nécessaire à la mise en œuvre d'un projet de fuite quelconque.

Mais voici que, alors qu'Hélène et Ménélas n'ont toujours pas trouvé de solution à leur situation difficile, le bruit des portes du palais annonce la sortie de Théonoé elle-même, accompagnée de deux servantes¹⁶⁸ qui portent des torches et purifient l'air par des fumigations de soufre (vv. 865-872)¹⁶⁹. Cette entrée spectaculaire, qu'on peut comparer à celle de Cassandre dans les *Troyennes* (vers 298), contribuait à donner un caractère sacré au personnage et les premières paroles de la prophétesse confirment ce qui a été dit d'elle : « Hélène, que te semble-t-il donc de mes prédictions ? Il est arrivé, ton mari Ménélas, il est là sous nos yeux ! (ἐμφανής) »¹⁷⁰. Mais si, comme Hélène l'avait annoncé, il est impossible de passer inaperçu aux yeux de Théonoé, il s'agit maintenant de voir quels seront la réaction et le comportement de la prophétesse.

De plus, Théonoé précise que, ce jour même, une assemblée des dieux se réunit pour discuter de la situation d'Hélène (vers 878-886). Une querelle oppose en effet Héra, qui veut favoriser le retour d'Hélène à Sparte « pour que la Grèce apprenne (μάθη) que les noces dont Aphrodite avait fait cadeau à Alexandre étaient fausses »¹⁷¹, et Aphrodite, qui ne veut pas qu'on découvre et « qu'on voit clairement (φανῆ) qu'elle a acheté le prix de la beauté par des noces vaines »¹⁷². L'allusion à cette querelle divine mérite que l'on s'y arrête un instant, car elle ne représente pas seulement un clin d'œil à l'épopée avec ses conciles divins ou une manière de souligner la grande connaissance qu'a Théonoé des choses divines¹⁷³, mais elle nous semble avoir une fonction et une valeur précises. D'une part, en effet, cette deuxième querelle entre déesses reprend et renverse la première querelle, celle dont Pâris avait été le juge sur le mont Ida et qui

¹⁶⁷ Cf. v. 825 : ἴσως ἂν ἀναπέισαιμεν ἱκετεύοντέ νιν et v. 828 : πείσαντε δ' ἐκ γῆς διορίσαιμεν ἂν πόδα;

¹⁶⁸ Cf. vv. 865 et 868.

¹⁶⁹ Voir Allan 2008 : 243. Cette entrée en scène de Théonoé avait peut-être aussi une saveur égyptienne : cf. Zuntz 1960 : 204.

¹⁷⁰ vv. 873-874 : Ἐλένη, τί τὰμά – πῶς ἔχει; – θεσπίσματα; / ἦκει πόσις σὸς Μενέλεως ὄδ' ἐμφανής.

¹⁷¹ vv. 882-883 : ἴν' Ἑλλάς τοὺς Ἀλεξάνδρου γάμους / δῶρημα Κύπριδος ψευδονύμφευτον μάθη.

¹⁷² vv. 885-886 : ὡς μὴ ἕλεγχθῆ μηδὲ πριαμένη φανῆ / τὸ κάλλος Ἑλένης οὐνεκ' ἀνονήτοις γάμοις.

¹⁷³ Ce sont les deux caractères qui ont été généralement reconnus par les commentateurs : cf. Dale 1967 : 125, Kannicht 1969 : I, 73, Allan 2008 : 244.

était évoquée au début de la tragédie (vers 23-30) comme l'origine des malheurs d'Hélène. Dans les termes de la *Poétique* d'Aristote nous pourrions dire que, comme le jugement de Pâris a été à la base du nouement (δέσις) de l'action, la querelle actuelle est à l'origine de son dénouement (λύσις)¹⁷⁴. De plus, cette reprise montre bien le renversement de la situation initiale, comme le fait remarquer Théonoé elle-même : « Héra, qui était auparavant ton ennemie, t'est devenue favorable »¹⁷⁵. D'autre part, la querelle entre Héra et Aphrodite pose sur le plan divin les mêmes questions auxquelles Hélène et Ménélas ont été confrontés dans la première partie de la tragédie : Héra veut que la Grèce apprenne (μάθη) le mensonge (ψευδονυμφεύτους) d'Aphrodite qui, elle, ne veut pas faire voir (φάνη) qu'elle a trompé les Grecs.

La querelle entre Héra et Aphrodite se reflète sur le plan humain dans le dilemme qui se pose pour Théonoé elle-même :

τέλος δ' ἐφ' ἡμῖν εἶθ', ἃ βούλεται Κύπρις,
λέξασ' ἀδελφῶ <σ> ἐνθάδ' ὄντα διολέσω
 εἴτ' αὖ μεθ' Ἥρας στᾶσα σὸν σώσω βίον,
κρύψασ' ὄμαιμον, ὃς με προστάσσει τάδε
 εἰπεῖν, ὅταν γῆν τήνδε νοστήσας τύχης.

Finale­ment, c'est à moi : soit je dis à mon frère
 que tu es là et je te perds, comme le veut Cypris,
 soit je me range du côté d'Héra et te sauve la vie,
 en te cachant à mon frère, qui m'a ordonné de lui
 dire quand tu arriverais dans cette terre (vers 887-890).

L'alternative étant ainsi énoncée, c'est maintenant à Hélène et à Ménélas d'essayer de convaincre Théonoé de ne pas révéler à son frère la vérité et à garder le silence.

¹⁷⁴ Cf. Arist. *Poet.* 55b 24-29, à lire avec le commentaire de Dupont-Roc - Lallot 2011 : 290 dont je reprends le choix de rendre δέσις par « nouement ».

¹⁷⁵ v. 880-881 : Ἥρα μὲν, ἣ σοι δυσμενῆς πάροιθεν ἦν, / νῦν ἐστιν εὖνους.

Le κλέος de Théonoé

La scène suivante (vers 894-1029) présente donc la manière et les discours par lesquels Hélène et Ménélas parviennent à convaincre Théonoé¹⁷⁶. Il convient de remarquer d'emblée que les paroles d'Hélène sont accompagnées d'un geste de supplication rituelle, que la critique semble presque oublier dans l'évaluation de la scène, mais qui doit être considéré à sa juste valeur : « Vierge, je tombe à tes genoux en suppliante (ικέτις) [...] Ne dis pas à ton frère que mon mari, mon très cher que voici, est revenu dans mes bras, mais sauve-le, je t'en supplie (λίσσομαι) »¹⁷⁷.

Suit un long discours, dans lequel Hélène rappelle d'abord qu'Hermès l'avait confiée à Protée pour qu'il la garde pour son mari¹⁷⁸ et invite Théonoé à faire ce que le dieu et son père auraient voulu (vers 906-923) ; elle souligne ensuite sa propre situation et la possibilité qu'elle aurait, en revenant à Sparte, de rétablir sa bonne renommée qu'elle a injustement perdue¹⁷⁹. Elle termine donc sur un appel final dans lequel, après avoir insisté sur son geste de supplication (vers 939 : ικετεύω), elle synthétise les motifs précédents et fait appel au κλέος de Théonoé elle-même : « Voici la gloire la plus belle pour les enfants nés d'un père noble : se comporter de la même manière que leur père »¹⁸⁰. Le plaidoyer d'Hélène s'appuie donc principalement sur deux éléments, sur le geste rituel de supplication et sur le principe du κλέος, un principe de l'éthique aristocratique que Théonoé ne peut ne pas partager avec elle.

¹⁷⁶ Les vv. 892-893, dans lesquels Théonoé dit vouloir tout raconter à son frère, sont supprimés par Diggle. En effet, le passage abrupt à un ordre et le manque d'un interlocuteur à qui Théonoé s'adresserait laissent penser à une interpolation (cf. Mastronarde 1979 : 112-113). L'alternative est de supposer une lacune dans les vers précédents, mais on s'attendrait, au début du discours d'Hélène, à une demande explicite d'annuler son ordre. De plus, Théonoé elle-même n'y fera plus allusion par la suite et on voit mal comment son ordre tomberait dans le vide sans qu'elle apporte de nouvelles précisions. La scène suivante a la structure typique d'un *agôn* (pace Lloyd 1992 : 9), même si ici il n'y a pas de contraste entre deux thèses opposées. Sur le caractère particulier de cet *agôn*, cf. Collard 1975 : 69.

¹⁷⁷ vv. 894, 898-900 : ὦ παρθέν', ικέτις ἀμφὶ σὸν πίτνω γόνυ / μή μοι κατείτης σῶι κασιγνήτῳ πόσιν / τόνδ' εἰς ἐμὰς ἤκοντα φίλτατον χέρας / σῶσον δέ, λίσσομαί σε. Voir aussi le v. 939 : ἀλλὰ σ' ικετεύω τόδε.

¹⁷⁸ On peut peut-être voir dans cette évocation du droit de Ménélas à récupérer sa femme qu'Hermès avait confiée à Protée une allusion à l'institution de la παρακαταθήκη, ainsi que l'a suggéré Martina 1980.

¹⁷⁹ Sur cet aspect, cf. ce que nous avons dit *supra*, p. 245 sqq.

¹⁸⁰ vv. 941-943 : παισὶ γὰρ κλέος τόδε / κάλλιστον, ὅστις ἐκ πατρὸς χρηστοῦ γεγὼς / ἐς ταῦτόν ἦλθε τοῖς τεκοῦσι τοὺς τρόπους.

Son tour de parole venu, Ménélas refuse d'ajouter sa propre supplication à celle de sa femme (vers 947-953), mais reprend et développe le thème du κλέος. Si Théonoé refuse de lui accorder sa femme, elle se montrera (φανῆ) une femme mauvaise (κακή)¹⁸¹. Ménélas insiste donc sur le regard que l'on portera sur la prophétesse si elle ne respecte pas les volontés de son père et oppose de cette manière le déshonneur dans lequel elle tomberait à la gloire qu'ont pour le moment Hélène et lui-même : « Tue-moi, si tu le crois (δοκεῖ σοι), car tu ne tueras pas des gens sans gloire (δυσκλεῖς) »¹⁸². On remarquera par ailleurs l'insistance avec laquelle le verbe δοκέω revient dans ce passage en rapport avec le choix de Théonoé¹⁸³. Si, dès le prologue, le verbe mettait en question la manière dont les personnages se forment une opinion sur la base de l'apparence et montrait ainsi l'un des problèmes principaux auxquels les personnages étaient confrontés, il est maintenant appliqué au choix de Théonoé.

Après avoir fait appel au κλέος de Théonoé, Ménélas assortit son plaidoyer de deux invocations qui prennent la place de la supplication faite par Hélène et dont la première est adressée à Protée, la deuxième à Hadès¹⁸⁴. Dans les deux cas donc, Ménélas s'adresse à Théonoé de manière indirecte, il la désigne par un déictique dans ses requêtes finales, où il met encore une fois au centre le κλέος. Voici la requête finale de la prière de Ménélas à Protée :

οἶδ' οὔνεχ' ἡμῖν οὔποτ' ἀποδώσεις θανών·
 ἀλλ' ἤδε πατέρα νέρθεν ἀνακαλούμενον
 οὐκ ἀξιῶσει τὸν πρὶν εὐκλεέστατον
 κακῶς ἀκοῦσαι· κυρία γάρ ἐστι νῦν.

Je sais que tu es mort et ne peux pas me rendre ma femme,
 mais celle-ci ne consentira pas que son père que j'invoque
 aux Enfers, son père jadis très honoré, ait une mauvaise
 renommée, car c'est elle qui en est maîtresse (vers 965-968).

¹⁸¹ vv. 957-958 : ἐγὼ μὲν οὐ νῦν πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις / ἄθλιος ἂν εἶην, σὺ δὲ γυνὴ κακὴ φανῆ. Cf. ce que Théonoé a elle-même dit d'Aphrodite au v. 885 et *supra*, p. 258.

¹⁸² v. 993 : κτεῖν', εἰ δοκεῖ σοι· δυσκλεῖς γὰρ οὐ κτενεῖς.

¹⁸³ Cf. vv. 954, 956, 993. Voir aussi *supra*, p. 218 sq.

¹⁸⁴ Les prières à Hadès, et spécialement celles qui citent directement le nom du dieu, sont très rares dans la littérature grecque. De ce fait, la prière de Ménélas, qui s'adresse directement à Hadès, acquiert une plus grande énergie et une efficacité incisive. Pour une autre prière tragique à Hadès, cf. le fr. 448a Kann. du *Chresphontès* avec le commentaire de Medda 2002 : 74-75.

Ce n'est donc plus seulement la bonne réputation de Théonoé qui est en jeu, mais aussi celle de son père Protée « le très glorieux » dont la prophétesse, en choisissant de livrer Ménélas à Théoclymène, condamnerait la mémoire au déshonneur. De plus, en évoquant peu après le serment par lequel Hélène et lui-même se sont engagés à se donner la mort s'ils n'arrivent pas à échapper à Théoclymène (vers 975-985), Ménélas précise qu'ils se tueront sur le tombeau même de Protée : « ainsi nos deux corps resteront étendus sur ce tombeau de pierre polie, peine immortelle pour toi et blâme (ψόγος) pour ton père »¹⁸⁵. Par le refus d'aider Ménélas dans sa fuite, Théonoé transformerait donc la gloire (κλέος) de son père en blâme (ψόγος)¹⁸⁶.

Ainsi donc Ménélas, aussi bien qu'Hélène avant lui, fait-il appel à ce couple antithétique central dans l'éthique aristocratique¹⁸⁷. Théonoé doit accepter de ne pas le livrer à Théoclymène parce qu'autrement elle s'exposerait et exposerait son père au blâme ; si au contraire elle accepte de les sauver, elle pourra atteindre une gloire même plus grande que celle de son père, comme le fait remarquer Ménélas en conclusion de son invocation à Hadès : « oblige celle-ci à me rendre ma femme et à se montrer (φανείσαν) même plus grande que son pieux père »¹⁸⁸. Ménélas associe donc dans son intervention la gloire de Théonoé et celle de Protée, selon un procédé qui n'est pas inconnu dans la poésie d'éloge où l'homme juste souhaite laisser derrière lui à sa mort sa gloire pour ses enfants¹⁸⁹.

Si nous avons voulu insister sur l'importance du κλέος dans la scène de persuasion de Théonoé, c'est pour deux raisons principales. D'abord, il nous semble que cet aspect n'a pas été assez considéré par la critique. En effet, on a souvent voulu voir

¹⁸⁵ vv. 985b-987 : κεισόμεσθα δὲ / νεκρῶ δὴ ἐξῆς τῷδ' ἐπὶ ξεστῷ τάφῳ, / ἀθάνατον ἄλγος σοί, ψόγον δὲ σὺ πατρί.

¹⁸⁶ Sur l'opposition entre κλέος et ψόγος, cf. Pind. *Nem.* 7, 61-63 : <σκ>στεινὸν ἀπέχων ψόγον, / ὕδατος ὅτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ' ἄγων / κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω.

¹⁸⁷ Pour une analyse de l'opposition entre louange et blâme, cf. en particulier Gentili 1984 : 141-151, Detienne 1990 : 21-24, Nagy 1994 : 265-286.

¹⁸⁸ vv. 973-974 : τήνδ' ἀνάγκασόν γ' ἔτ' εὐσεβοῦς πατρὸς / κρείσσω φανείσαν τὰμά μοι δοῦναι λέχη. Nous suivons au v. 974 la correction de Wecklein (Teubner 1907) qui nous semble la plus économique.

¹⁸⁹ Cf. Pind. *Nem.* 8, 36-37 : θανὼν ὡς παισὶ κλέος / μὴ τὸ δύσφραμον προσάψω. Cf. également ce qu'avait dit Hélène peu avant (vv. 941-943 : παισὶ γὰρ κλέος τόδε / κάλλιστον, ὅστις ἐκ πατρὸς χρηστοῦ γεγώς / ἐς ταῦτὸν ἦλθε τοῖς τεκοῦσι τοὺς τρόπους).

dans le choix de Théonoé l'expression de la piété et de la justice¹⁹⁰ innées du personnage, on a célébré sa « pureté morale » qui « rétablit la justice dans son ancienne transcendance »¹⁹¹, jusqu'à faire de Théonoé une « philosophe morale »¹⁹², l'incarnation même de la sagesse et, par conséquent, la représentation humaine d'Athéna¹⁹³. Par ailleurs, à partir de la position centrale que cette scène occupe dans la pièce, on a suggéré que le personnage de Théonoé contiendrait l'interprétation même de la tragédie, car sa présence montrerait que le monde n'est finalement pas si instable qu'on pourrait le croire¹⁹⁴. Or, sans vouloir évidemment faire de Théonoé un personnage impie ni injuste, nous croyons que ces jugements critiques doivent être nuancés. Les paroles par lesquelles Théonoé elle-même explique les raisons de son choix nous semblent significatives :

ἐγὼ πέφυκά τ' εὐσεβεῖν καὶ βούλομαι
 φιλῶ τ' ἑμαυτήν, καὶ κλέος τοῦμοῦ πατρὸς
 οὐκ ἂν μίαναιμι, οὐδὲ συγγόνῳ χάριν
 δοίην ἂν ἐξ ἧς δυσκλεῆς φανήσομαι.

C'est dans ma nature et je veux être pieuse,
 je m'aime moi-même et la gloire de mon père
 je ne veux pas la souiller, ni offrir à mon frère
 un service pour lequel je serais manifestement déshonorée.
 (vers 998-1001)

Les paroles de Théonoé font écho aux requêtes d'Hélène et de Ménélas et insistent, de manière semblable, sur le κλέος, à la fois celui de son père (vers 999)¹⁹⁵ et le sien (vers 1001). C'est dans ce même sens, nous semble-t-il, qu'il faut interpréter l'affirmation de Théonoé φιλῶ ἑμαυτήν¹⁹⁶. Quant à l'εὐσέβεια, elle nous semble être évoquée ici moins

¹⁹⁰ Cf. Kannicht 1969 : I, 75.

¹⁹¹ Ronnet 1979 : 257 (nous avons adapté la deuxième citation à la tournure de notre phrase). Amiech 2011 : 29 parle de « position éthique de Théonoé ».

¹⁹² Burnett 1960 : 158 : « She is [...] a new kind of prophetess, much less a seer than a moral philosopher ». Cf. également Assaël 1993 : 87-109, qui parle à propos de Théonoé d'« une conscience intellectuelle et morale indépendante et sacrée » (109).

¹⁹³ Sansone 1985 : 19 : « the human representative of Athena ».

¹⁹⁴ Cf. Matthiessen 1969. Voir également Frazier 2011 : 141-149.

¹⁹⁵ Cf. aussi les vv. 1028-1029 : σὺ δ', ὦ θανών μοι πάτερ, ὅσον γ' ἐγὼ σθένω, / οὔποτε κεκλήση δυσσεβῆς ἀντ' εὐσεβοῦς.

¹⁹⁶ Pearson 1903 : 140 et puis Kannicht 1969 : II, 255-256 interprètent le passage comme une allusion à la justice de Théonoé et renvoient à Arist. *Eth. Nic.* 1168 b25-28 εἰ γάρ τις ἀεὶ σπουδάξει τὰ δίκαια πράττειν [...] οὐδεὶς ἐρεῖ τοῦτον φίλων οὐδὲ ψέξει. Mais dans le contexte, il nous semble plus simple de relier

pour souligner un caractère inné (πέφυκα) qui guide un choix d'ordre moral qu'en réponse à des paroles ritualisées et efficaces comme le sont la supplication d'Hélène et les deux prières de Ménélas¹⁹⁷. Le fait que son silence soit à interpréter comme l'effet perlocutoire des paroles d'Hélène et de Ménélas¹⁹⁸ est bien souligné par Théonoé elle-même comme elle le précise peu après : « Je tairai (σιγήσομαι) ce que vous m'avez suppliée de taire »¹⁹⁹.

La deuxième raison pour laquelle nous avons insisté sur l'importance du κλέος dans la stratégie persuasive mise en œuvre par Hélène et Ménélas tient à une considération d'ordre dramatique. Nous avons vu en effet l'importance double qu'a le κλέος concernant le personnage d'Hélène : si d'une part il montre le dédoublement du personnage, d'autre part il représente la raison principale que fournit Hélène pour expliquer son désir de retourner à Sparte. Hélène veut rétablir son κλέος et, en insistant sur le κλέος de Théonoé, elle fait de la prophétesse son double dans la mesure où elle lui présente la perte de son κλέος comme la conséquence future de son éventuel refus de l'aider²⁰⁰. Autrement dit, si elle dénonce la présence de Ménélas à son frère, Théonoé perdrait sa gloire et deviendrait ce qu'Hélène est devenue à cause de son double. De cette manière donc, le κλέος n'est pas seulement un élément central dans la motivation des actions des personnages, mais devient également une ressource dramatique qui permet à l'action d'avancer.

l'affirmation de Théonoé à la revendication du κλέος : cf. Cairns 1993 : 281-282. Par ailleurs, l'insistance du passage sur l'idée de justice s'explique aussi par le fait que la δίκη est une vertu associée à l'εὐσέβεια : cf. Eur. fr. 288 Kann., *Hyps.* fr. 60, 55-57 Bond (= fr. 757 Kann.), Eup. fr. 84 K-A.

¹⁹⁷ Pour l'εὐσέβεια comme respect des suppliants, voir Isoc. 10, 31. Voir également la réponse de Phèdre à la supplication de la nourrice (*Hipp.* 335 : σέβας γὰρ χειρὸς αἰδοῦμαι τὸ σόν). Cf. Dover 1974 : 247 et Rudhardt 1992 : 14.

¹⁹⁸ Cf. ce que nous avons dit à propos de l'aveu de Phèdre en réponse à la supplication de la nourrice dans l'*Hippolyte*, *supra* p. 117 sqq.

¹⁹⁹ vv. 1017-1018 : σιγήσομαι / ἄ μιν καθικετεύσατ[ε].

²⁰⁰ L'importance de la solidarité entre Théonoé et Hélène est soulignée par Amoroso 1978. Pour un rapprochement entre Hélène et Théonoé, cf. Segal 1971 : 590-591.

Renversements

Enfin rassurés sur l'attitude de Théonoé, Hélène et Ménélas peuvent commencer à préciser leur plan de fuite. Ménélas propose de fuir à cheval (vers 1035-1042) ou, en alternative, de se cacher dans le palais et d'attendre le roi pour le tuer (vers 1043-1046)²⁰¹, mais ses propositions se heurtent à leur inexpérience du pays d'un côté et à la présence de Théonoé qui ne pourrait pas leur permettre de tuer son frère de l'autre. Pendant que Ménélas reconnaît la nécessité de disposer d'un bateau pour prendre la fuite par la mer, la seule voie accessible (vers 1047-1048), c'est donc Hélène qui prend l'initiative²⁰² :

Ελ. ἄκουσον, ἦν τι καὶ γυνὴ λέξει σοφόν.
 βούλῃ λέγεσθαι μὴ θανῶν **λόγῳ θανεῖν**;
 Με. κακὸς μὲν ὄρνις· εἰ δὲ κερδανῶ, λέγε.
 ἔτοιμός εἰμι μὴ θανῶν **λόγῳ θανεῖν**.

H. Écoute-moi, si une femme peut donner un avis sage.
 Veux-tu qu'on dise en paroles que tu es mort, sans l'être en effet ?
 M. C'est un mauvais présage, mais s'il est utile, dis-le.
 Je suis prêt à mourir en paroles sans être vraiment mort.
 (vers 1049-1052)²⁰³

Le projet d'Hélène de faire passer Ménélas pour mort réalise un renversement de la situation de la première partie du drame. Après avoir longtemps souffert de l'illusion créée par Héra, Hélène projette maintenant de retourner en sa faveur les conséquences du caractère trompeur des sens²⁰⁴. Si à l'origine de la guerre il y avait la « vaine

²⁰¹ De même Oreste, dans l'*Iphigénie en Tauride*, n'a pas beaucoup d'autres solutions à proposer que de tuer le roi : cf. *IT* 1020-1023.

²⁰² Comme dans d'autres cas semblables dans les tragédies d'Euripide, c'est une femme qui prend l'initiative : cf. *El.* 647-667, *Ion* 985-1038, *IT* 1029-1081. Il ne faudrait pourtant pas exagérer la valeur intellectuelle de cette supériorité, comme l'ont fait certains critiques, notamment sur la base des vers 1686-1687 : καὶ χαίρεθ' Ἑλένης οὐνεκ' εὐγενεστάτης / γνώμης, ὃ πολλαῖς ἐν γυναιξίν οὐκ ἔνι. Cf. Dover 1974 : 99.

²⁰³ Dale 1967 : 133-134 trouve le polyptote λέγεσθαι λόγῳ rébarbatif et souhaiterait le corriger. Kannicht 1969 : II, 267 l'explique avec l'intention d'Hélène d'atténuer le mot θανεῖν. Ce type de figure en relation avec des perceptions est en tout cas fréquent dans l'*Hélène* (cf. vv. 72, 121, 557) et il n'y a aucune raison de le corriger ici.

²⁰⁴ Voir en particulier Allan 2008 : 259-260 et Frazier 2011 : 138-139.

apparence » par effet de laquelle Pâris « croit (δοκεῖ) m'avoir sans m'avoir »²⁰⁵, c'est maintenant Ménélas qui doit accepter d'« être dit mort en paroles (λόγῳ) sans l'être » (vers 1050)²⁰⁶. Au dédoublement visuel d'Hélène s'appuyant sur le caractère fallacieux de l'apparence (δοκέω) fait suite le dédoublement verbal de Ménélas.

Par là donc le double de Ménélas entre également en résonance avec la réflexion que la première partie de la tragédie a développée à propos de la valeur des mots, en rappelant d'une part les paroles du chœur sur la possibilité de tromper par les paroles et d'autre part la remise en question de la fonction référentielle du langage. On se souvient qu'au début de la tragédie, l'arrivée de Teucros et la fausse nouvelle de la mort de Ménélas avaient persuadé Hélène au point de la faire sombrer dans le désespoir. Elle n'envisageait pas la possibilité que le récit de Teucros puisse être faux et seule l'intervention du chœur lui avait rappelé qu'« on peut dire bien des choses claires tout en mentant »²⁰⁷. Ainsi Hélène n'a-t-elle pas seulement retenu la leçon mais a-t-elle repris la fausse nouvelle de Teucros en en renversant la valeur : au lieu d'être une ultérieure source de souffrance, le récit de la fausse mort de Ménélas devient l'expédient qui pourra permettre aux deux époux de s'enfuir. Vu rétrospectivement alors, le personnage de Teucros devient un double de Ménélas et ne préfigure pas seulement, par la remise en question des sensations, l'arrivée et la rencontre de Ménélas avec sa femme²⁰⁸, mais annonce également le plan de fuite qu'ils pourront justement réaliser en faisant de Ménélas, comme Teucros, un naufragé grec venu rapporter la mort du mari d'Hélène.

Par ailleurs, le plan de fuite élaboré par Hélène s'appuie également sur la dissociation entre le nom et son référent que Ménélas avait lui-même dénoncée dans le monologue suivant son entrevue avec la vieille servante du palais de Théoclymène (vers 483-499)²⁰⁹, mais en renverse encore une fois la valeur dramatique. Si ces considérations avaient fait se méprendre Ménélas sur la véritable identité de la femme qu'il avait sous les yeux, malgré sa ressemblance physique avec Hélène et malgré son nom, maintenant,

²⁰⁵ vv. 35-36 : καὶ δοκεῖ μ' ἔχειν, / κενὴν δόκησιν, οὐκ ἔχων. Cf. *supra*, p. 218. Voir aussi le v. 611 : δοκοῦντες Ἑλένην οὐκ ἔχοντ' ἔχειν Πάριον.

²⁰⁶ Sur le motif de la mort fictive dans l'*Hélène*, cf. Karsai 1995.

²⁰⁷ v. 309 : πόλλ' ἄν λέγοιτο καὶ διὰ ψευδῶν σαφῆ. Cf. *supra*, p. 250 sqq.

²⁰⁸ Cf. à ce propos ce que nous avons dit *supra*, p. 222 sq et p. 231 n. 69.

²⁰⁹ Cf. *supra*, p. 237 sqq.

en exploitant la multiplicité référentielle du langage, Hélène suggère la création d'un double factice de son mari. C'est ainsi que, dans la deuxième partie du drame, au double d'Hélène se substitue le double de Ménélas. Lorsqu'Hélène lui rapporte la fausse mort de son mari et lui demande la permission de l'ensevelir, Théoclymène lui-même fait ressortir, avec beaucoup d'ironie tragique, le caractère ambigu et vain du double de Ménélas : « Quoi donc ? Peut-on mettre dans un tombeau des absents (ἀπόντων) ? Ou bien vas-tu ensevelir son ombre ? »²¹⁰. Les paroles de Théoclymène permettent aussi de remarquer le caractère particulier du double de Ménélas, qui permet d'articuler de manière originale l'opposition entre présence et absence²¹¹. Lorsque, pour convaincre son mari de son identité, Hélène disait que « le nom peut se trouver partout, mais le corps non »²¹², elle faisait allusion à son double qui avait pris son nom et avait suivi Pâris à Troie. Mais, à la différence du double d'Hélène, le double de Ménélas est un double creux, une absence (ἀπόντων, vers 1240)²¹³ qui, plutôt que de permettre d'être en deux endroits à la fois, lui permet d'être à la fois présent et absent dans le même endroit.

Le comble de ce rapport ambigu entre présence et absence et entre nom et référent est atteint lorsque l'on apprend que c'est Ménélas lui-même qui se fera passer pour le faux témoin de sa fausse mort :

Με. ἀτὰρ θανόντα τοῦ μ' ἐρεῖς πεπυσμένη;
 Ελ. σοῦ· καὶ μόνος γε φάσκε διαφυγεῖν μόρον
 Ἀτρέως πλέων σὺν παιδὶ καὶ θανόνθ' ὄρᾶν.

M. Mais de qui diras-tu avoir appris ma mort ?
 H. De toi ! Dis que tu es le seul à avoir échappé à la mort,
 que tu voyageais avec le fils d'Atrée et que tu l'as vu mourir.
 (vers 1076-1078)

Hélène demande donc à Ménélas non seulement de se faire le témoin de sa propre mort, mais de présenter son témoignage comme une preuve relevant de l'autopsie, ce qui ne

²¹⁰ v. 1240 : τί δ' ἔστ' ἀπόντων τύμβος; ἢ θάψεις σκιάν;

²¹¹ Cet élément est souvent la source d'ironie tragique. Cf. notamment vv. 1288-1289 : σὸν ἔργον, ᾧ νεᾶνι τὸν παρόντα μὲν / στέργειν πόσιν χρῆ, τὸν δὲ μηκέτ' ὄντ' ἔᾶν, vv. 1294-1295 : ἔσται τάδ'· οὐδὲ μέμψεται πόσις ποτὲ / ἡμῖν· σὺ δ' αὐτὸς ἐγγυς ὦν εἴση τάδε et v. 1398 : ἄγαν γὰρ αὐτὸν οὐ παρόνθ' ὅμως στένεις. Voir aussi vv. 1205, 1225, 1251, 1273.

²¹² v. 588 : τοῦνομα γένοιτ' ἄν πολλαχοῦ, τὸ σῶμα δ' οὔ. Cf. *supra*, p. 238.

²¹³ Cf. également les paroles de Ménélas rapportées par le messager aux vv. 1545-1546 : ἀλλ' Ἀτρέως παῖδ' ὀλόμενον συνθάπτετε, / ὄν Τυνδαρις παῖς ἧδ' ἀπόντα κενοταφεῖ.

pourra que lui accorder davantage de fiabilité. En effet, Hélène avait déjà montré qu'elle distinguait bien la valeur des témoignages sur cette base lors de sa rencontre avec Teucros dans le prologue, mais si alors le manque de vision directe semblait rendre terriblement plus crédible le récit de Teucros, l'ajout d'une (fausse) preuve relevant de l'autopsie peut maintenant servir à accréditer le faux récit de Ménélas²¹⁴. Par là donc, dans ce dialogue au cours duquel Hélène et Ménélas mettent au point leur plan de fuite, nous assistons à la mise en scène d'un processus de création des conditions de crédibilité du faux récit de Ménélas.

En effet, si le double d'Hélène était un double éminemment visuel, celui de Ménélas est un double verbal, qui déplace donc le dédoublement de la dimension de la vision à celle de l'audition. En même temps, à côté de ce caractère verbal et donc destiné à l'ouïe, Hélène et Ménélas se soucient de construire une série de preuves, de témoignages d'ordre visuel. Ainsi, lorsqu'Hélène suggère à Ménélas de présenter son récit comme le récit d'un témoin oculaire, Ménélas renchérit-il : « Très bien ! et ces haillons qui entourent mon corps seront le témoignage (ξυμμάρτυρες) du naufrage »²¹⁵. De cette manière et par un renversement ultérieur, les haillons qui couvrent Ménélas et dont lui-même déplorait qu'ils ne reflétassent pas son identité ni sa gloire passée²¹⁶, ces haillons qui avaient induit Hélène à le prendre pour un bandit²¹⁷, deviennent maintenant un élément de preuve complémentaire. Par ce biais, le récit qu'Hélène demande à Ménélas de tenir remet en question de manière problématique le rapport entre fiction et réalité puisque l'histoire de la mort de Ménélas unit le dédoublement (fictif) du personnage aux signes visuels du naufrage dont Ménélas a effectivement été la victime.

Quoi qu'il en soit, ce qu'il importe de remarquer maintenant, c'est que le projet élaboré par Hélène et Ménélas permet de reprendre toute une série d'éléments qui dans la première partie du drame semblaient devoir entraver les héros et d'en renverser la

²¹⁴ Cf. vv. 131-132 et *supra*, p. 250 sq.

²¹⁵ vv. 1079-1080 : καὶ μὴν τὰδ' ἀμφίβληστρα σώματος ῥάκη / ξυμμάρτυρες σοὶ ναυτικῶν ἐρειπίων.

²¹⁶ Cf. vv. 415-417 : ὄχλον γὰρ ἐσπεσεῖν ἠσχυρόμην, / ὥσθ' ἱστορῆσαι τὰς ἐμὰς δυσχλαινίας / κρύπτων ὑπ' αἰδοῦς τὰς τύχας et vv. 420-422 : οὔτε γὰρ σίτος πάρα / οὔτ' ἀμφὶ χρώτ' ἐσθῆτες· αὐτὰ δ' εἰκάσαι / πάρεστι ναὸς ἐκβόλοις ἀπίσχομαι. Cf. également la discussion avec la vieille servante et notamment les vv. 453, 457.

²¹⁷ v. 554. Cf. *supra*, p. 230.

valeur dramatique, comme Hélène ne manque pas, encore une fois, de le remarquer : « [Le naufrage] est venu fort à propos, même si au moment c'était une perte fâcheuse, mais ce malheur peut bientôt se retourner en chance »²¹⁸. Le plan est ainsi défini et il ne reste qu'à le mettre en œuvre. Ménélas reste sur la scène et prend la place qui était celle d'Hélène sur le tombeau de Protée²¹⁹ pendant qu'Hélène entre dans le palais pour ajouter à son projet une dernière preuve : « Moi, je vais rentrer dans le palais et couper mes boucles, changer mes habits blancs pour des noirs et, d'un ongle sanglant, je vais me griffer la joue »²²⁰. Après le signe visuel du naufrage censé ajouter foi au récit fallacieux de Ménélas, un dernier signe vient s'ajouter, d'ordre culturel cette fois²²¹, et Hélène s'apprête à donner à voir et à entendre sa condition de femme en deuil : « Et en plus, les cheveux coupés, je vais pleurer ta mort devant cet homme impie par les lamentations qui conviennent à des femmes »²²².

Ménélas est mort, vive Ménélas !

Après le premier *stasimon* du chœur qui rappelle toute l'histoire d'Hélène et de la guerre de Troie (vers 1107-1164), Théoclymène, de retour d'une partie de chasse, apparaît en scène. Il est déjà au courant de l'arrivée d'un étranger grec pour en avoir entendu parler (*πέπυσμαι*, vers 1173) et craint qu'il ne s'agisse d'un espion ou de quelqu'un venu enlever Hélène (vers 1175-6). C'est alors qu'il tourne son regard vers le tombeau de Protée, la place de suppliante qu'Hélène occupait désormais de manière

²¹⁸ vv. 1081-1082 : ἐς καιρὸν ἦλθε, τότε δ' ἄκαιρ' ἀπόλλυτο· τὸ δ' ἄθλιον κείν' εὐτυχὲς τάχ' ἂν πέσοι.

²¹⁹ Cf. vv. 1085-1086.

²²⁰ vv. 1087-1089 : ἐγὼ δ' ἐς οἶκος βᾶσα βοστρύχους τεμῶ / πέπλων τε λευκῶν μέλανας ἀνταλλάξομαι / παρῆδί τ' ὄνυχα φόνιον ἐμβαλῶ χροός.

²²¹ Nous avons déjà fait allusion aux signes culturels de la mort en commentant l'*Alceste* : cf. *supra*, p. 39 sqq.

²²² vv. 1053-1054 : καὶ μὴν γυναικεῖοις <σ> ἂν οἰκτισαίμεθα / κουραῖσι καὶ θρήνοισι πρὸς τὸν ἀνόσιον. Il y a peut-être dans ces vers une allusion à la scène dans laquelle Électre pleure la mort d'Oreste chez Sophocle (*El.* 1126-1170), une scène qui exploite le décalage entre ce que l'on voit (Oreste vivant à côté d'Électre) et ce que l'on entend (la complainte d'Électre). Cf. Dale 1967 : 134. La remarque suivante de Ménélas (v. 1056 : παλαιότης γὰρ τῷ λόγῳ γ' ἔνεστί τις) semblerait confirmer cette suggestion. Remarquons pourtant qu'il ne s'agit pas vraiment d'une remarque métathéâtrale, ainsi qu'on l'a parfois soutenu (cf. Meltzer 1994 : 250), mais plutôt d'un renvoi intertextuel. Voir à ce propos Allan 2008 : 260-261.

habituelle. Pour un instant, la vision de la tombe vide lui semble confirmer ses craintes : Hélène doit être déjà loin, emportée par mer (vers 1179, ἐκπεπόρθμευται) loin de l'Égypte. Mais, au moment même où il demande aux serviteurs de s'activer pour arrêter les fugitifs, Hélène sort du palais (vers 1184) et peut commencer à réaliser le plan de tromperie qu'elle a conçu. Théoclymène ne peut pas soupçonner que sa première impression était ô combien plus proche de ce qui va effectivement se passer !

Il remarque d'emblée l'apparence d'Hélène, ses habits noirs, ses cheveux coupés, ses pleurs (vers 1186-1190), tous les signes culturels du deuil féminin qu'Hélène avait énumérés plus haut, et en demande la raison : « Est-ce déterminée par des songes (πεπεισμένη... ὄνειροις) nocturnes que tu pleures ou bien te consumes-tu de chagrin pour avoir entendu une nouvelle (φάτιν... κλυοῦσα) venant de ta patrie ? »²²³. Le roi oppose deux formes de savoir d'ordre et d'origine différents²²⁴ en montrant bien l'intérêt qu'il porte aux divers moyens d'acquisition de la connaissance, ce qui ressort également des vers suivants. Outre le rêve et le récit de quelqu'un, Théoclymène évoque aussi la divination, autre forme de connaissance : « Comment le sais-tu ? Est-ce Théonoé qui te l'a dit ? »²²⁵, demande-t-il lorsqu'Hélène lui annonce que Ménélas est mort. Hélène s'empresse d'attribuer à la nouvelle l'autorité découlant du savoir divin de la prophétesse et du récit d'un témoin oculaire : « C'est elle qui me l'a dit, et un homme qui était là lorsqu'il est mort »²²⁶. Théoclymène continue son interrogatoire serré, il veut savoir si le récit du témoin était « évident » (σαφή)²²⁷, il veut « apprendre plus clairement » (vers 1202, σαφέστερον μάθω) en reprenant ainsi un thème, celui de la σαφήνεια des discours, qui, comme nous l'avons vu, avait déjà prêté à discussion dans la première partie du drame, lorsqu'Hélène examinait avec le chœur la fiabilité du premier faux récit de la mort de Ménélas, rapporté par Teucros²²⁸.

²²³ vv. 1190-1192 : πότερον ἐννύχοις πεπεισμένη / στένεις ὄνειροις ἢ φάτιν τιν' οἴκοθεν / κλυοῦσα λύπη σὰς διέφθορασαι φρένας;

²²⁴ Sur la valeur du rêve en Grèce, cf. Dodds 1977 : 107-137. Plus en général, cf. Guidorizzi 1988.

²²⁵ v. 1198 : πῶς οἶσθα; μῶν σοι Θεονόη λέγει τάδε;

²²⁶ v. 1199 : κείνη τε φησὶν ὃ τε παρὼν ὄτ' ἄλλυτο.

²²⁷ v. 1200 : ἦκει γὰρ ὅστις καὶ τὰδ' ἀγγέλλει σαφῆ;

²²⁸ Voir notamment les vv. 308-310 et ce que nous avons dit *supra*, p. 249 sqq.

Entre temps, la dernière évidence visuelle vient appuyer le récit et Hélène montre à Théoclymène le prétendu témoin de la mort de Ménélas, qui n'est en réalité autre que Ménélas lui-même. La vision du naufragé habillé en haillons frappe le roi égyptien, comme elle avait frappé Hélène lors de sa première rencontre avec son mari : « Par Apollon, de quel horrible habit est-il couvert ! »²²⁹, s'écrie Théoclymène. Tous les éléments annoncés du plan sont ainsi repris dans cette scène et produisent l'effet persuasif attendu. Même lorsque Théoclymène semble remettre en question pour un instant la sincérité des larmes d'Hélène, l'allusion à la parole d'autorité de Théonoé imprime au discours le sceau de l'authenticité²³⁰.

Maintenant que Théoclymène est convaincu de la mort de Ménélas, il reste pourtant un dernier passage important pour réaliser le projet de fuite envisagé par Hélène et Ménélas. Il faut encore que le roi leur accorde les moyens pour fuir, sous prétexte d'accomplir un rituel funéraire en haute mer. Pour obtenir le consentement de Théoclymène, Hélène lui laisse imaginer qu'elle a enfin oublié leurs différends et n'a plus l'intention de le repousser : « Prépare désormais mon mariage »²³¹, insinue-t-elle. De cette manière, Hélène semble redevenir, de l'épouse modèle qu'elle était dans la première partie du drame, la séductrice bien connue par les autres versions mythologiques de son histoire²³². Ainsi Hélène deviendrait-elle son double en intégrant les défauts qu'elle lui avait trouvés et condamnés. Ce renversement est bien suggéré par le texte mais il ne faut pas, nous semble-t-il, en exagérer la portée. Non seulement, en effet, la séduction d'Hélène est asservie au projet de fidélité à son mari et utilisée pour mener à bien leur plan de fuite²³³, mais, qui plus est, chaque déclaration d'Hélène est rendue ambiguë par la présence actuelle en scène de son mari Ménélas. Par le biais de

²²⁹ v. 1204 : Ἄπολλον, ὡς ἐσθῆτι δυσμόρφῳ πρέπει.

²³⁰ vv. 1226-1227 : {Θε.} ὀρθῶς μὲν ἦδε συμφορὰ δακρύεται; / {Ελ.} ἐν εὐμαρεῖ γούν σὴν κασιγνήτην λαθεῖν; À la suite de Dale 1967 : 145, Diggle élimine le point d'interrogation au v. 1226 et suppose une lacune avant le vers suivant. Il ne nous semble pas nécessaire, puisque la distinction avancée par Dale entre ὀρθῶς au sens de « really, sincerely » si accompagné de noms ou d'adjectifs et au sens de « properly, rightly » si accompagné d'un verbe est spécieuse. « Est-ce à juste titre que tu pleures ? » est une question parfaitement cohérente. Sur cet emploi d'ὀρθῶς, cf. *Hel.* 1642 et *Hipp.* 990. On peut également ajouter que, comme la σαφήνεια, le questionnement sur l'ὀρθότης des discours était un thème déjà abordé dans la première partie du drame : cf. vv. 322, 565 et *supra*, p. 252.

²³¹ v. 1231 : ἦδη δ' ἄρχε τῶν ἐμῶν γάμων.

²³² Cf. Wolff 1973 : 62-68, Galeotti Papi 1987 : 33-37 et Juffras 1993.

²³³ Comme le remarque Allan 2008 : 54 n. 236.

l'ironie tragique, à chaque fois que l'on fait référence au « mari » ou au « mariage » d'Hélène²³⁴, la référence sous-tendue se dédouble, selon le même principe qu'avait précédemment dénoncé Ménélas²³⁵, et peut renvoyer à la fois à Ménélas et à Théoclymène.

Aussi toute allusion à l'infidélité d'Hélène est-elle en même temps affirmation de sa fidélité et toute la scène exploite-t-elle de manière originale le décalage entre vision et audition en présentant l'ignorance de Théoclymène, qui est le seul à ne pas comprendre les mots prononcés dans leur vrai sens. Le public peut ainsi suivre le succès de la tromperie conçue par Hélène du point de vue particulier que lui accorde sa connaissance des événements et profiter des effets émotionnels de son statut épistémologique : voir Ménélas présent sur la scène alors que l'on entend parler de sa mort et entendre parler de l'hymen proche d'Hélène alors que l'on voit son mari à côté d'elle.

Par la séduction ainsi que par une supplication qui fait écho à la supplication par laquelle Hélène a convaincu Théonoé de garder le silence²³⁶, Hélène obtient l'accord de Théoclymène pour accomplir les rites funéraires en l'honneur de son mari. Le roi demande au faux naufragé tout ce dont ils auront besoin pour accomplir le rite et Ménélas a soin de demander une série de choses qui, censées servir à l'enterrement, prennent un sens nouveau dans le projet de fuite : les animaux sacrificiels (vers 1255), le lit funèbre (vers 1261), l'armure (vers 1263), les fruits de la terre (vers 1265) sont autant d'éléments récurrents dans les rituels d'enterrement, mais servent également à fournir aux fugitifs de la nourriture, des habits et des armes²³⁷. Aux requêtes de Ménélas, Théoclymène ajoute spontanément qu'il va lui donner un nouvel habit et de quoi manger (vers 1282-1284) pour le récompenser de la bonne nouvelle qu'il a apportée. À la fin de la scène, ainsi, tout est prêt pour la fuite et les personnages peuvent aller se préparer à l'intérieur du palais.

²³⁴ Voir notamment les vv. 1288-1289, 1294, 1295, 1399.

²³⁵ Cf. vv. 490-496 et *supra*, p. 237 sqq.

²³⁶ Cf. vv. 894-1029 et *supra*, p. 259 sqq.

²³⁷ Cf. Kannicht 1969 : II, 321-324 et Allan 2008 : 290.

Théoclymène est dupé, le renversement de situation est accompli. Après le chant du chœur, Hélène peut venir annoncer l'arrivée de Ménélas :

ἄ γὰρ καθήσειν ὄπλ' ἔμελλεν εἰς ἄλα,
ταῦτ' ἐμβαλὼν πόρπακι γενναίαν χέρα
αὐτὸς κομίζει δόρυ τε δεξιᾷ λαβῶν,
ὡς τῷ θανόντι χάριτα δὴ συνεκπονῶν.

Les armes qu'il devait jeter dans la mer,
il les porte lui-même, ayant passé son noble bras
dans l'anneau du bouclier et pris la lance de la main droite,
comme pour rendre honneur au mort (vers 1375-1378).

Non seulement Ménélas a changé d'habits, mais il a lui-même endossé les armes destinées à honorer son « double » dans le rite funéraire, en montrant de cette manière la recomposition visuelle de son identité dédoublée. En revêtant les armes offertes par Théoclymène, l'étranger naufragé redevient Ménélas ; si les haillons dont il était couvert lors de sa première apparition sur scène semblaient laisser ressortir un décalage entre son identité et son apparence²³⁸, la dernière apparition sur scène de Ménélas réalise le dernier renversement : maintenant qu'il n'est plus Ménélas λόγῳ, il l'est redevenu dans son apparence visuelle.

De cette manière, le contraste entre vision et audition devient encore plus fort dans ce quatrième épisode (vers 1390-1440), où Ménélas assiste silencieux aux ordres de Théoclymène et à ses derniers échanges verbaux avec Hélène si bien que l'ironie tragique atteint son comble. L'apparition de Ménélas armé marque ainsi visuellement le succès du plan de fuite : c'est à lui-même que les serviteurs de Théoclymène doivent une obéissance inconditionnelle²³⁹. Hélène et Ménélas peuvent désormais s'éloigner, accompagnés du chant du chœur (vers 1451-1511) qui célèbre leur départ et leur retour en Grèce.

Dès lors, le drame se précipite vers sa fin et l'*exodos* ne peut que confirmer la fuite du couple retrouvé. Comme un messenger était venu annoncer la disparition du

²³⁸ Cf. *supra*, p. 230 sq et p. 267.

²³⁹ vv. 1414-1417 : {Ελ.} οὐκουν ὄδ' ἄρξει ναὸς ὃς κοσμεῖ τάφον; / {Θε.} μάλιστ' ἀκούειν τοῦδε χρῆ ναύτας ἐμούς. / {Ελ.} αὐθις κέλευσον, ἵνα σαφῶς μάθωσί σου. / {Θε.} αὐθις κελεύω καὶ τρίτον <γ'>, εἴ σοι φίλον.

double d'Hélène²⁴⁰ et démasquer par là la tromperie d'Héra, c'est un deuxième messenger²⁴¹ qui vient dévoiler la ruse d'Hélène : « elle pleurait son mari qui était à côté d'elle et qui n'était pas mort »²⁴². Le dédoublement factice de Ménélas est dénoncé, son identité est rétablie. Pendant que Théoclymène veut donner libre cours à sa colère contre sa sœur Théonoé et que l'intervention des Dioscures l'en empêche, Hélène et Ménélas voguent déjà au loin vers la Grèce.

²⁴⁰ vv. 597-621.

²⁴¹ L'utilisation de deux messagers est fréquente dans les dernières tragédies d'Euripide. Sur cette particularité, cf. De Jong 1991 : 179-182.

²⁴² vv. 1528-1529 : ἀνέστηεν / πόσιν πέλας παρόντα κού τεθηκότα.

L'épiphanie de Dionysos.

Vue et ouïe dans *les Bacchantes*.

*Ma seule ambition a été de voir.
Voir, n'est-ce pas savoir ?*

(Honoré de Balzac)

L'histoire que les *Bacchantes* mettent en scène n'est autre que la grande théophanie de Dionysos venu manifester sa divinité à la cité de Thèbes. Le roi de la cité, Penthée, se refuse pourtant à reconnaître le dieu. L'histoire de Dionysos et Penthée est donc l'histoire d'une incompréhension, d'une rencontre manquée entre un dieu qui se manifeste et un homme qui ne sait pas le reconnaître. Dans ce chapitre, nous essaierons ainsi de mettre en évidence l'importance du rôle joué par la vue et l'ouïe dans la manifestation de Dionysos. Pour ce faire, quelques remarques préliminaires s'imposent. S'il est vrai que parmi toutes les tragédies qui nous sont parvenues, les *Bacchantes* sont la seule dont le protagoniste est un dieu, les divinités ne sont pourtant pas absentes des autres drames. Afin de mieux saisir les caractéristiques propres à la manifestation de Dionysos dans les *Bacchantes*, nous allons introduire quelques réflexions sur les valeurs et les modalités de l'apparition divine dans la tragédie tout en les comparant à celles de la tradition épique. Nous nous concentrerons ensuite sur la personnalité du protagoniste

Dionysos, le dieu particulièrement célèbre pour ses épiphanies, et sur les différentes façons qu'il emploie pour se manifester, dans les récits mythologiques et dans les cultes.

1. Dionysos, dieu épiphanique

Dans l'épopée homérique, les dieux agissent parmi les hommes, ils combattent côte à côte avec les héros, ils leur apparaissent, ils leur parlent¹. Les héros ont souvent un rapport de grande familiarité avec une divinité : Ulysse est le protégé d'Athéna, Ménélas d'Arès. Ils sont parfois même fils d'un dieu : Achille de Thétis, Sarpédon de Zeus, Énée d'Aphrodite. Entre les dieux et les hommes, il y a une véritable communication. Les hommes s'adressent aux dieux, qui les écoutent et réalisent leurs prières. Dans le premier chant de l'*Illiade*, Apollon écoute et réalise les prières de son prêtre Chrysès² et lorsqu'Achille, privé de Briséis par Agamemnon, appelle à l'aide sa mère Thétis, celle-ci n'hésite pas à surgir des eaux, à écouter la prière de son fils et à s'adresser à Zeus pour qu'il accomplisse le désir de son fils³.

Les dieux, quant à eux, interviennent souvent dans les actions des héros, pour les retenir dans la colère, pour les encourager dans le combat ou parfois même pour les duper. Achille bouillonnant de colère est déjà en train de sortir son glaive contre Agamemnon quand Athéna intervient pour calmer sa fureur et, l'effleurant légèrement par derrière, lui enjoint de se contenir⁴. Diomède, avant d'affronter son adversaire, invoque Athéna pour qu'elle l'aide dans le combat et voilà que la déesse lui apparaît, se dresse à son côté, le rassure et lui explique tout ce qu'il peut faire⁵. Dans le XXII^{ème} chant de l'*Illiade*, Apollon afin de sauver les Troyens éloigne leur poursuivant Achille en prenant les traits trompeurs d'un adversaire⁶. Lorsque le dieu a atteint son but et qu'il se

¹ Pour une analyse du rapport entre les dieux et les héros chez Homère, cf. Otto 1995 : 76-95.

² *Il.* 1, 43 : ὤς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων. Cf. v. 457.

³ *Il.* 1, 349-427 et 493 sqq.

⁴ *Il.* 1, 188-222.

⁵ *Il.* 5, 115-132. Athéna lui explique qu'il pourra même attaquer et blesser une autre déesse !

⁶ *Il.* 22, 1-20.

fait reconnaître, le héros dupé élève une amère accusation contre Apollon, qui disparaît sans rien répondre.

Les dieux et les hommes parlent de pair à pair : Achille accuse Apollon de l'avoir trompé ; Diomède après avoir blessé Aphrodite lui adresse des mots irrespectueux⁷ ; Hélène se dispute avec Aphrodite qui, ayant pris les apparences d'une vieille dame, est venue lui inspirer le désir de Pâris⁸. Pour se manifester aux hommes, les dieux prennent des apparences humaines. Ils ne sont visibles qu'au héros auquel ils apparaissent⁹ et, bien que les dieux soient déguisés, les héros sont saisis de stupeur¹⁰ mais n'ont pas de mal à les reconnaître. Aphrodite s'approche d'Hélène sous les traits d'une « vieille d'autrefois, une fileuse qui, lorsqu'elle habitait à Lacédémone, faisait pour elle de beaux ouvrages de laine et qu'elle aimait chèrement »¹¹. Elle lui parle et Hélène reconnaît la déesse à sa très belle gorge, sa poitrine désirable et ses yeux brillants¹².

L'exemple de l'apparition d'Aphrodite fait bien ressortir l'importance du regard : si, dans toute la tradition grecque, c'est sur la base visuelle du regard que l'on établit la communication, le regard joue également un rôle très important dans l'épiphanie divine et dans son iconographie. Comme le remarque R. Piettre, « la simple frontalité du dieu "en chair", par rapport au spectateur de l'image, est tenue pour un marqueur conventionnel de l'épiphanie. La communication du dieu, par le regard et le geste, avec un spectateur situé dans ou hors de l'image signalent également l'épiphanie »¹³. À côté de la réciprocité du regard, marque d'une véritable communication, il y a entre les hommes et les dieux une réciprocité de l'écoute, comme nous le suggèrent les derniers

⁷ *Il.* 5, 348-351.

⁸ *Il.* 3, 399-417.

⁹ Cf. par ex. *Il.* 1, 198 : οἶφ φαινομένη· τῶν δ' ἄλλων οὐ τις ὄρᾳτο.

¹⁰ Cf. par ex. *Il.* 1, 199-200 : θάμβησεν δ' Ἀχιλεὺς, μετὰ δ' ἐτρέπεται, αὐτίκα δ' ἔγνω / Παλλάδ' Ἀθηναίην ; 3, 398 : θάμβησέν τ' ἄρ' ἔπειτα ἔπος τ' ἔφατ' ἕκ τ' ὀνόμαζε.

¹¹ *Il.* 3, 386-388 : γρηῖ δέ μιν εἴκυῖα παλαιγενεῖ προσέειπεν / εἰροκόμφ, ἧ οἱ Λακεδαιμόνι καιετώση / ἦσκειν εἶρια καλά, μάλιστα δέ μιν φιλέεσκε.

¹² *Il.* 3, 396-397 : καὶ ῥ' ὥς οὖν ἐνόησε θεᾶς περικαλλέα δειρῆν / στήθεά θ' ἱμερόεντα καὶ ὄμματα μαρμαίροντα.

¹³ Piettre 2001 : 214.

mots qu'Achille prononce avant de remettre l'épée dans son fourreau : « celui qui obéit aux dieux, les dieux l'écourent »¹⁴.

Théophanies tragiques

Sur la scène tragique, le rapport entre les dieux et les hommes a complètement changé¹⁵. Le dieu acquiert une conscience et une puissance infiniment supérieures aux hommes : l'homme est toujours représenté à la merci des dieux, tandis que le comportement et les décisions divines ne peuvent plus être conditionnés par les actions humaines. La réciprocité communicative qu'on a remarquée dans le monde homérique est brisée et cède la place à une structure déséquilibrée. Les dieux n'apparaissent sur la scène que très rarement et, même lorsqu'ils y apparaissent, ils n'interagissent jamais vraiment avec les héros¹⁶. Ils s'éloignent irrémédiablement des hommes et leurs décrets deviennent indéchiffrables et incontournables pour ces derniers : Œdipe a beau tenter de toutes ses forces d'échapper à l'oracle qui le voulait parricide et incestueux, il est tout de même condamné à y succomber.

Les dieux continuent donc à diriger les événements selon leur gré, mais ils ont reculé et disparu dans un espace différent, l'espace théâtral de l'arrière-scène. Les dieux ne se donnent plus à voir et ne se manifestent qu'à travers les oracles, les songes, les prophéties. Si chez Homère les dieux étaient à côté des héros, dans la tragédie les dieux sont ailleurs et se posent sur un niveau différent de celui des hommes. Il y a bien sûr des tragédies qui comptent des dieux parmi les personnages, mais ils restent étrangers à

¹⁴ *Il.* 1, 218 : ὅς κε θεοῖς ἐπιείθεται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ. Ce qui sera effectivement le cas pour Achille lorsque, quelques vers plus bas, il s'adressera à sa mère et, à travers elle, à Zeus lui-même.

¹⁵ Pour une analyse de la question, voir Vernant 1972 a : 33-35 et Lanza 1997 : 84-105.

¹⁶ Pour ce qui concerne les tragédies d'Eschyle, qui pourraient sembler contredire ce que l'on a dit, nous renvoyons aux réflexions de D. Lanza, qui remarque : « anche quando Eschilo inscena conflitti interni al mondo degli immortali, come nella trilogia del *Prometeo*, vengono stabiliti di fatto due piani ben distinti. In conflitto vengono rappresentati gli dei antichi contro gli dei nuovi : ai primi, ora decaduti, appartiene Prometeo, dei secondi è indiscusso capo Zeus. Ai "nuovi dei", che le hanno spogliate degli antichi onori, sono anche ostili le Erinni. (...) Ma anch'esse, come Prometeo, sono di fatto declassate a divinità di secondo piano, demoni più che veri e propri dei » (Lanza 1997 : 87-88).

l'action scénique et leur rôle se limite en général à introduire le déroulement de l'intrigue dans le prologue ou à la résoudre à la fin en tant que *dei ex machina*.

S'il est vrai que la fonction d'introduction et d'explication propre au prologue convient particulièrement bien à l'omniscience des dieux, il faut cependant remarquer qu'elle n'a généralement qu'une valeur extra-scénique. Le prologue, prononcé avant que le chœur n'entre dans l'orchestre, ne s'adresse pas à des personnages actifs sur la scène, mais au public et les dieux restent ainsi également invisibles aux héros. Le cas du prologue de l'*Ajax* de Sophocle est particulier : Athéna y parle avec Ulysse d'abord et puis avec Ajax. Il est difficile d'établir où se trouve Athéna durant ce prologue¹⁷, mais c'est sans doute sur la voix de la déesse qu'insistent les paroles du héros : ὦ φθέγγμ' Ἀθήνας, φιλάτης ἐμοὶ θεῶν, / ὡς εὐμαθές σου, κἄν ἄποπτος ἦς, ὅμως / φώνημ' ἀκούω (vers 14-16 : « Ô voix d'Athéna, la plus chère des divinités, même si je ne te vois pas, je reconnais que c'est bien ta voix que j'entends »).

La séparation entre les dieux et les hommes est plus évidente encore dans les apparitions qui viennent résoudre l'intrigue à la fin du drame, dans lesquelles les dieux se placent sur un plan différent de celui des hommes et apparaissent d'en haut, en marquant ainsi visuellement leur pouvoir d'intervention sur les événements pour les mener au but qu'ils souhaitent. Bien que dans ces occurrences les dieux se donnent à voir, la communication qui en résulte n'en est point moins unidirectionnelle : leur intervention, visant à corriger les actions ou les dispositions humaines, se réalise

¹⁷ Il existe trois hypothèses sur l'emplacement d'Athéna pendant le prologue : 1) Athéna est invisible à Ulysse aussi bien qu'aux spectateurs et l'acteur parle de l'espace rétro-scénique ; 2) elle est visible aux spectateurs mais invisible à Ulysse et se trouve sur le θεολογεῖον ; 3) elle se trouve loin d'Ulysse qui au début ne la voit pas ; Ulysse se rapproche d'elle et le dialogue entre les deux peut se développer plus aisément. Bien que la dernière hypothèse soit intéressante et suggestive, la deuxième nous semble préférable. Elle rendrait mieux raison de la valeur de « didascalie interne » des mots d'Ulysse. En outre, la scène est très sensible aux questions de la vue et de l'ouïe. Quand Ajax sort de sa tente, Athéna fait en sorte qu'Ulysse lui reste invisible. Si on croit qu'Ulysse ne voit pas Athéna, la scène prend, nous semble-t-il, beaucoup plus de force, car elle exprimerait mieux ainsi et la tromperie de la déesse et la folie d'Ajax : d'une part elle traduirait en spectacle les paroles trompeuses avec lesquelles Athéna se présente à Ajax comme son alliée contre Ulysse et les autres chefs achéens (Ulysse ne voit pas son alliée Athéna alors qu'Ajax ne voit pas son ennemi Ulysse mais voit Athéna qui dit être son alliée), d'autre part elle rendrait visible la folie du héros, qui consiste justement à n'avoir pas reconnu ses ennemis. Sur cette question, cf. les remarques de Medda in Medda-Pattoni 1997 : 119-121 et, plus en général « Spazio scenico e conflitto tragico nell'*Aiace* », in Medda-Pattoni 1997 : 5-40. Voir également Finglass 2011 : 137-138 et, sur l'importance de la vue dans cette scène, Goldhill 1986 : 182-186. Voir également ce que nous avons dit *supra*, n. 193 p. 141.

toujours dans les termes d'un ordre impératif. C'est pourquoi les dieux continuent à se manifester surtout à l'ouïe : ils demandent à être écoutés¹⁸ et ne cessent donc pas d'apparaître principalement comme des voix provenant d'une autre dimension.

La théophanie tragique ne relie plus les hommes et les dieux mais creuse et mesure la distance qui les sépare. Cette nouvelle position des dieux par rapport aux hommes comporte naturellement des conséquences importantes pour ce qui concerne la signification de la présence et de l'action divine sur les hommes. Chez Homère, la présence des dieux se manifeste chaque fois qu'a lieu un événement important et toute action humaine se révèle être le résultat de la communication et de la collaboration d'hommes et dieux, à tel point qu'on pourrait dire avec W. F. Otto que « l'action humaine est proprement un acte divin »¹⁹ et que « le geste décisif que nous attribuons à la libre décision de la volonté se produit ici grâce à l'apparition d'une divinité »²⁰. Cette éthique archaïque de la « double motivation » se retrouve aussi dans la tragédie²¹. Pourtant, la volonté des dieux devient ambiguë et incompréhensible pour les héros tragiques²² et le principe animateur des actions humaines se dissocie ainsi de l'homme pour se déplacer dans un espace différent et se manifeste surtout à travers l'ouïe²³.

La théophanie dionysiaque, entre mythe et rituel

Nous avons vu de façon générale la manière de se manifester qu'ont les dieux dans l'épopée homérique et les profonds changements qui s'opèrent dans la tragédie. Il

¹⁸ Cf. par ex. Eur. *El.* 1238 : Ἀγαμέμνωνος παῖ, κλῦθι ; Eur. *IT* 1436 : ἄκουσον τοῦσδ' Ἀθηναίας λόγους ; Eur. *Suppl.* 1183 : ἄκουε, Θησεῦ, τοῦσδ' Ἀθηναίας λόγους. Voir à ce propos ce que nous avons dit *supra*, p. 185 sqq.

¹⁹ Otto 1995 : 79.

²⁰ Otto 1995 : 80. Cf. également Lanza 1997 : 84-86.

²¹ Comme le montre C. Calame (article à paraître), il faudrait plutôt parler de « triple motivation », puisque le renvoi au destin et à la nécessité s'ajoute souvent à la volonté des dieux et aux motivations humaines.

²² Cf. Vernant 1972 b : 63-70.

²³ Cf. Padel 1990 : 343-346, avec ses remarques à propos de la scène du meurtre d'Agamemnon : « scenes like Aiskhylos, Agamemnon 1342-1346 may sound labored and absurd to us. But sounding, inference, is precisely what they are about » (Padel 1990 : 336).

faut maintenant restreindre l'analyse aux modalités de manifestation qui sont propres au dieu Dionysos, telles qu'elles peuvent être perçues dans le mythe et dans le culte.

Une célèbre inscription nous présente Dionysos comme l'ἐπιφανέστατος, « le plus épiphanique » des dieux grecs, et ce caractère du dieu a été amplement reconnu par les modernes²⁴. L'épiphanie « a lieu lorsqu'un dieu ou ses manifestations sont perçues à travers un ou plusieurs sens »²⁵. Dans les épiphanies dionysiaques le rôle de la vue, mais aussi celui de l'ouïe étaient assurément très importants. Puisque les façons utilisées par Dionysos pour réaliser ses manifestations sont très nombreuses, nous nous limiterons ici à faire référence aux cas les plus remarquables.

En premier lieu, la mise en valeur de l'aspect visuel était commune à plusieurs rites. Pausanias (2, 7, 5) nous raconte le rituel du culte dionysiaque qui avait lieu à Sicyone : ici, explique-t-il, on n'avait pas le droit de voir les ἀγάλματα de Dionysos au cours de l'année, sauf lors d'une procession solennelle qui se déroulait une fois par an, pendant la nuit, à la lueur des torches et au son des hymnes²⁶. L'apparition de l'idole ou de l'image du dieu était accompagnée du cri rituel, dont la valeur performative rendait présente la divinité : la réception de l'image du dieu à travers le cri rituel était la condition même pour que la divinité se présente²⁷, expérience donc à la fois visuelle et auditive.

Mais la vue avait une valeur encore plus évidente dans un autre aspect du culte bachique, à savoir les mystères. L'importance que les mystères accordaient à la vision est reconnue : à Éleusis, dont les rites ont pu être mieux reconstruits, les deux degrés de l'initiation étaient la μύησις (fermeture, des yeux ou peut-être des lèvres²⁸) et l'ἐποπτεία (contemplation, vision) et l'initié était appelé ἐπόπτης (celui qui voit). Dans les mystères bachiques, le moment central du rite devait être la révélation du phallus dans un van, continuation de rituels phalliques publics tels les phallophories. Ce rituel témoigne de l'importance accordée à la vue et à la démonstration, qui apparaît d'ailleurs aussi dans le

²⁴ Sur le caractère épiphanique du dieu, voir Kerényi 1976 : 140-141, Otto 1996 : 81-98, Detienne 1986 : 11-43, Seaford 2006 : 39-48.

²⁵ Seaford 2006 : 39.

²⁶ Sur cette typologie de rituels, voir Vernant 1996 : 343-345.

²⁷ Cf. Piettre 2001 : 220-222.

²⁸ Cf. Graf 2005 : 17, Chantraine 1999 : 728.

nom de l'officiant, l'ὄργιοφάντης, « celui qui laisse apparaître les orgia ». En outre, si les initiés se caractérisaient jusque dans leur nom par leur possibilité de voir, la vision du contenu des mystères était strictement interdite aux non-initiés : ils ne pouvaient donc rien voir des cérémonies et, comme les initiés avaient interdiction d'en parler, ils ne pouvaient rien en entendre non plus.

Ce n'est pas tout. Les mythes et les rites dionysiaques nous décrivent encore d'autres moyens par lesquels le dieu manifeste sa présence. La plus singulière d'entre elles est assurément l'apparition à travers le masque. À Méthymna, des pêcheurs avaient retrouvé dans leurs filets un masque en bois d'olivier qui ne semblait s'adapter à aucune divinité grecque. Ils interrogèrent la Pythie qui leur ordonna d'honorer Dionysos²⁹. Sur les vases, le dieu préside sous la forme du masque à des rites de transvasement de vin, qu'on a mis en relation avec la fête du coupage du vin, célébrée au jour des « cruches » pendant les Anthestéries, ou avec la fête des Lénéés³⁰. D'ailleurs, Dionysos apparaît très souvent dans la peinture sur vases avec la caractéristique vision frontale du masque : dans le vase François par exemple, il est le seul dieu à tourner son visage vers celui qui regarde. L'importance de la vue par rapport au masque est bien connue et nous aurons l'occasion d'y revenir par la suite. Pour l'instant, limitons-nous à remarquer que par le masque Dionysos appelle un regard, il réalise visuellement son épiphanie. Il ne s'agit pas d'ailleurs d'un simple regard, mais d'une apparition qui demande à être déchiffrée : les pêcheurs de Méthymna reconnaissent que le masque a quelque chose de « divin » mais le trouvent « étrange »³¹ et ont besoin de se renseigner auprès de l'oracle.

À ce même caractère revient aussi le fait qu'on attribue à Dionysos une attitude particulière à la métamorphose. Le premier *hymne homérique* qui lui est consacré raconte la manière dont le dieu, enlevé par des pirates tyrrhéniens qui voulaient le vendre, manifeste sa nature divine en devenant sous leurs yeux un lion et en poussant de forts rugissements³². Plus souvent encore, il se transforme en taureau³³.

²⁹ Paus. 10, 19, 3.

³⁰ Cf. par exemple ARV 624 : 33. L'interprétation reste discutée : cf. Daraki 1994 : 24.

³¹ Paus. 10, 19, 3 : τοῦτο ἰδέαν παρείχετο φέρουσαν μὲν ἐς τὸ θεῖον, ξένην δὲ.

³² *Hym. hom.* 7, 44-45.

³³ Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect dans le prochain paragraphe. Sur les métamorphoses

De même que dans le monde animal, la manifestation du dieu peut aussi se réaliser dans le domaine végétal³⁴. L'une des épiphanies de Dionysos est le lierre : la légende veut que, lorsque la foudre de Zeus dévasta la chambre de Sémélé, un lierre remplaçât immédiatement le toit détruit de la maison³⁵. Cependant, la manifestation du dieu la plus évidente est assurément représentée par la vigne et le vin³⁶. En de nombreux endroits, l'épiphanie du dieu était marquée par le phénomène des « vignes éphémères », qui fleurissaient et mûrissaient en l'espace de quelques heures : comme le dit Sophocle dans un fragment du *Thyeste*, à l'aube la vigne commençait à verdoyer, à midi se formaient les premières grappes et le soir on pouvait en cueillir les fruits³⁷. Dans d'autres endroits, on voyait couler des flots miraculeux de vin. À Élis, on plaçait trois récipients vides dans une salle en présence de témoins. La salle était mise sous scellés et quiconque le souhaitait pouvait ajouter son sceau sur la porte. Le lendemain, on retrouvait les trois récipients remplis de vin. Et Pausanias précise que, bien qu'il n'ait pas pu prendre partie à la fête, les plus fiables parmi les citoyens et les étrangers lui avaient confirmé sous serment la véracité du miracle³⁸. Le jaillissement soudain de flots de vin et l'apparition prodigieuse de la vigne se retrouvent aussi dans nombre de mythes dionysiaques. Le vin remplit le navire sur lequel les pirates tyrrhéniens emportent Dionysos et des grappes s'enroulent autour de la voile³⁹. La *Bibliothèque* attribuée à Apollodore ajoute que le dieu transforma le mât et les rames en serpents et « remplit le bateau de lierre et du son de la flûte »⁴⁰. Voilà donc que l'ouïe rejoint la vue dans la manifestation du dieu. Le son des flûtes en marque l'épiphanie aussi bien que la soudaine poussée du lierre ou de la vigne. La présence du dieu est ressentie à la fois par la vue et par l'ouïe⁴¹.

animales de Dionysos, voir Bourlet 1983b : 15-17, Daraki 1994 : 68-71, Otto 1996 : 110-127.

³⁴ Cf. Bourlet 1983b : 10-15 et Otto 1996 : 99-109.

³⁵ *Hym. Orph.* 47.

³⁶ Sur le rapport entre Dionysos et le vin, voir Jeanmaire 1991 : 48-49, Kerényi 1976 : 55-60, Detienne 1986 : 45-65, Otto 1996 : 152-160.

³⁷ Soph., fr. 255 Radt. Pour le dossier complet, voir Otto 1996 : 105-106.

³⁸ Paus. 6, 26, 1-2.

³⁹ *Hym. hom.* 7, 35-40.

⁴⁰ Apollod. *Bibl.* 3, 38 : τὸ δὲ σκάφος ἐπλησε κισσοῦ καὶ βοῆς αὐλῶν.

⁴¹ Cf. Otto 1996 : 101.

Par ailleurs, la présence du dieu se manifeste très souvent acoustiquement, en premier lieu dans le vacarme qui l'accompagne. Dans le second *hymne homérique à Dionysos*, on dit que la forêt à travers laquelle le dieu conduit ses suivantes se remplit d'un immense fracas⁴². Une épiphanie visuelle et acoustique effraie les Minyades, qui avaient refusé de suivre Dionysos pour rester fidèles à leurs devoirs d'épouses : elles entendent soudainement le son de tambours, flûtes et cymbales invisibles⁴³ et voient leurs métiers à tisser se recouvrir de lierre et de pampres, pendant que le lait et le vin coulent depuis le plafond de la chambre⁴⁴.

Dionysos se présente donc comme un dieu à voir mais aussi à entendre. L'une de ses nombreuses épithètes est Βρόμιος, « le grondant »⁴⁵, et dans un des hymnes homériques qui lui sont dédiés le dieu se présente lui-même comme « Dionysos au bruit retentissant »⁴⁶. Pour Pindare, il est le dieu « qui crie fort »⁴⁷. Il peut prendre aussi le nom du cri rituel : Ἰακχος, le dieu qui suscite les clameurs (ιαχή)⁴⁸ ou Εὔιος⁴⁹ d'après le cri des bacchantes (εὐοῖ)⁵⁰. Le son des flûtes, des tambours et des cymbales, à travers lequel la présence de Dionysos se manifesta aux Minyades, accompagnait également le dieu dans la pratique rituelle orgiastique. Le cortège des bacchantes qui suivaient le dieu dansait au son de la flûte et une partie d'entre elles marquait la cadence au moyen de tambourins, de cymbales ou même de thyrses. C'était surtout grâce à la musique que les suivantes du dieu pouvaient atteindre la transe extatique⁵¹, comme le remarquait déjà

⁴² *Hym. hom.* 26, 9-10 : αἱ δ' ἄμ' ἔποντο / νόμφαι, ὁ δ' ἐξηγεῖτο· βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην.

⁴³ Ovide, *Met.* 4, 391-393 : tympana cum subito non apparentia raucis / obstrepere sonis, et adunco tibia cornu / tinnulaque aera sonant...

⁴⁴ *Ant. Lib. Met.* 10, 2-3.

⁴⁵ Diodore de Sicile (4, 5, 1) explique cette épithète en référence au bruit de la foudre qui avait provoqué l'accouchement prématuré de sa mère Sémélé. Cette explication, reprise aussi par Eusèbe (2, 2, 9), est mise en discussion par les modernes (cf. d'ailleurs le fr. 75 Maehler de Pindare cité à la note 47 où le poète semble suggérer aussi une explication de l'épithète). Quoi qu'il en soit, les épithètes « sonores » de Dionysos sont, nous allons le voir, significativement nombreuses.

⁴⁶ *Hym. hom.* 7, 56 : εἶμι δ' ἐγὼ Διόνυσος ἐπιβρομος. Cf. aussi *hym. hom.* 26,1 ; Anacréon, fr. 11 Page ; *Hym. Orph.* 30, 1.

⁴⁷ Pind. fr. 75, 10 Maehler : τὸν Βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν.

⁴⁸ Mais aussi « le dieu qui est suscité par les clameurs ». Le rapport entre l'appel rituel et l'épiphanie qu'il provoque est remarqué par Kerényi 1976 : 140. Cf. Daraki 1994 : 36.

⁴⁹ Cf. Eur. *Bacch.* 50, Eur. fr. 37, 2 Kann., *Anth. Pal.* 9, 253.

⁵⁰ Cf. la scholie au vers 154 de l'*Œdipe Roi* et Paus. 4, 31, 4.

⁵¹ Cf. Bourlet 1983b : 28-32 ; Dodds 1977 : 268-270.

Eschyle : « il tient dans ses mains la flûte, l'œuvre pénible du tour, et comble le chant célèbre, le vacarme qui emporte la folie »⁵². La flûte était d'ailleurs généralement tenue pour capable de susciter la mania⁵³.

À l'excitation auditive réalisée par la musique devait s'ajouter aussi une excitation d'ordre visuel⁵⁴ : les rites avaient lieu en effet pendant la nuit et les bacchantes portaient des torches que tantôt elles brandissaient à bout de bras, tantôt abaissaient et rapprochaient du corps. Cette double dimension sensorielle, que l'on a aussi remarquée dans le rituel de Sicyone et dans les mythes, renforce d'ailleurs le caractère spectaculaire que les sources anciennes reconnaissent souvent au ménadisme⁵⁵.

« Je suis arrivé » : Dionysos se présente

Une analyse des *Bacchantes* pourrait montrer que pratiquement toutes les formes de la manifestation divine de Dionysos que nous venons de considérer y sont présentes. On retrouve en premier lieu ses métamorphoses animales : le dieu se transforme en taureau pour échapper à Penthée (vers 616-624) et lui apparaît encore sous les traits d'un taureau quand le roi, déguisé en bacchante, est victime d'hallucinations (vers 920-921). La présence du dieu apparaît aussi dans le décor végétal qui devait se trouver sur la scène : « le pampre orné de grappes » s'étend sur le tombeau de Sémélé (vers 11-12) et le lierre, symbole de la présence du dieu, couronne également le groupe constitué du chœur ainsi que de Tirésias, Cadmos et Dionysos lui-même⁵⁶. De même, la manifestation du dieu était déjà mise en évidence par le port du masque⁵⁷ et, naturellement, par la présence sur la scène du dieu lui-même. À côté de toutes ces

⁵² Aesch. fr. 57 Radt : ὁ μὲν ἐν χερσὶν / βόμβυκας ἔχων, τόνου κάματον, / δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος, / μανίας ἐπαγωγὸν ὀμοκλάν.

⁵³ Cf. par ex. Arist. *Pol.* 1342a 21 : ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικόν, ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν. Sur le rapport entre la flûte et la folie bachique, voir Jeanmaire 1991 : 320.

⁵⁴ Comme le remarque Bourlet 1983b : 30.

⁵⁵ Cf. par ex. Macr. *Sat.* 1, 18.

⁵⁶ Le lierre est bien fréquemment évoqué dans la tragédie et, dès le premier épisode, devient le symbole même de l'adhésion au culte du dieu (vv. 341-342). Cf. aussi vv. 177, 205, 253, 323, 363, 702, 710, 1055.

⁵⁷ Cf. Foley 1980 : 126-133 ; Segal 1982a : 239.

manifestations visuelles du dieu, il faut aussi remarquer celles qui se donnent à entendre : la musique typique du cortège du dieu⁵⁸, le chant⁵⁹, le cri rituel (vers 689). Tous ces aspects qui sont propres à la manifestation du dieu sont d'ailleurs déjà présents dans le prologue, durant lequel le dieu apparaît sur la scène en personne pour résumer au public le contexte dans lequel l'action dramatique va se dérouler.

Au début de son intervention, Dionysos apparaît aux spectateurs, dit son nom et se présente comme le « dieu qui vient »⁶⁰. Dodds a remarqué qu'Euripide utilise souvent le simple verbe ἦκω, pour introduire l'épiphanie d'un personnage de nature divine dans les prologues⁶¹. Pourtant, à la différence des autres cas, Dionysos insère ici son arrivée dans le contexte plus ample de son épiphanie à la cité de Thèbes, une épiphanie qui prend la forme typique de l'épidémie⁶² : ἦκω (vers 1 : « je suis arrivé »), πάρειμι (vers 5 : « je suis présent »), λιπών (vers 13 : « j'ai quitté » la Lydie), ἐπελθών (vers 16 : « j'ai traversé » l'Asie), ἦλθον (vers 20 : « je suis arrivé » à Thèbes), μεταστήσω πόδα (vers 49 : « je porterai mes pas ailleurs »).

Si le dieu souligne le caractère épidémique de son épiphanie, c'est qu'à la différence des autres dieux qui apparaissent dans les prologues, il va bientôt revenir sur la scène en tant que personnage du drame. C'est pourquoi il insiste aussi sur son déguisement et sur le fait qu'il apparaît sous les traits d'un mortel (vers 4 et 53-54), afin que le spectateur comprenne bien que le dieu et l'étranger qui sera l'adversaire de Penthée ne sont qu'une seule et même personne⁶³. Dionysos prévient par ce biais les spectateurs que même s'il ne sera pas reconnu, c'est sa divinité qui se cache sous les apparences humaines. Autrement dit, il dissocie le plan de la communication extra- et

⁵⁸ Les bacchantes lydiennes du chœur s'accompagnent de la flûte (v. 160) et des tambourins (v. 156).

⁵⁹ On remarquera en particulier que la *parodos* est un véritable hymne, avec une ouverture rituelle (vv. 68-70), la répétition solennelle du nom du dieu (vv. 71 ; 87 ; 119 ; 134), les thèmes typiques des chants de culte (notamment la naissance de la divinité : vv. 87-98, et les inventions qui lui sont associées : vv. 101-103 ; 120-134). Cf. Festugière 1956 et Seaford 1996 : 155-156. Le mètre, lui aussi, en particulier dans le prélude en dimètres ioniens, rappelle les rythmes excités des danses extatiques : cf. Dodds 1960 : 71-73 ; Kirk 1979 : 31-33 ; Seaford 1981 : 270. Il a été récemment proposé de lire l'ensemble de la tragédie comme un « hymne dramatique » : cf. Damen - Richards 2012.

⁶⁰ Otto 1996 : 86-92. Cf. aussi Detienne 1986 : 11-43.

⁶¹ Dodds 1960 : 62.

⁶² Sur l'épidémie comme forme de l'épiphanie de Dionysos, cf. Kerényi 1976 : 170-171 et Detienne 1986 : 11-43.

⁶³ Roux 1972 : 256. Cf. Dodds 1960 : 62.

intra-scénique, en se montrant ainsi dès le début le vrai meneur du jeu théâtral⁶⁴. Mais ce faisant, Dionysos introduit aussi l'une des interrogations principales de la tragédie, celle du rapport entre l'être et le paraître, du rôle de la fiction et de la possibilité de percevoir l'invisible à travers ce qui peut être saisi par les sens. D'un côté les paroles du dieu mettent en garde contre les limites et les dangers de la vue ; de l'autre côté, elles suggèrent déjà, sur le plan extra-scénique, cet écart entre la vue et l'ouïe qui sera juste après la raison principale du manque de communication entre Penthée et le dieu sur la scène. Le spectateur, lui, est informé. Il sait maintenant que la vérité n'est pas dans ce qu'il voit (un homme) mais dans ce qu'il entend (le dieu) et il pourra regarder l'homme et y voir le dieu.

Dans le prologue, Dionysos réalise donc à l'avance pour le public l'épiphanie que la cité de Thèbes est appelée à expérimenter au cours de la tragédie. C'est bien dans les termes propres à l'épiphanie que le dieu parle en effet de son arrivée dans la ville⁶⁵ ; son but est celui de se manifester (vers 42 : φανέντα δαίμονα ; vers 47 : θεὸς γεγῶς ἐνδείξομαι ; vers 50 : δεικνὺς ἑμαυτόν), tout comme il a déjà fait dans les contrées barbares qu'il vient de visiter :

κάκεϊ χορεύσας καὶ καταστήσας ἐμὰς
τελετάς, ἵν' εἶην ἐμφανῆς δαίμων βροτοῖς

Là bas, j'ai déjà dressé mes chœurs et institué mes rites,
pour me manifester aux mortels comme un dieu (vers 21-22).

La manifestation du dieu se réalise donc en premier lieu à travers la danse et les mystères⁶⁶ qui conduisent les fidèles à l'extase⁶⁷. Dans ce processus, on l'a déjà remarqué, l'ouïe joue un rôle très important et les paroles de Dionysos lui-même le mettent en évidence juste après :

⁶⁴ Sur cet aspect du personnage, cf. Foley 1980 : 109-116, Auger 1983 : 73-77.

⁶⁵ On peut trouver le dossier complet des termes liés aux sphères de la vue et du « montrer » chez Rizzini 2007 : 124-126. On verra pourtant que l'épiphanie du dieu se réalise non seulement visuellement mais aussi acoustiquement. Sur le projet annoncé par Dionysos dans le prologue, cf. Hamilton 1974.

⁶⁶ Sur le sens de τελετή, voir Graf 2005 : 15.

⁶⁷ Cf. Roux 1972 : 249.

πρώτας δὲ Θήβας τάσδε γῆς Ἑλληνίδος
ἀνωλόλυξα

Cette ville de Thèbes est la première en Grèce
 que j'ai fait lever au son de mes cris (vers 23-24).

Dionysos dit « avoir fait lever la cité de Thèbes au moyen de l'όλολυγή », le « cri que poussent les femmes lorsqu'elles prient dans les cérémonies sacrées⁶⁸ », un cri que l'on trouve généralement mentionné en rapport avec les cultes à mystères et en particulier avec le culte dionysiaque. Dans le sens rituel, c'est le cri qui donne au thiasos le signal du réveil : ainsi Agavé réveille-t-elle les autres bacchantes endormies en poussant un cri (vers 689, ώλόλυξε) qui les fait se dresser.

L'ouïe est ainsi le premier moyen à travers lequel le dieu, Dionysos le « bruyant », laisse percevoir sa présence à Thèbes. Le spectateur pouvait en avoir la preuve dans la *parodos* juste après le prologue. En installant le chœur de ses suivantes en face du palais royal, Dionysos porte ses danses dans le cœur de la ville⁶⁹ et se manifeste vraiment « à tous les Thébains » (vers 48). Sa manifestation passe donc d'abord par le chant et les danses des bacchantes, le dieu se montre acoustiquement, par le vacarme qui l'accompagne⁷⁰. C'est justement ce que Dionysos semble suggérer quand, à la fin du prologue, il s'adresse aux bacchantes du chœur et les invite à prendre place en face du palais royal :

αἴρεσθε τὰπιχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν
 τύπανα, Ῥέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα,
 βασιλεία τ' ἀμφὶ δώματ' ἔλθοῦσαι τάδε
κτυπεῖτε Πενθέως, ὡς ὄρᾳ Κάδμου πόλις.

Levez vos tambourins natifs de Phrygie
 que la grande mère Rhéa et moi avons inventés,
 et venez faire du bruit ici autour du palais de Penthée,
 pour que la ville de Cadmos voie (vv. 58-61).

⁶⁸ Etym. Mag. s. v. όλολυγή : Φωνή γυναικῶν, ἣν ποιοῦνται ἐν τοῖς ἱεροῖς εὐχόμεναι.

⁶⁹ Seaford 1996 : 154-155 relève la signification politique de cette localisation du chœur.

⁷⁰ Ce n'est peut-être pas un hasard si le chant du chœur qui suit insiste visiblement sur cet aspect du dieu : Dionysos est appelé Βρόμιος cinq fois (vv. 66, 84, 87, 115, 141), ce à quoi il faut ajouter aussi l'autre épithète sonore Εὔιος (v. 157) ; les autres épithètes utilisées sont Βάκχιος (v. 67) et son équivalent Βακχεύς (v. 145).

Comme la forêt de l'*hymne homérique* auquel nous avons fait allusion plus haut se remplissait du bruit du cortège dionysiaque⁷¹, de même le dieu demande à ses suivantes de faire résonner leurs tambourins autour du palais de Penthée « pour que la ville voie ». On peut remarquer que Dionysos associe ici l'audition et la vision et montre par là la valeur de révélation du vacarme des bacchantes : la manifestation du dieu, et donc sa vision, passe d'abord par l'écoute du bruit qui l'accompagne. À cette première manifestation rituelle du dieu à travers l'ouïe suivra au cours de la tragédie toute une série de miracles : le délire des femmes, le miracle du palais, la libération de l'étranger, les prouesses des bacchantes sur la montagne... Lors de ces événements prodigieux, le dieu donnera à voir ce que l'on peut ici percevoir par le biais des oreilles.

Le miracle du palais

Nous avons remarqué que l'épiphanie divine dans le prologue prépare la présence du dieu et sa participation aux événements au cours de toute la tragédie. Si l'on peut considérer toute l'action dramatique comme une grande manifestation du dieu, il y a néanmoins trois moments spécifiques lors desquels l'épiphanie du dieu se réalise pleinement, c'est-à-dire lors desquels l'apparence humaine de l'étranger laisse apparaître aux sens sa nature divine : ceux où Penthée voit le dieu sous la forme d'un taureau à deux reprises puis la scène du « miracle du palais ». Les deux premières épiphanies ne se réalisent que pour le roi et seront donc analysées dans le paragraphe suivant qui lui est consacré.

Le miracle du palais s'insère au contraire dans la stratégie énoncée par le dieu dans le prologue et au moyen de laquelle il envisage de se manifester à toute la ville. Cette épiphanie du dieu vient renverser la situation qui s'est créée sur la scène. À la fin du troisième épisode, Penthée fait enchaîner l'étranger (vers 509-518), et menace les bacchantes de la même peine : le roi semble l'emporter sur le dieu et le chœur, menacé,

⁷¹ Cf. *supra*, p. 284 sq.

plonge pour un instant dans le désespoir en invoquant une intervention du dieu. L'ode chorale se transforme en hymne clétique⁷² et la réponse à sa prière ne tarde pas à se faire entendre : « Iô, entendez, entendez ma voix ! Iô, bacchantes ! Iô, bacchantes ! » (vers 576-577)⁷³. Le chœur reconnaît la voix du dieu et l'appelle de nouveau à l'épiphanie (vers 582-584) ; la voix du dieu retentit alors et invoque un tremblement de terre qui déchire le palais de Penthée ; en réponse aux paroles du dieu, les bacchantes s'écrient :

ἄ ἄ,
 τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατι-
 νάξεται πεσήμασιν.
 ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα·
 σέβετε νιν. – σέβομεν ὦ.
 – εἶδετε λάϊνα κίοσιν ἔμβολα
 τάδε διάδρομα; Βρόμιος <ὄδ'> ἀλα-
 λάζεται στέγας ἔσω.

- Ah ! Ah !
 Bientôt, le palais de Penthée va
 s'ébranler et s'écrouler.
 Dionysos est dans le palais :
 Adorez-le ! - Nous l'adorons !
 - Avez-vous vu cet architrave de pierre
 se disjoindre sur les colonnes ? C'est Bromios
 qui lève son cri dans le palais !
 (vers 586-592)

Ce premier miracle est suivi d'un autre : la flamme de la foudre jaillit du tombeau de Sémélé. À nouveau le chœur appelle à la vue du miracle :

ἄ ἄ,
 πῦρ οὐ λεύσσεις, οὐδ' ἀυγάζη
 <τόνδε> Σεμέλας ἱερὸν ἀμφὶ τάφον [...];

Ah ! Ah !
 Ne vois-tu pas, ne distingues-tu pas
 le feu ici, près du tombeau sacré de Sémélé ?
 (vers 596-597)

Obéissant au coryphée, le chœur se prosterne alors au sol ; après le tumulte, le tremblement de terre et les cris des bacchantes, le silence descend sur le théâtre. La sortie de Dionysos, qui vient raconter le miracle vu de l'intérieur du palais, produit le

⁷² Cf. vv. 550 sqq. Pour une analyse du chœur, voir Dodds 1960 : 144-145.

⁷³ ἰώ, κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς, / ἰώ βᾶκχαι, ἰώ βᾶκχαι.

plus grand effet⁷⁴. Nous reviendrons sur le récit de Dionysos par la suite. Pour l'instant, nous nous limiterons à ne considérer que cette première partie. Avant d'en évaluer les implications du point de vue intra-scénique, il est nécessaire de s'interroger sur le plan extra-scénique et d'essayer de comprendre comment la réalisation du miracle devait, ou mieux comment elle pouvait être rendue sur la scène⁷⁵.

Le chœur, on l'a vu, dit voir les deux miracles. Faut-il donc croire que le palais tremblait ou bien qu'il s'écroulait vraiment sous les yeux des spectateurs ? Et le feu, jaillissait-il vraiment du tombeau de Sémélé ? Nous abordons ici l'une des questions les plus controversées de la mise en scène de la tragédie, sur laquelle les positions des interprètes sont très différentes. Certains critiques ont supposé que le miracle n'était qu'une illusion, une hallucination du chœur pris dans le délire bachique⁷⁶. Pourtant, comme le remarque Dodds⁷⁷, il n'y a qu'un moyen de montrer sur scène un événement qui ne se produit pas : il faut qu'un autre personnage remarque qu'il n'a pas eu lieu. Cependant, même si Penthée aurait été parfait pour jouer ce rôle, il n'en est rien.

Néanmoins, si l'événement est censé se produire réellement, faut-il imaginer que quelques éléments du décor suggéraient les miracles d'une façon visible pour les spectateurs⁷⁸, ou bien que le miracle ne s'accomplissait qu'à travers les mots, la danse et l'attitude du chœur⁷⁹ ? La façade du palais reste sûrement sur pied (cf. vers 639 et 645), mais on peut croire que les δώματα qui se sont écroulés ne constituent que la partie intérieure, et donc invisible, du palais⁸⁰ et que l'incendie était suggéré à l'aide de torches, comme c'est probablement le cas dans les *Troyennes*⁸¹. En effet, le chœur fait référence à la vision à deux reprises, la première fois concernant le déplacement de l'architrave, la deuxième concernant la flamme du tombeau de Sémélé : deux effets qui pouvaient assurément être rendus sans trop de difficultés. En ce qui concerne le

⁷⁴ Cf. Roux 1972 : 442-443 et Taplin 1978 : 119-120.

⁷⁵ Pour une discussion théorique, cf. Goldhill 1986 : 277-286.

⁷⁶ Cf. Norwood 1908 : 37-48, Verrall 1910 : 64-81.

⁷⁷ Dodds 1960 : 148. Voir également Fisher 1992 : 185. Sur la scène et sa fonction, cf. Castellani 1976. Une reconsidération récente de la scène cherche à interpréter l'ambiguïté comme recherchée par Euripide : cf. Encinas Reguero 2012.

⁷⁸ Cf. Dodds 1960 : 147-149, Roux 1972 : 440-442. Cf. aussi Segal 1982a : 220.

⁷⁹ Ainsi, en dernier, Seaford 1996 : 198.

⁸⁰ Dodds 1960 : 149.

⁸¹ Roux 1972 : 441.

tremblement de terre, il pouvait être suggéré au moyen de bruits en dehors de la scène⁸². Quoi qu'il en soit, ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que les miracles sont suggérés au chœur et aux spectateurs au moyen d'effets à la fois visuels et acoustiques⁸³.

Les commentateurs ont souligné avec pertinence l'importance jouée par les appels à la vue et ont remarqué les comparaisons avec des aspects rituels, liés en particulier avec les cérémonies d'initiation aux mystères⁸⁴. Il faut pourtant remarquer qu'une place importante est également tenue par l'ouïe. De fait, si le chœur décrit les miracles en termes visuels, c'est néanmoins à l'ouïe que fait appel Dionysos lorsque, invisible, il laisse entendre sa voix (« Iô, entendez, entendez ma voix ! », vers 576). Le chœur reconnaît la voix du dieu (κέλαδος Εὐίου, mot à mot le « bruit de Euios », vers 578-579)⁸⁵ puis il en appelle à la vision des prodiges que le dieu a accomplis. Une dialectique se réalise ainsi entre audition et vision et les deux aspects coexistent dans la manifestation du dieu : « Avez-vous vu cet architrave de pierre se disjoindre sur les colonnes ? C'est Bromios qui lève son cri dans le palais » (vers 591-593)⁸⁶. Cette scène, par sa position centrale, réalise l'épiphanie de Dionysos au cœur même du drame. Le dieu, qui avait demandé aux bacchantes de faire du bruit « pour que la cité voie », se montre ici lui-même et ce qui le rend visible c'est peut-être la chute de quelques pièces de décor, mais c'est surtout un grand fracas en coulisse⁸⁷. Ici aussi Dionysos ne pouvait mieux manifester sa divinité en tant que dieu du théâtre. Un gros vacarme hors scène,

⁸² Par exemple, par le βροντεῖον dont parle Pollux (4, 130). Voir en particulier à ce propos les considérations de Dodds 1960 : 148.

⁸³ Lorsqu'il sort du palais, Dionysos demande au chœur s'il a « perçu, senti » l'ébranlement du palais en termes généraux de sensations : ἤσθησθ', ὡς ἔοικε, Βακχίου / διατινάξαντος ἱδῶμα Πενθέως (vv. 605-606).

⁸⁴ Pour l'importance de la vue dans cette scène, voir Gregory 1985 : 28-29. Pour le rapport avec les rites d'initiation aux mystères, voir Seaford 1981 : 257-258. Seaford 1996 : 196-197 fait référence à la possibilité que, pendant les rites d'initiation aux mystères, les initiés aient effrayé ceux qui se préparaient à l'initiation (cf. *sch. ad Ar. Ves.* 1363b) à travers des bruits dont l'origine n'était pas visible. Par ailleurs, on a déjà remarqué plus haut la valeur performative des invocations du chœur au dieu : les rapports entre la performativité de la parole théâtrale et la performativité de la parole rituelle mériteraient peut-être une étude plus attentive.

⁸⁵ Sur κέλαδος, cf. Chantraine 1999 : 511. On remarquera que, dans ce chant aussi, les épithètes sonores sont particulièrement nombreuses : Βρόμιος (vv. 536, 546, 584, 584, 593) ; Εὐϊός (vv. 566, 579). Les deux autres épithètes que le chœur emploie se trouvent d'ailleurs avant que le dieu fasse entendre sa voix : Διθύραμβος (v. 526) et Βάκχιος (v. 528).

⁸⁶ Le caractère épiphanique de cette scène est d'autant plus évident si l'on accepte, avec tous les éditeurs modernes, l'intégration du déictique ὄδε dans le texte, proposée par Bruhl pour des raisons métriques. Cf. Dodds 1960 : 151.

⁸⁷ Cf. Roux 1972 : 440-441.

des pièces du décor qui tombent pour le séisme et, pendant que le palais s'écroule, le chœur qui chante et danse dans l'orchestre. L'association entre la vue et l'ouïe, qui est à la base de cette épiphanie du dieu, n'est finalement autre que la même expérience à laquelle le théâtre appelle les spectateurs.

À la fin de cette scène mouvementée et spectaculaire, les bruits cessent, la musique se tait, l'émotion atteint son paroxysme et Dionysos peut sortir du palais : le vacarme se fait vision, se fait chair sous les yeux du chœur et des spectateurs. Le dieu dont on a entendu la présence au-delà de la skéné (vers 593) est maintenant présent et visible en personne. Le chœur salue justement l'apparition de Dionysos comme celle d'une très grande lumière : « Ô très grande lumière de notre bacchanale d'Euios, quel plaisir de te voir, alors que je me sentais si seule ! » (vers 608-609)⁸⁸.

Dionysos sort du vacarme, se donne à voir et vient raconter le miracle tel qu'il l'a vu depuis l'intérieur du palais. L'apparition de Dionysos brise l'expérience du miracle et marque, nous le verrons plus en détail par la suite, un tournant dans l'intrigue de la tragédie. Si durant le miracle le dieu, invisible, se manifestait à travers sa voix et à travers l'écroulement même du palais, il apparaît maintenant sous sa forme visible et rapporte un récit. Les deux composantes sensorielles sont ainsi séparées : le chœur et les spectateurs pourront maintenant voir Dionysos et entendre son récit séparément.

2. Penthée et Dionysos

Comme nous l'avons vu, la manifestation de Dionysos associe les dimensions visuelle et acoustique. Le dieu se manifeste d'abord par le vacarme qui l'accompagne et percevoir sa présence signifie d'abord se laisser emporter par son bruit, la reconnaître avec les oreilles. Cette caractéristique figure déjà dans le projet que Dionysos énonce

⁸⁸ ὦ φάος μέγιστον ἡμῶν εὐίου βακχεύματος, / ὡς ἐσεῖδον ἀσμένη σε, μονάδ' ἔχουσ' ἐρημίαν. Le fait de s'adresser à quelqu'un qui résout une situation compliquée comme à une « lumière » est fréquent ; dans cette scène pourtant le terme prend une valeur assurément plus forte. Cf. Rizzini 2007 : 144. Pour le rapport entre cette scène et les rites à mystères, voir Seaford 1981 : 257-258. On remarquera aussi que Dionysos est ici la « lumière de la bacchanale bruyante » !

dans le prologue et le miracle du palais en est une spectaculaire mise en œuvre. Si l'histoire des *Bacchantes* est l'histoire d'une rencontre manquée, c'est de ces considérations qu'il faut partir pour essayer de saisir les raisons de l'incompréhension entre Penthée et Dionysos.

Dans ce paragraphe, notre attention se déplace donc sur le personnage du roi de Thèbes et sur sa façon de s'approcher du dieu. Nous nous interrogerons sur les perceptions de Penthée : si la ville de Thèbes, ses femmes, mais aussi Cadmos et Tirésias reconnaissent la présence du dieu, Penthée reste sourd aux paroles qui lui parlent de Dionysos et aveugle aux manifestations de la divinité. La vue et l'ouïe connaissent donc un double emploi : d'une part, c'est à travers ces deux sens que le dieu réalise sa manifestation à la cité, d'autre part, c'est toujours au moyen de la vue et de l'ouïe que Penthée se refuse à reconnaître la divinité de Dionysos. La vue et l'ouïe sont à la fois l'entrave et le moyen de la révélation : dans la première partie du drame, le roi voit l'étranger mais ne le reconnaît pas, il l'entend mais ne l'écoute pas ; cependant, c'est justement par son désir de voir que, dans la deuxième partie, Penthée va volontairement vers sa mort, et ce désir est né dans son esprit de tout ce qu'il a entendu raconter à propos des bacchantes, de leurs rites et de leurs miracles. Il y a donc différentes façons de voir et d'écouter et nous essaierons de décrire maintenant le rapport qui s'instaure entre les deux sens pour le roi et en quoi il est différent de celui qu'on a remarqué pour le chœur.

« On dit qu'un étranger... », ou Dionysos par ouï-dire

L'attitude de Penthée face à Dionysos est surtout mise en évidence lorsque le roi et le dieu se confrontent sur la scène, se voient et se parlent. Pourtant, avant que Penthée ne rencontre Dionysos et que les deux n'apparaissent ensemble sous les yeux des spectateurs, Euripide a introduit tout un épisode qui prépare leur rencontre et qui sert à présenter le personnage de Penthée.

Avant de se trouver face au dieu, Penthée en fait déjà la connaissance à travers l'ouïe, au moyen de toute une série de voix, de différentes origines et de différentes autorités, qui lui parlent de l'arrivée du nouveau dieu : ce sont tout d'abord les rumeurs qui courent dans la ville, puis juste après les paroles du devin Tirésias et du fondateur de la cité, Cadmos. C'est ainsi par ouï-dire que Penthée rencontre Dionysos pour la première fois, comme il le dit lui-même en entrant sur scène : « Je me trouvais loin de cette terre et j'ai entendu les nouveaux malheurs de la cité »⁸⁹.

Dans les trente vers suivants, Penthée raconte tout ce qu'il a entendu dire à propos des bacchantes, de l'étranger et du dieu lui-même. Dans un premier temps, Penthée décrit ce qu'il a entendu à propos des femmes de Thèbes qui ont délaissé leurs foyers et ont fui vers la montagne, où elles dansent en l'honneur du nouveau dieu : « des cratères remplis se dressent au milieu des thiasés et chaque femme de son côté va à l'écart se blottir pour se prêter aux plaisirs des hommes »⁹⁰. Ensuite, son attention se tourne vers le personnage du prêtre qui conduit et guide les femmes sur la montagne : « On dit qu'un étranger est arrivé, un mage, un enchanteur venu de Lydie »⁹¹. Il en donne même une description : « les cheveux en boucles blondes parfumées, le visage couleur du vin et les yeux remplis des grâces d'Aphrodite »⁹². Le récit de Penthée, qui débute avec les bacchantes et se poursuit avec le prêtre, s'achève finalement avec le dieu lui-même, dont l'étranger se fait prophète. « C'est lui qui dit que Dionysos est un dieu »⁹³.

Le mouvement qui va ici des bacchantes à l'étranger puis à Dionysos est analogue à celui présenté par le dieu lui-même dans le prologue. Il demandait au chœur de faire du bruit pour que la ville voie et nous avons vu que la présence de la divinité se manifestait d'abord à travers le « bruit » de ses suivantes. Le passage des bacchantes au dieu est cependant empêché ici par la présence, comme terme intermédiaire, de

⁸⁹ vv. 215-216 : ἔκδημος ὢν μὲν τῆσδ' ἐτύγγανον χθονός / κλύω δὲ νεοχμὰ τήνδ' ἀνὰ πτόλιν κακά. Cf. aussi v. 233 : λέγουσι ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος (« On dit qu'un étranger est arrivé... »).

⁹⁰ vv. 221-223 : πλήρεις δὲ θιάσοις ἐν μέσοισιν ἰστάναι / κρατῆρας, ἄλλην δ' ἄλλοσ' εἰς ἐρημίαν / πτώσουσαν εὐναῖς ἀρσένων ὑπηρετεῖν.

⁹¹ vv. 233-234 : λέγουσι δ' ὡς τις εἰσελήλυθε ξένος, / γόης ἐπωδὸς Λυδίας ἀπὸ χθονός.

⁹² vv. 235-236 : ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὖσομος κόμη, / οἰνωπός, ὄσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων.

⁹³ v. 242 : ἐκεῖνος εἶναι φησι Διόνυσον θεόν.

l'apparence trompeuse du prêtre étranger. De celui-ci, on l'a vu, Penthée donne une description dans laquelle il remarque trois détails importants : le parfum des cheveux, le teint couleur du vin et les yeux pleins des grâces d'Aphrodite. Les détails sont d'importance et sonnent immédiatement, aux oreilles du public, comme des marques évidentes de la divinité de l'étranger. L'incarnat οἰνωπός évoque d'emblée l'association entre Dionysos et le vin⁹⁴, le parfum était considéré comme un signe caractéristique des divinités⁹⁵, le regard plein du charme d'Aphrodite montre l'éclat divin des yeux du prêtre et fait allusion au caractère efféminé de Dionysos⁹⁶. Mais, si Hippolyte reconnaissait Artémis à son parfum, si pour Hélène dans l'*Illiade* la splendeur des yeux de la vieille dame qui lui apparaît dénonce tout de suite que c'est Aphrodite qui se cache sous cette apparence, les remarques de Penthée restent sans suite.

De plus, Penthée vient juste d'achever le récit de tout ce qu'il a entendu à propos du nouveau dieu et de ses suivantes lorsqu'il aperçoit son grand-père Cadmos et le devin Tirésias, qui étaient tous deux déjà présents sur scène. Les deux vieux hommes ont revêtu la livrée bachique et s'apprêtent à s'unir aux danses des ménades sur la montagne. Voilà alors que la présence du dieu, que Penthée n'avait pu percevoir jusqu'ici que comme une rumeur, commence à se dévoiler et à se donner à voir. Encore une fois, avant que le dieu n'apparaisse en personne au roi de la ville, c'est à travers ses suivantes qu'il se manifeste. Mais, encore une fois, le spectacle qui devrait montrer à Penthée la présence véritable du dieu ne suscite que son étonnement et son reproche :

⁹⁴ Dodds 1960 : 99 évoque l'οἰνωπὸς ὀφθαλμὸς qui était pour les physiognomonistes un indice de folie (cf. Arist. *Physiogn.* 812 b6), mais l'association avec le vin nous semble plus pertinente et immédiatement compréhensible. Cette couleur caractéristique est par ailleurs souvent associée à Dionysos : cf. v. 438, Soph. *OT* 211, Nonn. 18, 343 et *Anth. Pal.* 11, 36, 1. Cf. Ieranò 1999 : 127.

⁹⁵ Nous avons vu qu'Hippolyte agonisant reconnaît Artémis à sa voix et à son parfum (cf. *Hipp.* 1391-1393) : cf. *supra*, p. 141. Voir aussi *Hym. hom.* 2, 277 et Aesch. *Prom.* 114-115. Sur la valeur de l'odeur de Dionysos, cf. Seaford 1996 : 172, Piettre 2001 : 216. Par ailleurs, l'association entre le parfum et la présence divine est commune à nombre de cultures religieuses, dont l'hébraïque (cf. *Ex.* 37, 25-29, *Cant.* 1, 3) et également témoignée dans les Évangiles (cf. *Jo.* 12, 4-8) et dans l'hagiographie chrétienne (cf. *Mart. Polyc.* 15, 2). À ce propos, cf. Le Breton 2006 : 284-291.

⁹⁶ Cf. v. 353: θηλύμορφον. Sur cette caractéristique du dieu, cf. Dodds 1960 : 133-134 et Otto 1990 : 180-189. Le Dionysos efféminé est aussi un schéma iconographique courant dans l'art classique. Cf. Oranje 1984 : 53-54 et Guidorizzi 1999 : 188-190.

« Voici un nouveau prodige ! Je vois le devin Tirésias couvert de peaux de faons bigarrés, et le père de ma mère, ô ridicule, qui délire pour Bacchos avec son narthex »⁹⁷.

La vision de Cadmos et Tirésias, le fondateur de la ville et son devin, qui montrent par leurs vêtements l'adhésion au culte du dieu, est un signe de la présence de Dionysos⁹⁸, que Penthée pourtant ne perçoit pas. De plus, leur présence sur scène et les discours qu'ils vont y tenir confèrent au bruit dont Penthée parlait une nouvelle et grande autorité. Il ne s'agit plus d'un « on dit » impersonnel. Maintenant, c'est le fondateur même de Thèbes et le devin Tirésias qui cherchent à pousser le roi vers Dionysos. Sa présence devient plus visible, mais Penthée arrivera-t-il à la saisir ?

Tirésias : dangers de la vue et pouvoirs de l'ouïe

Ce n'est peut-être pas un hasard si le premier personnage qui apparaît sur scène après la *parodos* est le devin Tirésias. Nous connaissons son histoire à travers le récit de la *Bibliothèque* attribuée à Apollodore. Tirésias était le fils d'Euêros et de la nymphe Chariclô, qui était en grande confiance avec la déesse Athéna. C'est Athéna elle-même qui aveugla Tirésias, parce qu'il l'avait vue toute nue. Chariclô supplia la déesse de lui rendre la vue, mais Athéna, ne pouvant pas réaliser son désir, lui purifia les oreilles et lui offrit le don de comprendre toutes les voix des oiseaux⁹⁹. L'histoire de Tirésias fait donc appel à la vue et à l'ouïe. S'il devient aveugle, c'est parce qu'il a vu ce qu'il ne faut pas voir ; mais, en contrepartie de la perte de la vue, il bénéficie d'un pouvoir énorme concernant l'ouïe. C'est de son ouïe que lui vient sa capacité divinatoire. En premier

⁹⁷ vv. 248-251 : ἀτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα· τὸν τερασκόπον / ἐν ποικίλαισι νεβρίσι Τειρεσίαν ὀρῶ / πατέρα τε μητρὸς τῆς ἐμῆς, πολὺν γέλων, / νάρθηκι βακχεύοντ[α].

⁹⁸ Le costume bachique est déjà un signe d'adhésion au culte, comme nous le verrons dans la scène du travestissement de Penthée (vv. 912-76). On peut également penser à la tentative que fait Cadmos de couronner son neveu et à sa réaction colérique (vv. 341-344). Pour une réflexion critique sur le sujet, cf. Taplin 1978 : 98, Foley 1980 : 109-110, Auger 1983 : 63.

⁹⁹ Apollod. *Bibl.* 3, 70 : Χαρικλοῦς δὲ δεομένης ἀποκαταστήσαι πάλιν τὰς ὀράσεις, [Ἀθηνᾶν] μὴ δυναμένην τοῦτο ποιῆσαι, τὰς ἀκοὰς διακαθάρασαν πᾶσαν ὀρνίθων φωνὴν ποιῆσαι συνεῖναι. Cf. Call. *Pall.* 70-130. Il s'agit d'ailleurs d'un caractère propre à tous les devins mythologiques. Cf. par ex. l'histoire de Phinéus (Apollod. *Bibl.* 1, 120) et de Mélémpous (Apollod. *Bibl.* 1, 97). Sur Tirésias dans la *Bibliothèque* d'Apollodore, voir Scarpi 2004 : 565-566 ; sur le personnage en général et sur son mythe, voir Brisson 1976.

lieu, le personnage de Tirésias met ainsi en garde contre les dangers de la vue. Il a violé le principe énoncé par Callimaque : « les lois de Cronos établissent que celui qui regarde un immortel contre son gré paie un grand prix pour cette vue »¹⁰⁰. En même temps pourtant, il suggère l'importance de l'ouïe et de ses possibilités d'accéder à un savoir de nature divine.

Nous connaissons naturellement nombre d'histoires qui insistent sur les pouvoirs et les interdictions de la vision. Gygès, selon le récit d'Hérodote que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer¹⁰¹, se laisse convaincre de voir la femme du roi Candaule toute nue. La reine s'aperçoit cependant de sa présence, fait mine de ne rien voir et le lendemain l'appelle en lui offrant le choix : soit il tuera le roi et s'emparera d'elle et du royaume, soit il devra mourir à son tour, pour qu'il ne puisse plus se laisser persuader par Candaule de « voir ce qu'il ne doit pas voir »¹⁰².

De telles histoires attachent à la vision le même pouvoir que celui qui lui était reconnu dans les rituels à mystères. Si le parcours initiatique était marqué par différents degrés de vision, les non-initiés ne pouvaient pas voir le contenu des mystères¹⁰³. Le désir morbide de voir que Penthée manifeste dans la deuxième partie de la tragédie est certainement lié à ces interdictions¹⁰⁴. Nous analyserons ces implications plus en détail dans les pages suivantes ; ce qu'il faut remarquer pour l'instant, c'est que la présence de Tirésias évoque déjà, dès le début de la tragédie, les dangers de la vue mais aussi les pouvoirs de l'ouïe. Si Dionysos demande à être écouté pour pouvoir être vu, Tirésias a dû voir pour pouvoir écouter et maintenant qu'il ne voit plus, l'ouïe est sa manière de voir, une manière d'ailleurs bien plus perçante et profonde.

La présence de Tirésias introduit donc un questionnement sur les possibilités, les limites et les dangers de la vue, questionnement qui sera à l'origine de la chute de Penthée. De cette manière, Tirésias est sur scène l'image inversée de Penthée : il ne peut pas voir avec ses yeux mais il peut connaître grâce à l'ouïe, tandis que le roi, dans son

¹⁰⁰ Call. *Pall.* 100-102 : Κρόνιοι δ' ὄδε λέγοντι νόμοι / ὅς κε τιν' ἀθανάτων, ὅκα μὴ θεὸς αὐτὸς ἔληται, / ἀθήρηση, μισθῶ τοῦτον ἰδεῖν μεγάλῳ.

¹⁰¹ Hér. 1, 8-12 ; cf. *supra*, p. 8.

¹⁰² Hér. 1, 11 : ὡς ἂν μὴ πάντα πειθόμενος Κανδαύλη τοῦ λοιποῦ ἴδῃς τὰ μὴ σε δεῖ.

¹⁰³ Cf. *supra*, p. 281.

¹⁰⁴ Cf. Seaford 1981 : 257-263 ; Gregory 1985 : 26.

désir de voir un spectacle qui lui serait pourtant interdit, montrera son incapacité à écouter. Penthée ne sait pas relier ce qu'il voit à ce qu'il entend pour reconnaître ce qu'il entend dans ce qu'il voit, à savoir la divinité de Dionysos dans les miracles que le prêtre accomplit et qui dévoilent son identité, cachée sous les apparences humaines. Il n'arrive pas non plus à reconnaître les signes que le dieu lui donne à voir et à entendre. C'est pourquoi lorsqu'il aperçoit Tirésias et Cadmos déguisés en bacchants, sa première réaction est de les prendre en dérision et de les blâmer. L'adhésion des deux vieillards au nouveau culte est déjà un signe en soi ; à ce signe visuel s'ajoute aussi le dialogue suivant entre les trois personnages. Penthée reste pourtant aveugle à ce que leurs costumes devraient lui montrer et sourd à tous leurs arguments.

La rumeur qui a informé Penthée de l'arrivée de Dionysos dans la ville parlait de femmes ivres et débridées (vers 221-225). De tels reproches étaient souvent adressés aux cultes à mystères dans l'Antiquité¹⁰⁵ et c'est pour cette raison que Penthée a déjà fait emprisonner plusieurs bacchantes et veut poursuivre les autres qui sont sur la montagne avec sa mère Agavé et ses tantes Inô et Autooné (vers 226-232). La dévotion à Dionysos lui apparaît ainsi comme un « culte scélérat »¹⁰⁶ qui a pour effet d'éloigner les femmes de leurs foyers, qui remet en cause les principes mêmes de la vie de la cité et qui représente donc une menace contre l'ordre politique¹⁰⁷.

Pour justifier son refus du nouveau culte, Penthée ajoute à cette raison d'ordre politique une autre raison, d'ordre « théologique ». Le prêtre étranger arrivé dans la ville pour promouvoir le culte dit que Dionysos est un dieu et qu'il fut cousu dans la cuisse de Zeus, alors que, selon Penthée, il fut consumé dans le sein de sa mère par le feu, car elle avait menti en se disant l'épouse de Zeus (vers 242-245). Penthée fait donc sienne l'explication que ses tantes avaient donnée de la foudre qui avait tué Sémélé. Dionysos lui-même, au début de la tragédie, l'avait rappelée et l'avait indiquée comme la cause principale de son arrivée et de sa manifestation à la cité de Thèbes : « Cette ville de

¹⁰⁵ Cf. Dodds 1960 : 97.

¹⁰⁶ v. 232 : παύσω κακούργου τῆσδε βακχείας τάχα ; v. 260 : τελετὰς πονηρὰς εἰσάγων.

¹⁰⁷ Cf. notamment les vv. 261-262. Voir à ce propos Segal 1987 : 242-262. Pour une réflexion sur le renversement des espaces et des rôles sociaux, cf. Zeitlin 1990a. La menace politique au pouvoir est également remarquée par Seaford 1996 : 154-155.

Thèbes est la première en Grèce que j'ai fait lever au son de mes cris [...] car les sœurs de ma mère, elles qui n'auraient pas dû, ont affirmé que Dionysos n'était pas le fils de Zeus et que Sémélé, séduite par un mortel, avait attribué sa faute à Zeus »¹⁰⁸.

Dans les deux cas, Penthée oppose donc au nouveau culte des raisons qui lui viennent de ce qu'il a entendu, soit à travers les rumeurs qui courent dans la ville soit de ses propres tantes. L'apparition de Tirésias et de Cadmos vêtus de la livrée bachique sur scène représente la première évidence visuelle de l'arrivée à Thèbes de Dionysos et de sa divinité. De plus, les objections d'ordre religieux et politique avancées par le roi dans son discours sont contredites par l'autorité religieuse du devin¹⁰⁹ et par celle de Cadmos, le fondateur du *génos* et de la ville, celui qui a transmis le pouvoir royal à Penthée (vers 43-44). La vision des deux vieillards montre au roi qu'ils ont accepté le culte de Dionysos et lui donne le premier signe de la réalité de cette divinité¹¹⁰.

À ce premier signe visuel s'ajoutent peu après les discours au moyen desquels Tirésias et Cadmos expliquent les raisons qui les ont poussés à accepter le nouveau dieu et répondent aux reproches de Penthée. L'intervention de Tirésias est un véritable « discours théologique »¹¹¹, au cours duquel le devin réfute tous les arguments du roi¹¹². Dans la première partie de sa rhésis (vers 272-285), il explique dans quel domaine le pouvoir du nouveau dieu s'exerce et quelles sont les raisons de sa grande puissance. Tirésias associe Dionysos à Déméter : celle-ci nourrit l'humanité d'aliments secs, Dionysos du suc du raisin, « qui délivre les pauvres mortels du chagrin » (vers 280-281).

Tirésias répond aussi au blâme de Penthée relatif au mythe de la double naissance du dieu (vers 286-297) : il explique, par un jeu parétymologique, que Zeus a sauvé l'enfant du feu de la foudre et l'a transporté sur l'Olympe. Pour le soustraire à la colère d'Héra, il a créé un fantôme qu'il lui a donné en otage pour la calmer. Suite à cela, la légende de la naissance du dieu de la cuisse de Zeus naît d'une confusion entre

¹⁰⁸ vv. 26-29 : ἐπεὶ μὲν ἀδελφαὶ μητρὸς, ὅς ἦκιστ' ἐχρῆν, / Διόνυσον οὐκ ἔφασκον ἐκφῶναι Διός, / Σεμέλην δὲ νυμφευθεῖσαν ἐκ θνητοῦ τινος / ἐς Ζῆν' ἀναφέρειν τὴν ἀμαρτίαν λέχους.

¹⁰⁹ Cf. Seaford 1996 : 167.

¹¹⁰ Taplin 1978 : 75 : « This is, in fact, the first of a whole series of signs of the reality of Dionysus' godhead which Pentheus will ignore ». Penthée lui-même reconnaît le caractère miraculeux de cette vision (vv. 248-250), mais il la tourne en ridicule. Voir également Dodds 1960 : 90-91.

¹¹¹ Auger 1983 : 60.

¹¹² Cf. les analyses de Kirk 1979 : 50 et de Seaford 1996 : 174-176.

les mots ὄμηρος (otage) et μηρός (cuisse)¹¹³. Le devin ne se limite pas à répondre aux objections de Penthée et il ajoute une autre démonstration de la divinité de Dionysos : les suivants du dieu partagent dans le délire des pouvoirs de prophétiser et de générer la panique, deux éléments qui confirment la nature divine de l'étranger (vers 298-305). Tirésias répond enfin à l'accusation d'immoralité que Penthée a faite aux bacchantes dans son discours : ce n'est pas le dieu qui pousse les femmes à un comportement débridé, mais leur penchant naturel, si bien qu'aucune femme vraiment chaste ne se laissera corrompre dans les excès dionysiaques (vers 315-8).

Le devin a donc repris un par un tous les reproches que Penthée a adressés au nouveau dieu et à ses suivants. Cependant, le roi n'entend pas raison. L'apparition des deux personnages lui a donné la première preuve visuelle de la divinité de Dionysos. Leurs discours lui ont offert les explications qu'il demandait. Mais Penthée ne se montre pas capable de remettre en cause ses premiers jugements et sa réaction se limite aux menaces et à l'emploi de la force. Avant même d'entendre les discours des deux vieillards, Penthée avait accusé Tirésias d'avoir convaincu Cadmos de la divinité de Dionysos, afin de tirer profit de l'interprétation de nouveaux présages (vers 255-257). Après les discours du devin et de Cadmos, la position de Penthée n'a guère changé : il répète son accusation et, de plus, donne l'ordre d'aller détruire le siège à partir duquel Tirésias observe les oiseaux et celui d'arrêter l'étranger (vers 345-357).

Penthée ne considère donc même pas un instant ce qu'impliquent le comportement et les explications de Tirésias et Cadmos. Il considère sans la moindre hésitation que sa première impression est la bonne¹¹⁴. Les reprises thématiques¹¹⁵ marquent une structure annulaire qui, en encadrant les discours de Tirésias et de Cadmos, en neutralise la portée. Il n'est pas de véritable communication entre les personnages. Le devin le remarque clairement dès son reproche au discours de Penthée :

¹¹³ Les interprètes ont remarqué que le personnage de Tirésias présente nombre de caractères typiques des sophistes : voir notamment Roth 1984. Sur le rapport entre l'argumentation de Tirésias et le dialogue philosophique contemporain, voir également Dodds 1960 : 91 ; Rizzini 2007 : 127-135.

¹¹⁴ Cf. Taplin 1978 : 75.

¹¹⁵ Une comparaison entre les vv. 253-262 et les vv. 343-357 montre que les deux successions présentent une même structure : 1) refus de la tenue bachique ; 2) invective contre Tirésias ; 3) menaces ; 4) allusion à la débauche des bacchantes.

ὄταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφὸς
καλὰς ἀφορμάς, οὐ μέγ' ἔργον εὖ λέγειν·
σὺ δ' εὐτροχὸν μὲν γλῶσσαν ὡς φρονῶν ἔχεις,
ἐν τοῖς λόγοισι δ' οὐκ ἔνεισί σοι φρένες.
θράσει δὲ δυνατὸς καὶ λέγειν οἷός τ' ἀνὴρ
κακὸς πολίτης γίγνεται νοῦν οὐκ ἔχων.

Lorsqu'un homme habile en discours commence
bien, il n'est pas difficile de bien parler ;
mais toi, si tu as la langue rapide d'un homme sensé,
il n'y a pas de bon sens dans tes discours.
Or un homme audacieux, fût-il habile à parler,
devient un mauvais citoyen s'il n'a pas de jugement.
(vers 266-271)

Le problème de l'utilisation et du pouvoir du langage est au centre de cette scène et Penthée accuse à son tour le devin d'avoir utilisé le langage à son profit en persuadant Cadmos d'accepter le nouveau culte (vers 255-257)¹¹⁶. Mais sur les choses divines on ne peut pas « faire les sophistes » (vers 200). Il a été remarqué que le but dramatique de cette scène est de présenter le personnage de Penthée aux spectateurs avant qu'on ne le voie se confronter à Dionysos¹¹⁷. Pour ce faire, Euripide en esquisse les traits principaux : ceux d'un tyran, selon certains critiques ; sûrement ceux de quelqu'un qui ne se montre pas disposé à écouter et à évaluer ce qu'il écoute pour remettre en cause ses jugements.

Cadmos : la voix du génos.

Le discours de Tirésias répond, nous l'avons vu, à toutes les objections que Penthée avait faites au nouveau culte de Dionysos. L'intervention de Cadmos agit dans une direction différente et ne présente pas de raisons théologiques ou de réfutations. Elle s'appuie simplement sur l'honneur qu'aurait la famille d'être apparentée à un dieu :

καὶ μὴ γὰρ ἔστιν ὁ θεὸς οὗτος, ὡς σὺ φήεις,
παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς

¹¹⁶ Voir à ce propos Rizzini 2007 : 127-129.

¹¹⁷ Cf. Dodds 1960 : 89-90.

ὥς ἔστι Σεμέλης, ἵνα δοκῆ θεὸν τεκεῖν
ἡμῖν τε τιμὴ παντὶ τῷ γένει προσῆ.

Quand bien même ce dieu ne serait pas, comme tu
le prétends, garde-le pour toi ; dis un beau mensonge :
qu'il est l'enfant de Sémélé, ainsi on la croira la mère d'un dieu
et nous, toute la famille, en serons honorés (vers 333-336).

Les arguments de Cadmos ne doivent pas trop nous surprendre¹¹⁸ et, si on les regarde de plus près, ils répondent, tout comme ceux de Tirésias, au discours de Penthée. Ce dernier fondait en effet ses convictions sur les rumeurs diffusées par ses tantes et la réponse de Cadmos renverse donc sa position par rapport à la famille. Avec son autorité de fondateur de la lignée, le vieillard se présente en défenseur des raisons du *génos* : c'est pourquoi il rappelle le sort du cousin de Penthée, Actéon.

La famille de Cadmos avait en effet connu toute une série d'épiphanies divines qui s'étaient terminées de manière tragique. Cadmos a été le dernier mortel à manger à la même table que les dieux à l'occasion de son mariage avec Harmonie¹¹⁹. Dès lors pourtant, la distance entre les dieux et les hommes est devenue infranchissable et sa famille a connu toute une série de morts tragiques liées à l'épiphanie d'une divinité. Sa fille Sémélé est tuée par la foudre de Zeus qui lui apparaît dans toute sa puissance. Son neveu Actéon, dont Cadmos rappelle ici le triste destin, élevé par le centaure Chiron qui lui apprend l'art de la chasse, est ébranlé par ses propres chiens¹²⁰. Le dernier sera bien évidemment Penthée lui-même.

En plus des argumentations, le discours de Cadmos, en se référant à l'histoire d'Actéon, fait remarquer à Penthée un exemple qui devrait également le faire réfléchir. Le public saisit immédiatement le parallèle entre les deux histoires, mais sur la scène la

¹¹⁸ Cf. Taplin 1978 : 75 : « We must beware of the interference of Christian notion of conversion : what is demanded of Thebes is not necessarily conversion through a mystical religion experience, it is a willing acceptance of the cult ».

¹¹⁹ Cf. Eur. *Phoen.* 822-823 ; Diod. Sic. 5, 49 ; Apollod. *Bibl.* 3, 25 avec le commentaire de Scarpi 2004 : 547-548.

¹²⁰ Cadmos attribue la cause de la mort d'Actéon au fait qu'il « se vantait d'être plus grand veneur qu'Artémis » (vv. 339-340). D'autres versions du mythe circulaient pourtant. Acousilaos (fr. 33 Jakoby) soutenait qu'Actéon avait été puni par Zeus, parce qu'il avait fait la cour à Sémélé. Si ce récit relie le destin d'Actéon à l'univers dionysiaque, une autre version rend le parallèle avec le sort de Penthée plus évident encore : Actéon aurait été puni pour avoir vu Artémis se baigner toute nue. La déesse le métamorphosa en cerf et ses chiens, ne le reconnaissant plus, l'ébranlèrent (cf. Apollod. *Bibl.* 3, 30-31 ; Diod. Sic. 4, 81, 4 ; Ov. *Met.* 3, 165-193). La faute visuelle d'Actéon et le fait qu'il ne soit pas reconnu rappelle de très près l'histoire de Penthée.

communication s'avère impossible. L'insuccès de la péroration de Cadmos se manifeste également dans les dimensions visuelles de l'action, de l'espace et du corps : lorsque Cadmos essaie de couronner son petit-fils du lierre qui symbolise l'acceptation du dieu, Penthée l'en empêche et se détourne brusquement (vers 341-343). L'opposition dialectique devient ainsi geste et action dramatique ; le maintien d'une distance spatiale dans le refus de tout contact physique traduit l'échec de la communication en langage théâtral.

Penthée est resté aveugle aux signes, sourd aux explications. Les deux vieillards sortent de la scène et laissent derrière eux le pressentiment d'une destinée tragique qui attend Penthée et qui s'inscrit jusque dans son nom¹²¹ : « Craignons que Penthée n'apporte un deuil à ta maison, Cadmos. Ce n'est pas par la mantique que je parle mais par les faits ».

Penthée et Dionysos face à face

Nous avons vu comment Penthée est mis en contact avec Dionysos à travers ce que l'on en raconte et à travers les témoignages de Tirésias et de Cadmos. Maintenant le moment est venu pour lui de rencontrer l'étranger directement. Le premier épisode de la tragédie se terminait avec l'ordre d'enchaîner et de conduire Dionysos au palais pour que le roi le condamne (vers 352-354). Et voilà que, juste après le chant du chœur, un serviteur emmène l'étranger sur scène et que Penthée peut commencer à l'interroger.

Lorsque Dionysos apparaît, le spectateur peut reconnaître le dieu qui s'est présenté pendant le prologue et il peut suivre le dialogue avec le roi d'un point de vue privilégié qui lui permet, à la différence de Penthée, de bien interpréter les réponses du dieu. Le roi, au contraire, ne saisit pas le sens des paroles de son interlocuteur et, comme dans la scène précédente avec Cadmos et Tirésias, il attribue leur valeur uniquement à

¹²¹ νν. 367-369 : Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις / τοῖς σοῖσι, Κάδμω· μαντικῆι μὲν οὐ λέγω, / τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει. Voir à ce propos Segal 1982b : 85-87.

l'habileté rhétorique de l'étranger¹²². La réponse de Dionysos reprend alors les mêmes arguments que Tirésias et souligne encore une fois le manque de communication, dû à l'incapacité du roi à écouter, une incapacité qui ne lui permet pas de comprendre le sens de ses paroles : « à l'ignorant celui qui parle avec sagesse ne semblera pas dans son bon sens »¹²³.

L'attitude de Penthée n'a donc pas changé. Pourtant de nouvelles preuves ne cessent de se présenter à lui. Le soldat qui emmène l'étranger sur scène lui en apporte deux autres. La première est constituée par l'épisode de la capture du dieu. Le serviteur remarque que Dionysos s'est montré très docile, il n'a pas tenté de se soustraire par la fuite et a livré ses bras de son plein gré, sans pâlir et sans perdre son sourire (vers 436-440). Le comportement de Dionysos inspire au soldat un sentiment de crainte (αἰδώς, vers 441), qui le confond et le trouble, à tel point qu'il s'écrie : « Étranger, je t'emmène malgré moi, mais par l'ordre de Penthée, qui m'a envoyé » (vers 441-442). Le soldat reconnaît que le prisonnier est extraordinaire et marque par ses paroles l'isolement de Penthée, qui reste le seul à ne pas comprendre¹²⁴. La seconde preuve que le soldat apporte est la libération des bacchantes emprisonnées par le roi : les chaînes se sont détachées d'elles-mêmes, les verrous ont laissé s'ouvrir les portes (vers 447-448). Ce miracle préannonce celui de la libération de Dionysos lui-même dans l'épisode suivant et démontre l'intervention divine. Le récit du soldat ne convainc cependant pas Penthée. Une démonstration supplémentaire l'attend maintenant, celle de la présence et de l'action de la divinité elle-même en face de lui. Penthée, qui n'a pas su croire son ouïe, réussira-t-il à croire sa vue ?

Penthée se retrouve donc finalement face à face avec Dionysos. Il l'interroge, il l'écoute, mais surtout, bien sûr, il le voit. De plus, il ne se limite pas à un regard passif, mais il le regarde avec attention. En effet, avant de commencer à l'interroger, la première chose qu'il remarque est l'apparence physique de l'étranger (vers 453-459). La

¹²² v. 479 : τοῦτ' αὖ παρωχέτευσας, εἶ γ' οὐδὲν λέγων.

¹²³ v. 480 : δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εἶ φρονεῖν. Cf. également les vv. 266-271 commentés *supra*, p. 301 sq. Nous reviendrons sur le reproche d'ignorance que Dionysos fait à Penthée : cf. *infra*, p. 329 sqq.

¹²⁴ Cf. également les vers avec lesquels le soldat s'adresse à Penthée à la fin de son discours (vv. 449-450) : πολλῶν δ' ὄδ' ἀνήρ θαυμάτων ἦκει πλέως / ἐς τάσδε Θήβας. σοὶ δὲ τᾶλλα χρῆ μέλειν.

description que Penthée donne ici de Dionysos rappelle de très près celle qu'il en avait donné par ouï-dire dans l'épisode précédent¹²⁵, indice donc que ce qui lui était annoncé par l'ouïe se vérifie par la vue. Mais Penthée ne saisit pas ce signe et commence à interroger l'étranger.

Le dialogue entre les deux personnages est particulièrement intéressant puisqu'il est centré surtout sur les moyens à travers lesquels le dieu se manifeste et peut être perçu. Après avoir appris que l'étranger vient de Lydie, Penthée s'intéresse aux mystères (τελευταί, vers 465) que le prêtre prétend apporter en Grèce et questionne son interlocuteur au sujet de leur origine. Lorsque l'étranger répond qu'il a été initié par Dionysos lui-même (vers 466), Penthée demande s'il a vu le dieu dans un rêve ou éveillé, « sous ses yeux » (κατ' ὄμμα, vers 469). En traçant cette distinction, Penthée montre qu'il est parfaitement conscient de la différence qui était traditionnellement attribuée aux deux formes d'apparitions, celle qui advenait en état de veille étant censée être plus véridique¹²⁶. De plus, en posant cette question, il montre également tout l'intérêt qu'il porte à une preuve qui relève de l'autopsie¹²⁷. Le prêtre dit avoir vu Dionysos face à face et sa réponse est d'ailleurs plus significative que jamais :

ὄρων ὄρωντα, καὶ δίδωσιν ὄργια.

Il me voyait pendant que je le voyais et il me donna ses *orgia*.
(vers 470).

Le prêtre souligne la réciprocité du regard, ce qui était pour les Grecs la marque très forte d'une communication véritablement partagée¹²⁸. Il ne nous semble pas hasardeux de croire qu'il y a également, dans les paroles du prêtre, une allusion à la conversation qui se déroule entre lui-même et Penthée au moment présent : tout comme le prêtre et le dieu, le prêtre et Penthée sont face à face et se regardent. Aussi le prêtre souligne-t-il une similitude entre les deux face-à-face, mais c'est pour mieux en marquer les divergences.

¹²⁵ vv. 235-236. Cf. *supra*, p. 295.

¹²⁶ Cf. Roux 1972 : 411-412.

¹²⁷ Cf. également v. 477. Voir à ce propos Rizzini 2007 : 136.

¹²⁸ Voir Rizzini 1998 : 89-105. Sur l'importance du regard, en particulier dans la dialectique de l'amour, cf. Durup 1983 : 143-145, avec les remarques de Calame 1996 : 32-35 et 160 n. 22. Sur la réciprocité du regard, voir Napolitano Valditara 1994 : 56-73.

En parlant de son entrevue avec le dieu, le prêtre dit en effet qu'il lui « a donné ses *orgia* ». Les savants se sont interrogés sur le sens du mot ὄργια, qui peut indiquer soit des objets sacrés liés au culte soit, de manière plus générale, l'ensemble des rituels mystiques¹²⁹. Les deux sens peuvent également convenir ici, mais il est vrai que, dans toutes les autres occurrences dans les *Bacchantes*, le mot prend le sens général de « rites »¹³⁰. Le langage technique du culte utilisé par le prêtre semble donc faire allusion à un moment précis du rituel. La copie romaine d'une inscription de Magnésie du Méandre rapporte un oracle delphique donnant les instructions pour l'institution d'un culte de Dionysos dans la ville ionienne par l'intervention de Ménades provenant de Thèbes, « qui donneront les *orgia* et les bonnes coutumes »¹³¹. Par ses paroles, le prêtre fait donc allusion à la phase préliminaire de transmission des connaissances propres aux mystères, une phase qui, selon le témoignage de Théon de Smyrne (14, 18 sq. Hiller)¹³², précédait le moment central de la « vision » (ἐποπτεία) et qui était fondée sur l'écoute.

Nous reviendrons sur tous ces aspects plus tard, en étudiant les implications rituelles de la connaissance¹³³ ; pour l'instant, limitons-nous à souligner le parallélisme entre la situation décrite par le prêtre et celle qui se déroule actuellement en scène. Le prêtre affirme que Dionysos lui est apparu face à face pour lui transmettre ses rites ; de même, le prêtre est maintenant en face de Penthée et veut l'initier à ses mystère. Mais, au de-là des ressemblances formelles entre les deux situations, la réponse de Penthée laisse bien ressortir que son intérêt pour les rites est d'un ordre différent :

τὰ δ' ὄργια ἔστι τίν' ιδέαν ἔχοντά σοι;

Et ces *orgia*, de quel genre sont-ils ? (vers 471).

¹²⁹ Dans le premier sens, cf. Theoc 26, 13 ; Clem. Alex. *Protr.* 2, 22 ; dans le deuxième sens, cf. *Hym. hom.* 2, 273.

¹³⁰ Cf. vv. 34, 78, 262, 476, 482, 998, 1080. Le sens à donner au mot ὄργια au v. 471 dépend évidemment du sens qu'on lui donne au v. 470. Cf. Seaford 1996 : 188. Au contraire, Dodds 1960 : 136-137 penche pour le sens de « secret cult objects ».

¹³¹ *I. Magn.* 215 : αἱ δ' ὄμην δώσουσι καὶ ὄργια καὶ νόμιμα ἔσθλα. Sur cette inscription, cf. Henrichs 1978 : 123-137.

¹³² Cf. à ce propos Riedweg 1988 : 125.

¹³³ Cf. *infra*, p. 327 sqq.

Le mot ἰδέα, de la même racine que le verbe ἰδεῖν, indique l'« aspect visible »¹³⁴. L'utilisation de ce mot, un *hapax* dans tout le corpus tragique, souligne l'intérêt que porte Penthée à la vision et inscrit en même temps le questionnement de Penthée dans le sillon des discussions philosophiques contemporaines¹³⁵. Alors que le prêtre lui propose un savoir d'ordre initiatique qu'il doit acquérir d'abord par l'audition, le roi l'interroge en utilisant des méthodes d'ordre rationnel et en approfondissant son enquête sur les apparences visuelles (« Et le dieu ? Tu dis l'avoir vu clairement, comment était-il ? »¹³⁶). Ce passage met bien en évidence l'attitude générale de Penthée, une attitude que nous verrons ressortir à nouveau plus tard : Penthée veut voir ce qu'il est interdit de voir. Les réponses de Dionysos sont alors là aussi significatives en ce qu'elles rappellent les interdits liés aux rites à mystères¹³⁷, dans lesquels les non-initiés ne pouvaient pas voir ni écouter tout ce qui concernait les mystères mêmes¹³⁸.

Dans cette scène donc le rapport entre Penthée et Dionysos apparaît déjà esquissé aux yeux du public qui peut par ailleurs remarquer que, bien que les deux personnages se trouvent face à face, Penthée voit son interlocuteur mais ne le reconnaît pas, entend ses réponses mais ne les comprend pas. Lorsque le roi menace l'étranger de le faire emprisonner, ce dernier retourne la menace contre Penthée : le dieu viendra le libérer, car « il voit comme on me traite » (vers 500). Le public, qui est informé de la véritable identité de l'étranger, comprend le sens de ses mots. Penthée ne le comprend pas et demande :

καὶ ποῦ 'στιν; οὐ γὰρ φανερός ὄμμασίν γ' ἐμοῖς.

Et où est-il ? car mes yeux du moins ne le voient pas (vers 501).

Penthée a le dieu sous ses propres yeux, il le voit et pourtant il ne le reconnaît pas. Il voit l'étranger mais ne voit pas le dieu. Il voit sans voir. Le public peut bien saisir, lui,

¹³⁴ Cf. Chantraine 1999 : 455.

¹³⁵ Cf. Rizzini 2007 : 136-138 et Di Benedetto 2004 : 367-368.

¹³⁶ v. 477 : τὸν θεὸν ὄραν γὰρ φῆς σαφῶς, ποῖός τις ἦν;

¹³⁷ Cf. v. 472 : ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν et v. 474 : οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι.

¹³⁸ Sur le rapport de ces vers avec les cultes à mystères consacrés à Dionysos, voir Seaford 1981 : 253-254.

l'ironie tragique qui imprègne tout le passage.

Dans les *Investigations philosophiques*, Wittgenstein trace une distinction entre deux formes de l'emploi du verbe « voir »¹³⁹. Une expression comme « voir deux visages » et une expression comme « voir la ressemblance entre deux visages » se distinguent, dit-il, par le fait que les objets de la vision sont différents : il y a entre les deux ce qu'il appelle une « différence catégorique ». On peut imaginer deux personnes qui affirment voir deux visages dans une photographie mais qui peuvent avoir des avis différents lorsqu'il s'agit de voir la ressemblance entre ces deux visages ; l'une peut alors affirmer voir la ressemblance tandis que l'autre peut la nier, ce qui veut dire qu'elle ne voit pas (la ressemblance) tout en voyant (les deux visages). La première personne remarque un aspect qui n'est pas visible à l'autre, qui dans sa « cécité de l'aspect » voit sans voir. De même, poursuit-il, on peut imaginer une personne qui rencontre quelqu'un qu'elle n'a pas vu depuis des années. Elle le voit nettement mais ne le reconnaît pas¹⁴⁰. Imaginons que soudain elle le reconnaisse : elle verra alors son ancien visage dans son visage changé. Cette expérience est ce que Wittgenstein appelle la « marque de l'aspect »¹⁴¹.

Ce « voir sans voir » qui caractérise la « cécité de l'aspect » est une façon de voir qu'on trouve thématifiée dans différents textes grecs et qui avait vraisemblablement aussi sa place dans les discussions théoriques¹⁴². C'est aussi le cas de Penthée dans les *Bacchantes* : il a bien sous les yeux l'étranger, il en a soigneusement décrit l'apparence physique ; pourtant, il est « aveugle de l'aspect » de la divinité, comme le remarque Dionysos lui-même : « Le dieu est là où je suis, mais tu ne le vois pas parce que tu es impie »¹⁴³. Penthée n'arrive donc pas à voir au de-là des perceptions sensorielles et reste « aveugle de l'aspect ». Pour le public qui connaît la véritable identité du prêtre étranger, la mise en scène de la vision imparfaite de Penthée laisse bien ressortir son ignorance et

¹³⁹ Wittgenstein 1986 : 325-328.

¹⁴⁰ Wittgenstein 1986 : 330.

¹⁴¹ Wittgenstein 1986 : 325.

¹⁴² Cf. Aesch. *Prom.* 447 ; Men. *Sent.* 438 ; Pol. 12, 24, 6. À propos de cette manière de voir dans la littérature et dans la pensée grecques, voir Svenbro 2004.

¹⁴³ v. 502 : παρ' ἐμοί· σὺ δ' ἄσεβῆς αὐτὸς ὧν οὐκ εἰσορᾷς.

son incapacité à instaurer une communication avec le dieu et laisse pressentir la fin tragique qui attend désormais le roi.

Voir sans être vu

Penthée ne croit pas aux paroles de l'étranger et le fait emprisonner, mais Dionysos détruit le palais et libère son prêtre. À travers le miracle du palais et l'apparition successive du dieu libéré, Penthée obtient encore d'autres manifestations de la divinité de Dionysos. Un messager venant de la montagne lui apporte une preuve ultérieure¹⁴⁴. Le récit de celui-ci rapporte les prodiges que les bacchantes y ont accomplis : elles accueillent dans leurs bras des bêtes sauvages, et des fleuves de vin et de lait jaillissent du sol frappé du thyrsos, lorsqu'elles se lèvent, soudain, au cri rituel d'Agavé. Les bergers, étonnés et effrayés par un tel spectacle, se rassemblent et décident de tendre une embuscade aux bacchantes, pour capturer Agavé et la ramener chez Penthée son fils, au palais royal, mais Agavé les découvre et les oblige à s'enfuir. Les bacchantes, qui les poursuivent, dévastent les champs, envahissent les bourgs et repoussent tous les hommes des villages qui s'étaient armés en vue de les affronter. Le récit du messager insiste non seulement sur le vocabulaire de la vision en particulier et sur la valeur de l'autopsie¹⁴⁵, mais il s'adresse directement au narrataire Penthée à la deuxième personne : « Si seulement tu y avais été, le dieu que maintenant tu blâmes, après avoir vu ce spectacle, tu voudrais lui adresser toi aussi des prières »¹⁴⁶. Le messager invite le roi à accepter le dieu et met en évidence l'obstination de Penthée dans le refus¹⁴⁷.

¹⁴⁴ vv. 660-774. Sur le miracle du palais, cf. *supra*, p. 289 sqq.

¹⁴⁵ Le spectacle des bacchantes est qualifié par deux fois de θαῦμα ἰδεῖν (vv. 693, 760) ; voir également vv. 664, 713 : εἰσιδῶν ; v. 680 : ὄρω ; v. 737 : προσεῖδες ; v. 740 : εἶδες. Le vocabulaire de l'ouïe n'est pas absent : cf. vv. 668, 689, 691, 726, 731, 771.

¹⁴⁶ ὥστ' εἰ παρῆσθα, τὸν θεὸν τὸν νῦν ψέγεις, / εὐχαῖσιν ἂν μετῆλθες εἰσιδῶν τάδε (vv. 712-713). Cf. également vv. 737, 740 et 769-774.

¹⁴⁷ Cf. Seaford 1996 : 203.

Face à une menace ultérieure d'expédition militaire, le dieu propose alors à Penthée de ramener lui-même les femmes à Thèbes, sans armes. Mais Penthée refuse de saisir la dernière tentative du dieu pour le sauver et Dionysos l'abandonne donc à son destin¹⁴⁸. Nous voilà ainsi au tournant de la tragédie, qui est marqué par les vers 810-812¹⁴⁹, dans lesquels Penthée exprime son désir de voir les bacchantes sur la montagne et se laisse persuader de se déguiser en femme. Nous avons remarqué plus haut qu'entre Dionysos et Penthée il n'y a pas de véritable communication et que le désir de voir manifesté par le roi est désir de voir ce qui lui est interdit parce qu'il ne reconnaît pas le dieu. Nous avons également remarqué que, face à Dionysos, Penthée est aveugle à l'aspect de sa divinité et voit sans voir. Son désir d'observer les bacchantes sur le Cithéron relève de la même manière de regarder. Il voudrait voir les aspects immédiats de leurs rites sans en reconnaître la valeur initiatique : « Je voudrais bien avoir le chagrin de les voir ivres » (vers 814, *λυπρῶς νῦν εἰσίδοιμ' ἄν ἐξῶνωμένας*).

Le regard aveugle de Penthée marque une communication imparfaite. L'étranger pouvait affirmer avoir « vu le dieu pendant qu'il le voyait » (vers 470), en soulignant par la réciprocité du regard le plus haut degré de communication et d'interaction, qui implique la reconnaissance de l'identité de l'interlocuteur. Penthée, au contraire, dans sa cécité qui l'empêche de reconnaître la véritable identité du prêtre étranger, pervertit ce schéma communicatif. Son désir de voir se présente alors comme un désir de voir-sans-être-vu, « en restant silencieux, assis aux pieds du sapin » (vers 816, *σιγῆ γ' ὑπ' ἐλάταις καθήμενος*¹⁵⁰).

La figure du regard-non-regardé est bien présente dans l'imaginaire de la Grèce ancienne¹⁵¹. Ulysse, pour échapper à Polyphème, fait en sorte de voir sans être vu en aveuglant le cyclope. Il le fait tomber dans l'ivresse et l'aveugle pendant qu'il dort. À ceci il ajoute aussi une ruse de nature verbale : il cache son identité sous le nom de

¹⁴⁸ Cf. Roux 1972 : 489. Pour une analyse de toutes les preuves et les possibilités que Dionysos offre à Penthée au cours de la tragédie, voir Taplin 1978 : 157-158.

¹⁴⁹ Sur la centralité de cette scène, voir Dodds 1960 : 172-173, Roux 1972 : 493-494, Seaford 1996 : 213.

¹⁵⁰ Sur Penthée comme voyeur, cf. Auger 1983 : 76 et Segal 1987 : 242-262.

¹⁵¹ On peut trouver quelques réflexions sur cette typologie de la vue chez Napolitano Valditara 1994 : 57-65.

« Personne » et complète ainsi le piège¹⁵². Une autre histoire intéressante nous est racontée par Platon. C'est l'histoire de l'anneau de Gygès, qui rendait invisible tous ceux qui, l'ayant au doigt, en tournaient le chaton vers la paume de la main¹⁵³. Gygès profita alors de son pouvoir pour séduire la reine et s'emparer du pouvoir du roi. Glaucon, qui rapporte cette histoire dans la République, en conclut que « il n'y aurait personne d'assez résistant pour se maintenir dans la justice »¹⁵⁴. Voir sans être vu rendrait donc injuste. Rappelons enfin un dernier exemple. Le guerrier troyen Dolon avait accepté d'aller espionner le camp achéen avec la promesse de recevoir en échange le chariot d'Achille et ses deux chevaux divins. Il sortit alors pendant la nuit déguisé en loup, mais fut capturé par Ulysse et Diomède, qui l'obligèrent à leur donner des informations sur le camp troyen avant de lui couper la tête¹⁵⁵. Nombre d'éléments de ce mythe se retrouvent dans l'histoire de Penthée que l'on a analysée tout à l'heure : l'idée du regard-non-regardé, le déguisement, la ruse¹⁵⁶, la poursuite, le renversement entre observateur et observé, la mort¹⁵⁷.

De même que Dolon se déguise en loup, de même pour réaliser ce regard-non-regardé, Penthée accepte de se déguiser en bacchante. Le déguisement traduit en termes visuels la falsification de la communication dans le refus du rapport de réciprocité du regard. Le désir de Penthée est de ne pas être vu, ni par les bacchantes ni par la cité¹⁵⁸. Mais, comme nous l'avons déjà vu dans l'épisode de Tirésias et Cadmos, revêtir la livrée bachique signifie entrer sous la possession du dieu¹⁵⁹. Lorsque Penthée sort alors

¹⁵² Hom. *Od.* 9, 399-414.

¹⁵³ Plat. *Resp.* 2, 359d-360b. Les pouvoirs de l'anneau de Gygès rappellent ceux du casque d'Hadès : cf. Hes. *Bouc.* 226-227. Ce même casque est aussi la coiffure de Persée dans sa rencontre avec la Gorgone : cf. Apollod. *Bibliot.* 2, 39, 1. L'histoire que raconte Platon présente nombre d'éléments communs avec l'histoire de l'autre Gygès raconté par Hérodote, que nous avons évoquée plus haut. D'autant que Platon précise le rapport de parenté entre les deux personnages : cf. *Resp.* 2, 359d.

¹⁵⁴ Plat. *Resp.* 2, 359b, trad. G. Leroux.

¹⁵⁵ *Il.* 10, 313-464. Sur Dolon, voir Gernet 1982 : 201-223. L'exemple de Dolon est intéressant parce qu'il permet de saisir l'aspect militaire de la stratégie de la vue mise en acte par Penthée. La décision d'espionner les bacchantes est en effet pour lui l'alternative à la guerre ouverte (cf. vv. 810-820 et 953). Au v. 838, le roi désigne sa mission comme *κατασκοπή*, espionnage et aux vv. 916 et 955, le dieu parle de Penthée comme de *κατάσκοπος*, espion. Cf. Roux 1972 : 529.

¹⁵⁶ Comme le rappelle le nom même de Dolon, le Rusé : cf. Gernet 1982 : 210. Pour Penthée, cf. *Bacch.* 955-956 : *κρύψη σὺ κρύψιν ἦν σε κρυφθῆναι χρεῶν / ἐλθόντα δόλιον μαινάδων κατάσκοπον.*

¹⁵⁷ Pour une analyse de tous ces éléments dans le mythe de Dolon, voir Gernet 1982 : 201-233.

¹⁵⁸ Cf. vv. 823 et 954 en relation avec les bacchantes et v. 840 en relation avec la cité.

¹⁵⁹ Voir les remarques de Taplin 1978 : 98 et Auger 1983 : 63.

du palais guidé par Dionysos, le renversement de la situation s'est déjà opéré. Sous le pouvoir du dieu, Penthée, qui voulait voir sans être vu, se donne à voir :

σὲ τὸν πρόθυμον ὄνθ' ἄ μὴ χρεῶν ὄρᾶν
 σπεύδοντά τ' ἀσπούδαστα, Πενθέα λέγω,
 ἔξιθι πάροιθε δωμάτων, ὄφθητί μοι

Toi, qui désires voir ce qu'il ne faut pas,
 toi qui te presses vers ce que tu devrais éviter, je te parle à toi,
 Penthée : sors devant la maison, laisse-toi voir (vers 912-914).

Le dieu annonce ainsi dès lors le sort qui attend Penthée sur la montagne et, en quelque sorte, l'accomplit déjà en face des spectateurs. Avec un renversement des positions, Dionysos fait ainsi en sorte que celui qui n'a pas vu ce qu'il fallait et qui veut voir sans être vu devienne lui-même spectacle, pour le public d'abord et pour les bacchantes ensuite¹⁶⁰.

« *Deux soleils et deux Thèbes* ».

Lorsque Penthée sort du palais il est donc déjà sous l'influence du dieu. Sous l'effet de la possession divine, Penthée est alors atteint d'hallucinations :

καὶ μὴν ὄρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
 δισσᾶς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον·
 καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι δοκεῖς
 καὶ σῶ κέρατα κρατὶ προσπεφυκέναι.

Tiens, je crois voir deux soleils, je vois
 en double Thèbes, la cité à sept portes :
 et tu me sembles un taureau, devant moi, qui me conduit
 et deux cornes ont poussé sur ta tête (vers 918-921).

Cette scène, très fameuse dès l'Antiquité, s'est prêtée à de nombreux commentaires¹⁶¹.

¹⁶⁰ Cf. v. 1075, sur lequel nous reviendrons.

¹⁶¹ Voir les allusions anciennes : Plut. *adv. stoic.* 1083 F ; Luc. *Pseud.* 19 ; Sex. Emp. *adv. math.* 7, 192 ; Clem. Alex. *Pedag.* 2, 24 ; Clem. Alex. *Protr.* 12, 118 ; Verg. *En.* 4, 469-470 ; Sen. *Agam.* 729-730. Pour les commentaires, voir Dodds 1960 : 193-194, Roux 1972 : 530-531, Seaford 1996 : 223-224 avec bibliographie. Voir également Winnington-Ingram 1948 : 117 et Segal 1982a : 27-28. Scott 1975 reconstruit les rapports thématiques avec l'ensemble de la tragédie ; Goldhill 1988 met en rapport le

Penthée croit voir deux soleils et deux cités et Dionysos lui apparaît sous la forme d'un taureau. Nous avons déjà évoqué cette forme rituelle de l'épiphanie animale de Dionysos¹⁶². Penthée, déguisé en bacchante, voit donc ici comme un initié ; d'ailleurs, dès que l'on porte la livrée bachique on est déjà sous la possession du dieu et celle-ci se manifeste visuellement¹⁶³. De fait, Dionysos était déjà apparu à Penthée sous la forme d'un taureau. L'épisode se déroule dans l'étable où le roi croit emprisonner le dieu et c'est Dionysos lui-même qui le raconte lorsque, juste après le miracle qui a détruit la demeure du roi, il sort sur la scène pour rapporter tout ce qui est arrivé à l'intérieur (vers 616-641). Penthée voit un taureau dans l'étable et tente en vain de le capturer sous le regard tranquille de Dionysos lorsque le dieu fait écrouler le palais et suscite dans la cour un fantôme que Penthée transperce, croyant égorger l'étranger.

À la différence de cette première apparition taurine, Penthée reconnaît désormais que le taureau et l'étranger ne sont qu'une seule réalité, d'où l'exclamation significative de Dionysos : « Maintenant tu vois ce qu'il faut voir » (vers 924, $\nu\upsilon\nu \delta' \acute{o}\rho\alpha\zeta \grave{\alpha} \chi\rho\acute{\eta} \sigma' \acute{o}\rho\alpha\nu$). L'affirmation de Dionysos, si étrange soit-elle, est en fait véridique¹⁶⁴. Voir Dionysos en taureau signifie « voir l'aspect » de sa divinité, c'est-à-dire reconnaître qu'il est un dieu. La vue de Penthée, lorsqu'elle semble être en proie aux hallucinations les plus éloignées de la réalité, révèle en fait une vérité plus profonde. L'hallucination dionysiaque laisse ainsi apparaître une réalité plus véridique, mais qui reste habituellement dissimulée à la vue. La possession divine se manifeste à travers une distorsion sensorielle qui met en cause la façon habituelle de percevoir la réalité et renverse l'attitude que Penthée a tenu jusqu'ici. Si avant cela sa vue, aveugle de l'aspect, était un voir-moins, elle est maintenant un voir-plus, qui objective dans son dédoublement la dualité des pôles entre lesquels elle oscille : d'un côté une vision

dédoublement de la vue de Penthée avec les dédoublements des structures dramatiques réalisés par Euripide tout au long de la tragédie. Sur les rapports avec les initiations aux cultes à mystères, cf. Seaford 1981 et McDonald 1992. Pour une interprétation psychologique, voir Sale 1972, Segal 1986 : 299-302 et Parson 1988 : 8. Une étude des aspects méta-théâtraux de la scène est proposée par Foley 1980 : 123 et Auger 1983 : 67-75. On trouvera une analyse du thème du dédoublement dans la céramique à caractère dionysiaque chez Villanueva-Puig 2002.

¹⁶² Voir *supra*, p. 282 et p. 285. Pour cette scène en particulier, voir Scott 1975 : 334-339.

¹⁶³ Cf. Taplin 1978 : 98 et Auger 1983 : 63.

¹⁶⁴ Cf. l'analyse de Rizzini 2007 : 152.

ancrée aux données sensorielles, de l'autre la reconnaissance du dieu¹⁶⁵. En outre, si Penthée voit double, c'est aussi le cas du public, qui voit sur la scène Penthée et Dionysos, deux personnages habillés de manière semblable et à l'apparence identique¹⁶⁶.

La modification de la vision semble donc exprimer la *mania* dionysiaque et nous le verrons également à propos d'Agavé. Nous nous limitons ici à quelques réflexions sur le dédoublement de la vue dont Penthée est victime dans cette scène. La vision double est souvent associée à l'ivresse¹⁶⁷. Dans les *Problemata* attribués à Aristote (3, 10), l'auteur se demande pour quelle raison, quand les gens ivres regardent un objet, ils croient parfois en voir plusieurs. Nicandre de Colophone inclut parmi les effets de l'assomption de l'aconit l'expérience de la vision double, « les yeux qui voient les choses doubles, comme ceux de qui a passé la nuit à boire du vin »¹⁶⁸. Dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panopolis, les Indiens qui s'enivrent de vin voient les sommets et les ondes dédoublés¹⁶⁹.

De plus, la vision d'un double soleil dans un contexte dionysiaque semble être présente sur la scène d'une hydrie fragmentaire conservée au Musée Getty de Malibu et attribuée au Peintre de Kléophradès¹⁷⁰. Les fragments conservés présentent « une ménade endormie et un satyre, frontal, qui tient son sexe en levant les yeux vers le ciel »¹⁷¹. Entre sa tête et la frise supérieure de la panse, on peut lire l'inscription δὲ ἡλίω. Selon l'interprétation de M.-Ch. Villanueva-Puig, « le satyre, tout éveillé et en proie à un autre type d'excitation, a une vision éblouie de ce qu'il n'est pas possible de voir, et le voit dédoublé »¹⁷². Le vin semble absent de cette scène qui met en cause plutôt

¹⁶⁵ Cette opposition s'insère naturellement dans le contexte d'une dialectique plus complexe entre réalité et illusion, humain et divin etc. Sur cet aspect du dionysisme et des *Bacchantes*, voir Bourlet 1983b. En empruntant ses catégories, nous pourrions dire qu'ici Penthée voit « le même et l'autre ».

¹⁶⁶ Cf. Foley 1980 : 129-130 et Auger 1983 : 78.

¹⁶⁷ Voir McDonald 1992.

¹⁶⁸ *Alexiph.* 28-29 Gow.

¹⁶⁹ *Dionys.* 15, 20-21. Cf. également Pétrone, *Sat.* 64,2 : « Déjà, pour dire vrai, le nombre des lumières me semblait s'être multiplié et toute la salle à manger avait changé d'aspect à mes yeux » (trad. A. Ernout). Lactance, *op. dei* 9, 1 associe les ivrognes et le fous : « Tout paraît double aux fous furieux et aux ivrognes » (trad. M. Perrin).

¹⁷⁰ Malibu J. P. Getty Museum 85. AE. 188. Cf. Villanueva-Puig 2002 : 50.

¹⁷¹ Je cite la description de Villanueva-Puig 2002.

¹⁷² Villanueva Puig 2002 : 50.

l'excitation érotique, et le motif de la double vision semble ainsi s'insérer dans une autre des formes que la mania dionysiaque peut assumer¹⁷³.

Une série de coupes présente également un grand intérêt. Il s'agit de coupes décorées, sur la partie extérieure de la vasque, d'une paire de grands yeux ouverts entre lesquels est représenté deux fois Dionysos¹⁷⁴. Les grands yeux qui se placent devant les yeux du buveur quand il boit « les remplacent en quelque sorte et indiquent son regard nouveau auquel s'offre cette singulière présence du dieu »¹⁷⁵. En outre, les pupilles de ses yeux sont remplacées par des *gorgonéia* : « au regard modifié du buveur symbolisé par la paire d'yeux, s'offre en abondance le spectacle de ce qui ne doit pas être vu »¹⁷⁶.

Les comparaisons avec l'histoire de Penthée sont frappantes. Voir double s'avère être une manière différente d'accéder à la réalité, une manière de s'approcher du monde et de l'interpréter différemment. Deux soleils, deux Thèbes. La double vision dionysiaque implique la dimension physique et la dimension politique, une nouvelle façon de voir le monde et de voir la cité. Mais la double vision de Penthée, s'introduisant dans cet ample système de représentations, nous rappelle surtout que Penthée est définitivement passé sous le pouvoir de Dionysos et va désormais irrémédiablement vers sa fin. Les yeux qui ne voulaient pas voir voient sous l'empreinte du dieu : les yeux du mécréant sont devenus les yeux du possédé.

3. Penthée et Agavé

Sous le pouvoir du dieu, Penthée sort de la scène et se dirige vers le mont Cithéron. Le chant du chœur met au centre de l'attention les événements qui se déroulent au même moment hors de la scène. Il appelle les bacchantes à se dresser

¹⁷³ Sur le rapport entre Dionysos et la dimension de la sexualité, voir Otto 1996 : 180-189, Daraki 1994 : 154-155. Sur la *mania* dionysiaque, voir Jeanmaire 1991 : 105-156.

¹⁷⁴ Voir par exemple ABV 202, 2. Dossier complet et bibliographie chez Villanueva-Puig 2002 : 44-47.

¹⁷⁵ Villanueva-Puig 2002 : 46.

¹⁷⁶ Villanueva-Puig 2002 : 47.

contre l'intrus et imagine ce qui est en train de se produire sur le Cithéron¹⁷⁷. Juste après cette première évocation, indirecte, de la mort de Penthée, un messager apparaît sur la scène pour un récit détaillé¹⁷⁸. Nous connaissons déjà le désir du roi de voir-sans-être-vu et avons déjà considéré la scène dans laquelle Penthée sort du palais déguisé en bacchante et se donne à voir aux yeux de l'étranger, du chœur et du public¹⁷⁹. Cette scène anticipait le renversement qui se réalise complètement sur le Cithéron, où Penthée, d'aspirant- spectateur, devient spectacle¹⁸⁰.

Au début de son récit, le messager rappelle le désir de voir-sans-être-vu que le roi avait déjà exprimé auparavant : « Nous gardions en silence (σιγηλά) tout mouvement des pieds, sans parler (γλώσσης ἄπο), pour pouvoir voir sans être vus (ὡς ὀρῶμεν οὐχ ὀρώμενοι, vers 1049-1050). Mais ce désir du roi est destiné à être frustré, et la situation que l'on avait remarquée dans la première partie du drame se retrouve ici complètement renversée. Si alors, dans sa cécité à l'aspect de la divinité, la vue de Penthée se bornait à la perception sensorielle, maintenant qu'elle est possédée par le dieu elle se montre incapable de percevoir la réalité physique. Ainsi, pendant que le cortège guidé par Dionysos avance, décidé à voir sans être vu, Penthée n'arrive pas à voir (οὐχ ὀρῶν, vers 1058) ce que voient ses compagnons et, pour pouvoir mieux voir (ἴδοιμ' ἄν ὀρθῶς, vers 1062), exprime son désir de monter sur le sommet d'un sapin. Penthée veut « voir droit » (ἴδοιμ' ἄν ὀρθῶς). S'il ne voit pas c'est parce que, comme nous le verrons à propos de la vue d'Agavé, dans la folie bachique ses yeux sont mis « de travers ».

L'étranger fait donc fléchir la branche du sapin jusqu'à terre, y installe Penthée et laisse l'arbre se redresser. Ceci accompli, l'étranger disparaît à la vue et ne se manifeste désormais qu'à travers sa voix :

ὅσον γὰρ οὐπω δῆλος ἦν θάσσω ἀνω,
καὶ τὸν ξένον μὲν οὐκέτ' εἰσορᾶν παρῆν,
ἐκ δ' αἰθέρος φωνή τις, ὡς μὲν εἰκάσαι
Διόνυσος, ἀνεβόησεν

¹⁷⁷ Le procédé est semblable à celui de *Med.* 976-988 ou *Hipp.* 767-775, qui rappellent Aesch. *Agam.* 1100-1129.

¹⁷⁸ Pour une analyse du récit et de ses rapports avec l'ensemble du drame, voir de Jong 1992.

¹⁷⁹ Voir *supra*, p. 312.

¹⁸⁰ Au v. 829, Penthée est défini θεατής. Cf. Seaford 1996 : 214 ; Rizzini 2007 : 153 ; de Jong 1992 : 577-578.

On ne le voyait pas encore assis là-haut
 que l'on ne pouvait plus voir l'étranger,
 et qu'une voix dans l'éther, je suppose
 celle de Dionysos, cria (vers 1076-1079).

Penthée monte sur le sapin et, de là-haut, se donne à voir aux bacchantes (δῆλος). En même temps que Penthée devient visible, l'étranger au contraire disparaît et, devenu invisible, se manifeste à travers une voix qui crie (φωνή τις... ἀνεβόησεν). Ainsi se termine l'opposition entre l'étranger (τὸν ξένον) et le dieu (Διόνυσος) et la tromperie visuelle conçue par le dieu. Certes, le dieu réapparaîtra à la fin de la tragédie (vers 1330), mais cette fois-ci ce sera du haut du θεολογεῖον en *deus ex machina*¹⁸¹.

Pour Penthée, l'expérience visuelle du dieu est terminée. Dionysos cesse d'être l'étranger et redevient une voix. Comme au début de la tragédie, il se manifeste à nouveau à travers l'ouïe, au moyen du cri rituel, qui réveille les bacchantes et les pousse contre l'intrus. Pour Penthée l'échec est total. Il était venu sur la montagne pour voir les ménades sans être vu et maintenant, dressé sur le sapin, il est vu par elles bien plus qu'il ne les voit lui-même : « Plus que voir les ménades, c'est lui qui en est vu » (vers 1075, ὄφθη δὲ μᾶλλον ἢ κατεῖδε μαινάδας). Au cri rituel du dieu, les bacchantes se redressent et, apercevant Penthée sur le sapin, essaient de l'assaillir d'abord avec une grêle de pierres, puis à l'aide de branches et de thyrses, jusqu'à ce qu'elles renversent le sapin au sol. Elles peuvent alors, Agavé en tête, tuer Penthée et en démembrer le corps.

Tout ce qui reste de Penthée lorsque sa mère Agavé, de retour de la montagne, réapparaît sur scène est sa tête, qu'elle tient dans les bras et qu'elle croit être celle d'un lion. Cadmos, pour rappeler l'attention de sa fille Agavé sur la tête qu'elle porte dans les mains, lui demande alors : « Quelle est donc la tête que tu portes dans tes mains ? » (vers 1277, τίνος πρόσωπον δῆτ' ἐν ἀγκάλαις ἔχεις;). L'emploi du mot πρόσωπον est très significatif. De fait, ce mot, qui peut aussi bien indiquer le visage que le masque, entretient un rapport tout particulier avec la vision. Du point de vue

¹⁸¹ Sur les différences entre le personnage de l'étranger – Dionysos et l'apparition finale du dieu en *deus ex machina*, voir Foley 1980 : 131-132.

étymologique en effet, le mot indique « ce qui est sous les yeux (d'autrui) »¹⁸². Les interprètes des *Bacchantes* ont bien mis en évidence la double valeur de l'emploi qu'Euripide fait ici de ce mot¹⁸³ et ont souvent souligné la valeur méta-théâtrale qu'acquiert le mot ici. Dans une tragédie dans laquelle le dieu se manifeste à travers les moyens théâtraux du déguisement, du costume, de la voix et de la musique, le visage-masque de Penthée appellerait donc l'attention sur le pouvoir de l'illusion théâtrale. De plus, comme nous l'avons vu, le masque représente également l'une des images culturelles de Dionysos et l'une des formes par lesquelles se réalise son épiphanie¹⁸⁴.

À côté de ces aspects, il nous semble que le visage-masque de Penthée ait également une autre valeur, à savoir celle de traduire en spectacle la dynamique de renversement entre sujet et objet de la vue que l'on a précédemment examinée. Le désir de Penthée était de voir sans être vu et nous avons vu la manière dont Dionysos renverse ce désir en faisant de Penthée celui « qui est vu sans voir ». Lorsque Penthée se dresse sur la cime du sapin, le regard des bacchantes se fixe sur lui ; lorsque Agavé paraît sur la scène, le regard des spectateurs se fixe sur la tête qu'elle porte dans les mains. Le masque appelle un regard, c'est bien connu¹⁸⁵. Le visage-masque de Penthée, « ce qui est sous les yeux d'autrui », présente le terrible aboutissement de la dialectique de la vue qu'on a observée au cours de toute la tragédie et appelle à lui le regard des spectateurs mais également celui des personnages sur scène.

La vue aveugle, l'ouïe sourde d'Agavé

Dans la mort de Penthée, un rôle de premier plan est joué par sa mère Agavé, elle qui est à la tête même des bacchantes (vers 682). Lorsque la voix de Dionysos retentit dans l'éther (vers 1078), les bacchantes assoupies se réveillent, se lèvent d'un

¹⁸² πρόσωπον est une hypostase issue de πρὸς « devant » et du radical de ὄψ « regard ». Voir Chantraine 1999 : 942.

¹⁸³ Cf. Foley 1980 : 130-131 ; Segal 1982b : 92 ; Auger 1983 : 77. Sur l'emploi du mot dans le théâtre grec, voir Frontisi-Ducroux 1987.

¹⁸⁴ Cf. *supra*, p. 282. Voir aussi Vernant 1986 : 252-257.

¹⁸⁵ Cf. Vernant 1990 : 226-228 et Frontisi-Ducroux 1995 : 20-26.

bond et commencent à courir dans la montagne, Agavé en tête. Elles aperçoivent alors (vers 1095 : εἶδον) Penthée assis sur l'arbre et essaient de le tuer avec des pierres, des branches d'arbres et des thyrses. Puisque leurs efforts sont vains, Agavé appelle les ménades à encercler l'arbre pour capturer « le fauve » (θηρ[α]) de là-haut, afin qu'il ne révèle pas les danses secrètes du dieu ! » (vers 1108-1109).

Ce qu'Agavé et les bacchantes voient est donc un fauve, qui prend d'ailleurs les apparences soit d'un lion, soit d'un veau¹⁸⁶. Penthée est vu, mais n'est pas reconnu. De ce point de vue, on serait tenté de considérer la vengeance du dieu comme un châtement faisant subir à Penthée ce que Dionysos lui-même a subi de la part du roi au début de la tragédie : comme Dionysos qui, tout en étant vu, n'était pas reconnu par Penthée, ainsi Penthée est vu mais n'est pas reconnu par sa mère ; comme Penthée voyait l'étranger et ne reconnaissait pas le dieu, de même Agavé voit l'intrus mais ne reconnaît pas son fils. D'autant plus que, comme Penthée, Agavé voit sans voir et écoute sans entendre. Lorsque les bacchantes sont parvenues à abattre le sapin et qu'Agavé s'élance la première contre le roi, Penthée essaie désespérément de se faire reconnaître : « il arracha sa mitre de sa tête, pour que la malheureuse Agavé en le reconnaissant ne le tuât pas et lui disait en lui caressant la joue : C'est moi, mère, je suis ton fils, ton fils Penthée, que tu as enfanté dans le palais d'Échion. Aie pitié de moi, ma mère, et ne tue pas ton enfant à cause de mes fautes ! »¹⁸⁷.

Dans la tentative désespérée de se faire reconnaître, Penthée fait appel à la sensibilité sensorielle de sa mère. En premier lieu à la vue, en enlevant son déguisement afin de laisser voir son identité, puis à l'ouïe, en adressant à Agavé d'attendrissantes paroles. Mais il fait également appel au toucher, en lui caressant la joue, avec un geste typique de supplication. Ainsi celui qui ne voulait pas être vu se donne-t-il à voir, celui qui ne voulait pas être entendu se donne-t-il à entendre. E. Dodds fait remarquer à ce propos qu'en enlevant la mitre, Penthée éloigne la folie qu'il avait acquise lorsqu'il s'en

¹⁸⁶ Cf. vv. 1174 et 1185. Voir Dodds 1960 : XVIII, 225 et Rizzini 2007 : 155-157. On se souviendra, nous l'avons déjà remarqué, que ces deux animaux sont des incarnations traditionnelles de Dionysos (cf. supra, p. 22) et que dans le sacrifice dionysiaque la victime s'identifie au dieu (cf. supra, pp. 60-61).

¹⁸⁷ vv. 1115-1121 : ὁ δὲ μίτραν κόμης ἄπο / ἔρριψεν, ὡς νιν γνωρίσασα μὴ κτάνοι / τλήμων Ἀγαπή, καὶ λέγει παρήϊδος / ψαύων· Ἐγὼ τοι, μήτηρ, εἰμί, παῖς σέθεν / Πενθεύς, ὃν ἔτεκες ἐν δόμοις Ἐχίονος· / οἴκτιρε δ' ὦ μήτηρ με μὴδὲ ταῖς ἐμαῖς / ἀμαρτίαισι παῖδα σὸν κατακτάνης.

était revêtu¹⁸⁸. De plus, nous avons vu que le déguisement de Penthée faisait ressortir la perversion de la communication implicite dans son désir de voir-sans-être-vu et de dissimuler son identité. En enlevant la mitre Penthée essaie donc de récupérer la réciprocité du regard qu'il avait refusée : il se donne à voir pour être vu tout en voyant.

Mais, comme le dira Dionysos à la fin du drame (vers 1385), il est désormais trop tard pour les repentirs. Il ne suffit pas à Penthée de montrer sa vraie identité et de supplier sa mère de lui épargner la vie, Agavé ne le reconnaît pas, elle ne le voit pas et ne l'écoute non plus :

ἡ δ' ἀφρὸν ἐξιῆσα καὶ διαστρόφους
κόρας ἐλίσσοις, οὐ φρονοῦσ' ἅ χρῆ φρονεῖν,
ἐκ Βακχίου κατείχεται, οὐδ' ἔπειθέ νιν.

Mais elle, l'écume à la bouche et tournant
ses yeux révulsés, sans penser ce qu'il faut penser,
était possédée par Bacchos et ne l'écoutait pas (vers 1122-1124).

Cependant, si Agavé ne reconnaît pas son fils, son « voir sans voir » est très différent de celui de Penthée. Il ne s'agit pas de celle que nous avons appelée, d'après Wittgenstein, la « cécité de l'aspect »¹⁸⁹. La vue d'Agavé est biaisée par l'effet de la possession divine, qui lui a mis « les yeux de travers » (vers 1122 : διαστρόφους) et qui, là où est son fils, lui fait voir un fauve. Nous avons déjà remarqué cette distorsion sensorielle à propos du personnage de Penthée, qui voit à deux reprises Dionysos sous la forme d'un taureau¹⁹⁰. Pourtant si, dans le cas de Penthée, voir Dionysos en taureau signifiait voir l'identité de l'étranger avec plus de vérité et faire l'expérience de sa divinité, pour Agavé, l'hallucination qui réalise cette manifestation épiphanique du dieu ne montre que le pouvoir trompeur du dieu.

¹⁸⁸ Cf. Dodds 1960 : 216-217.

¹⁸⁹ Voir *supra*, p. 313 sq.

¹⁹⁰ *v.* 618 et 920-921.

La folie aux yeux de travers

La description du messager souligne deux éléments remarquables de l'aspect d'Agavé : elle a « l'écume à la bouche » et les « yeux de travers ». On retrouve ici deux caractères qu'Hippocrate et la littérature médicale attribuent souvent à la folie¹⁹¹. L'auteur de la *Maladie sacrée* décrit ainsi les symptômes d'une crise d'épilepsie : « Le sujet perd la voix et étouffe, l'écume lui sort par la bouche, il grince des dents, les mains se tordent, les yeux divergent, toute connaissance est perdue »¹⁹². Les correspondances sont assurément frappantes, notamment dans la terminologie¹⁹³. Une autre description de crise épileptique, tirée du traité hippocratique *des Vents*¹⁹⁴, nous permet de mieux saisir, dans le diagnostic indigène de la folie, les caractères de cécité et de surdité qu'on a relevés dans le personnage d'Agavé :

πᾶν γὰρ τὸ σῶμα πανταχόθεν ἔλκεται, καὶ τετίνακται τὰ μέρη τοῦ σώματος (...) διαστροφαί τε παντοῖα παντοίως γίνονται· κατὰ δὲ τοῦτον τὸν καιρὸν ἀναίσθητοι πάντων εἰσὶ, κωφοί τε τῶν λεγόμενον καὶ τυφλοὶ τῶν γιγνομένων.

Le corps tout entier est tiré de tous côtés ; les parties du corps sont secouées ; des distorsions de toutes sortes se produisent ; pendant la crise, ils sont insensibles à tout, sourds à ce qui se dit, aveugles à ce qui se passe (trad. J. Jouanna).

La folie donc, qui est d'ailleurs pour les Grecs l'expression d'une intervention divine, rend sourd et aveugle, et pervertit la perception sensible. Cette perversion se manifeste en particulier dans le regard aux yeux « mis de travers »¹⁹⁵.

¹⁹¹ Sur les représentations tragiques de la folie, voir Pigeaud 1989 : 414 sqq., Padel 1992, Padel 1995. Sur les rapports entre la folie tragique et la médecine hippocratique, voir Jouanna 1987. Cf. aussi ce que nous avons dit à propos du personnage d'Héraclès *supra*, p. 189.

¹⁹² *morb. sac.* 7, 1-5 Littré (trad. J. Jouanna) : ἄφρονός δὲ γίνεται καὶ πνίγεται, καὶ ἀφρός ἐκ τοῦ στόματος ἐκρέει, καὶ οἱ ὀδόντες συνηρείκασι, καὶ αἱ χεῖρες συσπῶνται, καὶ τὰ ὄμματα διαστρέφονται καὶ οὐδὲν φρονέουσιν. Cf. les vers 1122-1124 cités plus haut. Sur les rapports entre l'épilepsie, la folie et la possession divine, ainsi que sur le nom de « maladie sacrée », voir notamment Dodds 1977 : 71-105.

¹⁹³ Ces correspondances sont à considérer avec les nuances mises en évidence par Jouanna 1987 : 121-123.

¹⁹⁴ c. 15 Littré.

¹⁹⁵ En grec : διάστροφος. De fait, διά-στρέφω correspond exactement au latin per-vertere.

On peut retrouver ces mêmes caractéristiques dans nombre d'images tragiques de la folie. Iô a « la forme, la raison et les yeux de travers »¹⁹⁶. Le regard « de travers » s'oppose d'ailleurs au regard « droit » (ὀρθῶς ὀρᾶν). Lorsque Penthée, arrivé sur le Cithéron, se plaint de ne rien voir, il exprime le désir de « voir droit »¹⁹⁷. Lorsque le coryphée de l'*Œdipe Roi* rapporte à Créon les horribles accusations qu'Œdipe lui a faites, Créon demande si Œdipe les a prononcées « des yeux droits et de l'esprit droit »¹⁹⁸. Comme le « regard de travers » est un indice de la folie, le « regard droit », regard partagé, est indice d'un esprit sain. De plus, si l'on peut « regarder droit », on peut aussi « écouter droit » : le chœur, toujours dans la même tragédie de Sophocle, demande à Zeus d'« écouter droit »¹⁹⁹ et Plutarque, en adressant au jeune Nicandre son petit ouvrage sur l'art d'écouter, lui explique qu'il l'a écrit afin que le jeune sache comment « écouter droit »²⁰⁰.

Si donc la folie a les « yeux de travers », c'est qu'elle pervertit les perceptions de ceux qui en sont atteints. Elle invertit les hommes et les animaux, la lumière et l'obscurité²⁰¹. Si Agavé voit son fils Penthée comme un animal, Ajax, qui tue un troupeau en croyant massacrer ses ennemis, voit les animaux comme des hommes²⁰². Parfois la folie fait voir quelqu'un que l'on aime comme un ennemi ou vice versa. Oreste voit sa sœur comme l'une de ses Érinyes²⁰³ et Héraclès voit son père comme le père de son ennemi²⁰⁴. De même Agavé, sur le Cithéron, voit son fils comme un intrus, un ennemi, et le tue ; la tête de son fils devient pour elle le signe de son triomphe, de son succès. Le messager termine son récit en annonçant qu'elle se dirige vers le palais. Le chœur introduit enfin son arrivée sur la scène : « Mais je vois s'élaner vers le palais Agavé, la mère de Penthée, les yeux révoltés (ἐν διαστροφήις ὄσσοις) : accueillez le

¹⁹⁶ Cf. Aesch. *Prom.* 673 et 882. Cf. aussi Eur. *HF* 868 ; *Or.* 283. Pour une analyse de cette forme du regard comme indice de la folie, voir Padel 1992 : 60.

¹⁹⁷ vv. 1058-1062. Cf. *supra*, p 317.

¹⁹⁸ Soph. *OT* 528 : ἐξ ὀμμάτων ὀρθῶν δὲ καὶ ὀρθῆς φρενός.

¹⁹⁹ Soph. *OT* 903 : εἴπερ ὀρθ' ἀκούεις.

²⁰⁰ Plut. *aud.* 37c2 : ὅπως εἰδήεις τοῦ πείθοντος ὀρθῶς ἀκούειν.

²⁰¹ Voir Padel 1995 : 65-77.

²⁰² Soph. *Aj.* 37-45.

²⁰³ Eur. *Or.* 264.

²⁰⁴ Eur. *HF* 970-1000. Cf. *supra*, p. 192.

cortège du dieu Euios »²⁰⁵. Agavé va apparaître sur scène. Ses yeux en trahissent encore la folie.

Le réveil est une horrible vision

Si la vue de Penthée passait d'une perception ancrée dans l'expérience sensible aux hallucinations de la possession bachique, Agavé expérimente le mouvement inverse, qui la conduit de la vision pervertie de la folie à la récupération de ses facultés. Lorsqu'elle apparaît sur scène, elle est encore visiblement possédée par la folie du dieu. Elle porte dans ses mains la tête de Penthée, qu'elle croit être celle d'un lion, triomphal butin de sa chasse sur la montagne. Même le chœur, qui a accueilli la nouvelle de la mort de Penthée avec une exaltation de joie (vers 1031-1035), en regardant la folie d'Agavé et le terrible spectacle de la tête de Penthée, en est bouleversé et, lorsqu'elle lui demande de prendre part à son festin, il répond horrifié (vers 1184).

Dans sa folie, Agavé continue à voir la tête de Penthée comme celle d'un lion²⁰⁶. Le coryphée nous avait d'ailleurs déjà prévenus : ses yeux sont encore « de travers ». Si la folie se manifeste à travers une distorsion sensorielle, le réveil de la mania se réalise au moyen d'une série de suggestions sensorielles, qui permettent à Agavé de récupérer une façon « normale » de percevoir la réalité et de reconnaître la tête de Penthée²⁰⁷. Ce processus de retour à la réalité s'accomplit à travers la vue et l'ouïe, grâce à l'intervention de Cadmos. Nous retrouvons donc ici le vieux père d'Agavé, que nous avons rencontré dans le premier épisode de la tragédie. C'est bien à lui que cette tâche revient. Nous l'avons déjà vu dans le rôle de défenseur des raisons de la famille au cours son dialogue avec Penthée. Il soulignait la parenté qui unissait Penthée à Dionysos et rappelait que l'opposition au dieu était aussi une question de famille. Maintenant, il doit

²⁰⁵ vv. 1165-1167 : ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ ἐς δόμους ὀρμωμένην / Πενθέως Ἀγαυὴν μητὲρ' ἐν διαστροφῶν / ὄσσοις, δέχεσθ' ἐς κῶμον εὐίου θεοῦ.

²⁰⁶ Cf. vv. 1171, 1174, 1183, 1190, 1239, 1255, 1278.

²⁰⁷ Voir en particulier l'analyse « thérapeutique » de Devereux 1970 et, dans une perspective partiellement différente, Bardi 2003 : 109-111.

recomposer ce qui reste de son γένος comme il recompose les débris du corps de son neveu qu'il apporte sur la scène.

Lorsqu'Agavé voit arriver son père, elle l'accueille joyeuse et lui demande de la féliciter de ses prouesses. De plus, elle demande également à voir son fils Penthée, auquel elle veut montrer son trophée : « Qui peut lui dire de venir ici, devant mes yeux, pour qu'il voie comme je suis heureuse ? »²⁰⁸. C'est à cette remarque que Cadmos comprend que sa fille est encore en proie à la folie²⁰⁹ : elle se montre encore incapable de voir « droit ». Cadmos commence alors à guider les perceptions sensorielles de sa fille. Il lui demande de diriger son regard vers le ciel, et un premier changement se produit dans l'esprit d'Agavé²¹⁰ :

Κα. πρῶτον μὲν ἐς τόνδ' αἰθέρ' ὄμμα σὸν μέθεες.
 Αγ. ἰδοῦ· τί μοι τόνδ' ἐξυπέϊπας εἰσορᾶν;
 Κα. ἔθ' αὐτὸς ἢ σοι μεταβολὰς ἔχειν δοκεῖ;
 Αγ. λαμπρότερος ἢ πρὶν καὶ διειπετέστερος.
 Κα. τὸ δὲ πτοηθὲν τόδ' ἔτι σῆ ψυχῆ πάρα;
 Αγ. οὐκ οἶδα τοῦπος τοῦτο· γίγνομαι δὲ πῶς
 ἔννους, μετασταθεῖσα τῶν πάρος φρενῶν.

C. Tout d'abord, porte ton regard ici, vers le ciel.
 A. Voilà... Pourquoi me dis-tu de regarder cela ?
 C. Est-ce le même ou te semble-t-il changé ?
 A. Il est plus lumineux et plus pur que tout à l'heure.
 C. Et cette stupeur est-elle toujours dans ton âme ?
 A. Je ne comprends pas ce que tu dis, mais je reviens
 à moi, un changement s'est fait dans mon esprit
 (vers 1264-1270).

Si la possession et la folie de Penthée se manifestaient à travers les hallucinations qui, en lui faisant voir deux soleils et deux cités, réalisaient un dédoublement des réalités physique et sociale, le réveil de la *mania* passe pour Agavé à travers la prise de conscience de la réalité physique et sociale. C'est pourquoi Cadmos lui fait regarder le ciel et lui demande peu après qui est son mari et qui est son fils (vers 1273-1276). Une fois ses points de repère physiques et sociaux retrouvés, Agavé peut alors enfin « voir droit » (comme Cadmos le lui demande) et reconnaître la tête de son fils :

²⁰⁸ vv. 1257-1258 : τίς αὐτὸν δεῦρ' ἂν ὄψιν εἰς ἐμὴν / καλέσειεν, ὡς ἴδῃ με τὴν εὐδαίμονα;

²⁰⁹ Cf. Devereux 1970 : 40-41.

²¹⁰ Cf. Goldhill 1988 : 154-155.

Κα. σκέψαι νυν ὀρθῶς· βραχὺς ὁ μόχθος εἰσιδεῖν.
Αγ. ἔα, τί λεύσσω; τί φέρομαι τόδ' ἐν χεροῖν;
Κα. ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον μάθε.
Αγ. ὀρῶ μέγιστον ἄλγος ἢ τάλαιν' ἐγώ.

C. Regarde droit. Il en coûte peu de regarder.
A. Hélas, que vois-je ? Quelle est cette chose dans mes mains ?
C. Observe-la et apprends mieux !
A. Je vois, malheureuse, une immense douleur (vers 1279-1282).

Le retour à la réalité s'accomplit au moment où Agavé dit qu'elle voit (ὀρῶ, vers 1282). Des yeux peuvent désormais regarder droit et percevoir la réalité telle qu'elle est. Mais, pour atteindre la vision de son « immense douleur », Agavé a dû se laisser conduire par les paroles de son père Cadmos. Si elle peut ainsi parvenir à la vision qui lui permet de reconstruire les événements et de revenir à la réalité, c'est grâce à son ouïe. C'est en écoutant les interrogations de son père qu'elle arrive à voir « ce qu'il faut voir ».

La présence du personnage de Cadmos relie ainsi la fin de la tragédie à son début dans une structure annulaire. Dans le premier épisode, les paroles que Cadmos et Tirésias avaient adressées à Penthée afin qu'il reconnaisse le dieu avaient été vaines. Penthée n'avait pas su relier leurs paroles aux données de sa vue. Dans cette dernière scène, au contraire, Agavé écoute ce que son père lui dit²¹¹ et relie ce qu'elle voit à ce qu'elle entend. Elle peut alors s'écrier : « Enfin je comprends » (vers 1269)²¹². Mais cette compréhension est arrivée trop tard, comme le lui reproche Dionysos : « Trop tard vous avez appris, vous ne m'avez pas reconnu quand il fallait » (vers 1345).

Le reproche de Dionysos nous amène directement à la dernière partie de ce chapitre : nous nous intéresserons justement au problème de la connaissance et aux diverses modalités d'acquisition du savoir mises en scène dans notre tragédie. Nous avons vu en effet qu'alors que Dionysos demande à être écouté, Penthée veut voir, et nous avons suivi les divers renversements de situation opérés par le dieu afin de perdre son adversaire mortel. Il nous reste maintenant à creuser la signification et les raisons de l'incompréhension entre Dionysos et Penthée.

²¹¹ Cf. v. 1271 : κλύοις ἂν οὖν τι κάποκρῖναι' ἂν σαφῶς;

²¹² À ce propos, cf. *infra* p. 339 sqq.

4. L'*Amathia* de Penthée

Dans le développement dramatique des *Bacchantes*, la connaissance joue un rôle de premier plan. C'est en effet un manque de connaissance que Dionysos désire combler en se rendant à Thèbes : puisque les sœurs de sa mère Sémélé n'ont pas reconnu sa nature divine, Dionysos les a rendues folles et les a éloignées de leurs foyers²¹³. Du fait de cette incrédulité, le dieu veut manifester sa vraie nature à la cité de Thèbes²¹⁴ et le but de son épiphanie est expressément formulé en termes cognitifs : « il faut que cette ville apprenne jusqu'au bout (ἐκμαθεῖν), même si elle ne le veut pas, qu'elle n'est pas initiée à mes mystères » (vers 39-40).

Si dans la macrostructure dramatique de la tragédie l'importance et le rôle joué par la connaissance sont évidents, une analyse plus attentive de l'isotopie cognitive dans le texte montre non seulement une grande richesse, mais aussi une très grande complexité. On se trouve tout d'abord confronté à une certaine abondance lexicale²¹⁵, à l'intérieur de laquelle on pourrait tracer des parcours différents. La littérature critique s'est depuis toujours intéressée à l'analyse de l'opposition entre sagesse (σοφία) et folie²¹⁶ sous-jacente à tous les contrastes scéniques et qui dessine les oppositions entre les différents personnages du drame, chacun d'eux revendiquant la primauté de la connaissance et reprochant aux autres la folie ou l'ignorance : ainsi Tirésias et Penthée dans le premier épisode²¹⁷, Penthée et l'étranger dans le deuxième et troisième épisodes²¹⁸.

²¹³ vv. 26-31.

²¹⁴ Cf. vv. 22, 42, 47.

²¹⁵ γιγνώσκω : vv. 859, 892, 1342, 1346 ; γνωρίζω : vv. 1088, 1116, 1285 ; γνώμη : vv. 997, 1002 ; ἀγνωμοσύνη : v. 885 ; φρονέω : vv. 196, 268, 312, 332, 390, 396, 480, 483, 851, 853, 1123, 1259 ; καταφρονέω : v. 199, 503 ; σωφρονέω : vv. 314, 329, 504, 1150, 1341 ; σώφρων : v. 504, 641, 1002 ; σοφρώνως : v. 686 ; φροντίζω : v. 637 ; ὑπερφρονέω : v. 1325 ; οἶδα : vv. 358, 472, 474, 506, 1345 ; μανθάνω : vv. 657, 1113, 1281, 1296, 1345 ; ἐκμανθάνω : v. 39 ; ἀμαθής : v. 480 ; ἀμαθία : v. 490 ; διδάσκω : v. 287 ; διδάσκαλος : v. 345 ; ἡγέομαι : vv. 939, 1297, 1326 ; σοφός : vv. 395, 480, 655, 656, 824, 839, 892, 897, 1005, 1151 ; σοφία : v. 395 ; νοῦς : vv. 252, 271 ; ἔννοος : v. 1270 ; ἄνοια : 345.

²¹⁶ Voir p. ex. Winnington-Ingram 1948 : 52-62 ; Dodds 1960 : 186-188 ; Segal 1982a : 298-327 ; Guidorizzi 1989 : 9-26 ; Seaford 1996 : 36-40.

²¹⁷ Tirésias, v. 196 : μόνοι γὰρ εἶ φρονοῦμεν, οἱ δ' ἄλλοι κακῶς ; v. 269 : οὐκ ἔνεισί σοι φρένες ; v. 326 : μαίην γὰρ ὡς ἄλγιστα ; Penthée, v. 252 : τὸ γῆρας ὑμῶν εισορῶν νοῦν οὐκ ἔχον ; v. 344 : μηδ' ἐξομότη μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί.

²¹⁸ Penthée, v. 483 : φρονοῦσι γὰρ κάκιον ; v. 489 : δίκην σε δοῦναι δεῖ σοφισμάτων κακῶν ; v. 655 :

Dans de telles circonstances, l'analyse des formes et de la valeur de la connaissance présente de nombreuses difficultés, et dans le rapport entre le domaine cognitif et la sphère sémantique qui est souvent problématique²¹⁹, et dans le déroulement du drame où les mêmes reproches d'ignorance et de sottise sont adressés indifféremment à l'un ou à l'autre des personnages et où l'acquisition d'une vérité durable, constamment remise en question, s'avère finalement impossible²²⁰.

Ce caractère insaisissable de la vérité, objet fuyant toute tentative de compréhension, met en évidence une remise en question critique des moyens intellectuels d'acquisition du savoir²²¹, qui s'avèrent être insuffisants et inefficaces, complètement incapables de pénétrer ce qui est au-delà des apparences sensibles. Les *Bacchantes* deviennent ainsi expression d'une crise²²², en nous présentant un conflit entre des formes de rationalité et des formes de sagesse absolument inconciliables entre elles.

Dans ce paragraphe, nous nous intéresserons au processus d'apprentissage que les *Bacchantes* mettent en scène. En effet, si, comme nous l'avons vu, Dionysos se rend à Thèbes pour se manifester, pour se faire connaître et re-connaître et s'il reproche à Penthée et à la cité tout entière leur ignorance (*amathia*) au début de la tragédie, c'est néanmoins justement sur l'acquisition d'un savoir (*manthanein*) que l'action mise en scène débouche. Ainsi verra-t-on Penthée (et même Agavé) reconnaître la valeur d'apprentissage (*manthanein*) qu'a eue leur expérience tragique. Nous nous interrogerons d'abord sur le sens qu'a le reproche d'*amathia* que Dionysos fait à Penthée, pour pouvoir analyser l'objet de cette connaissance que le dieu lui demande d'acquérir et les différentes manières dont ce processus d'apprentissage se réalise sur la scène.

σοφός σοφός σύ, πλὴν ἅ δεῖ σ' εἶναι σοφόν ; Dionysos, v. 480 : δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν ; v. 490 : σὲ δ' ἀμαθίας ; v. 504 : αὐδῶ με μὴ δεῖν σωφρονῶν οὐ σώφροσιν ; v. 506 : οὐκ οἶσθ' ὅ τι ζῆς οὐδ' ὄδρας, οὐδ' ὄστις εἶ ; v. 656 : ἔγωγ' ἔφυν σοφός. Le rôle joué par le chœur dans cette dialectique mériterait d'être analysé à part, mais ceci dépasse les limites de notre analyse.

²¹⁹ Cf. par ex. le v. 395 : τὸ σοφὸν δ' οὐ σοφία avec le commentaire de Dodds 1960 : 121 et Roux 1972 : 384. Voir encore, en dernier, Di Benedetto 2004 : 6-10. Également problématique est le rapport entre σοφία et σωφροσύνη : cf. Winnington-Ingram 1948 : 19-21 ; Conacher 1998 : 99-107.

²²⁰ Cf. Ieranò 1999 : 126-127.

²²¹ Cf. Rizzini 2007 : 160-162.

²²² Cf. Segal 1982a : 272-338 ; Guidorizzi 1989 : 38 ; Di Benedetto 2004.

L'amathia de Penthée

Revenons aux paroles de Dionysos dans le prologue. Dès le tout début de la tragédie, une première opposition s'y trouve formulée entre la sagesse du dieu et l'ignorance de la cité, qui sera incarnée par la suite par le roi Penthée. C'est ainsi que dans les *agons* suivants, l'un des reproches que le dieu fera le plus souvent à Penthée est justement celui d'être « ignorant » (ἀμαθής)²²³. Dans ce cas, les paroles du dieu semblent présupposer autre chose qu'une simple insulte gratuite²²⁴ ou le défaut de capacités intellectuelles et de sensibilité morale²²⁵. En effet, dans ses discussions avec Dionysos, Penthée semble mettre en œuvre tous les instruments rationnels pour chercher à pénétrer la réalité extraordinaire à laquelle il doit faire face ; il interroge systématiquement l'étranger, manifeste expressément son désir de connaître, de voir²²⁶, et c'est pour cela même qu'il accepte de suivre Dionysos sur le Cithéron où il trouvera la mort. Ses tentatives et les moyens dont il dispose paraissent tout de même inappropriés. La connaissance qu'on lui demande d'acquérir est d'une nature différente.

Lorsque, dans l'*exodos*, Agavé, guidée par Cadmos, recouvre ses esprits et qu'elle reconstruit ce qui s'est passé sur le Cithéron, son vieux père résume les raisons de la punition divine de la manière suivante : « Dionysos a été outragé (ὑβριν γ' ὑβρισθείς), car vous ne le croyiez (ἠγχεῖσθε) pas un dieu » (vers 1297). Le manque de connaissance est ainsi décrit comme une *hubris* : c'est un outrage au dieu, une faute de caractère moral et religieux²²⁷. L'association entre la dimension cognitive et la dimension de la piété religieuse est suggérée par ailleurs par Dionysos lui-même dans le deuxième épisode. Quand Penthée menace de punir l'étranger pour ses « méchants sophismes » (vers 489), ce dernier retourne le mauvais présage contre son interlocuteur :

σὲ δ' ἀμαθίας γε κάσεβοῦντ' ἐς τὸν θεόν.

²²³ Cf. v. 480 : ἀμαθής, v. 490 : ἀμαθία.

²²⁴ Ainsi Di Benedetto 2004 : 369.

²²⁵ C'est l'acception courante du terme ἀμαθία au V^{ème} siècle : cf. Dover 1974 : 122-124 et Bond 1981 : 145. Sur l'emploi du mot chez Euripide, voir Micallella 1980 : 67-81.

²²⁶ Voir notamment Rizzini 2007 : 127-157 et *supra*, p. 310 sqq.

²²⁷ Sur la faute tragique, voir notamment Di Benedetto-Medda 1997 : 343-358.

C'est toi qu'il faut punir, pour ton ignorance et
parce que tu es impie envers le dieu (vers 490).

Par ces mots, Dionysos éclaircit les raisons pour lesquelles Penthée sera puni, et il le fait en associant le processus de connaissance (*manthanein*) au domaine religieux. Mais quelle est la signification de ce binôme ? Qu'est-ce qui relie l'ignorance (*amathia*) et l'impiété (*asébéia*) ? À savoir, quel genre de connaissance (*manthanein*) Dionysos requiert-il²²⁸ ?

Lorsque le dieu énonce dans le prologue son projet pour la cité de Thèbes, il est à ce propos très précis :

δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει,
ἀτέλεστον οὖσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων.

Il faut que cette ville apprenne jusqu'au bout, même si elle
ne le veut pas, qu'elle n'est pas initiée à mes mystères (vers 39-40).

Le mot ἀτέλεστος, terme technique du langage religieux, indique le « non-initié ». Les objets de la connaissance (*manthanein*) sont donc, d'après les paroles de Dionysos lui-même, les τελεταί, c'est-à-dire les rites à mystères qui lui sont consacrés²²⁹.

Ce n'est donc pas une connaissance de caractère « intellectuel » que Dionysos demande à Penthée, mais la connaissance mystique des initiés. En effet, les pratiquants de ces rites interprétaient en général l'expérience initiatique comme une forme de connaissance²³⁰. Les paroles que le chœur chante dans la *parodos* en témoignent :

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων
τελετὰς θεῶν εἰδὼς
βιοτὰν ἀγιστεύει

Heureux celui qui, fortuné, en connaissance
des mystères des dieux, sanctifie sa vie (vv. 72-74).

²²⁸ Le débat critique a souvent insisté sur le caractère « intellectuel » de l'*amathia* de Penthée et en a presque fait un problème de l'intelligibilité du divin pour l'intelligence humaine. Pour ce genre d'approche, qui semble faire écho aux disputes médiévales, voir par exemple Winnington-Ingram 1948 : 58-61.

²²⁹ Sur la signification et l'emploi du terme, voir Burkert 2003 : 11-12.

²³⁰ Cf. Dodds 1960 : 76, Seaford 1981 : 253, Guidorizzi 1989 : 18-19. C'est justement pour cela que la terminologie mystique put être empruntée dans le débat philosophique, notamment par Platon : cf. Riedweg 1987 : 5-10.

Dans les mots du chœur, l'expérience initiatique est expressément décrite en termes cognitifs (*eidennai*)²³¹ et ceci au sein d'une formule telle que le *makarismos*, caractéristique des cultes à mystères²³² et qui nous est témoignée en d'autres contextes initiatiques et notamment dans les Mystères d'Éleusis²³³.

Si donc la connaissance dont il s'agit est de caractère initiatique, lorsque Dionysos reproche à Penthée d'être ἀμαθής, ce mot est à interpréter comme « celui qui ne possède pas ce type de connaissance », c'est-à-dire le « non-initié »²³⁴. Une telle acception, apparemment insolite, est à vrai dire attestée dans le lexique *Suda*, et employée en rapport avec l'initiation dionysiaque par Aristide Quintilien, dans le *Cyclope* d'Euripide et dans le papyrus de Dervéni²³⁵. L'*amathia* de Penthée ainsi conçue nous permet de mieux comprendre le mécanisme de l'incompréhension entre les deux personnages qui est en œuvre dans le deuxième épisode.

En effet, tout le dialogue s'avère être construit sur une incessante méprise²³⁶ : les mots du dieu ne sont pas faux, mais Penthée ne peut pas les interpréter dans leur signification authentique, d'où le reproche qu'il fait à Dionysos d'« altérer la communication » (vers 475, ἐκιβδήλευσας) et de « détourner le discours » (vers 479, παρωχέτευσας) et la réponse du dieu : « à l'ignorant celui qui parle avec sagesse (σοφὰ λέγων) ne semblera pas dans son bon sens (εὖ φρονεῖν) » (vers 480). Le caractère initiatique de la connaissance (*eidennai*) exigée par Dionysos nous est enfin confirmé par les réponses du dieu aux vers 474 (οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι, « tu ne peux pas l'entendre mais il est digne d'être connu ») et 472 : ἄρρητ' ἀβακχεύτοισιν εἰδέναι βροτῶν (« ce sont des choses indicibles, qui ne peuvent pas être connues par ceux qui ne

²³¹ Cf. Eur. *Rh.* 975 : (Διώνυσος) σεμνὸς τοῖσιν εἰδόσιν θεός. On remarquera l'allusion aux οἱ εἰδότες, qui peut assumer un caractère initiatique.

²³² Cf. Burkert 2003 : 90. Sur le *makarismos* dans les *Bacchantes*, voir Festugière 1956 : 72-86.

²³³ Cf. *Hymn. Hom.* 2, 480 : ὄλβιος ὃς τάδ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων ; Pind. fr. 137 Maehler : ὄλβιος ὅστις ἰδὼν κεῖν' εἶσ' ὑπὸ χθόν' / οἶδε μὲν βίου τελευτάν, / οἶδεν δὲ διόσδοτον ἀρχάν ; Soph. fr. 837 Radt : ὡς τρισόλβιοι / κεῖνοι βροτῶν, οἱ ταῦτα δερχθέντες τέλη / μόλωσ' ἐς Ἄϊδου. Voir également Aristoph. *Ran.* 356 : ὅστις ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν. Cf. Seaford 1996 : 157 et Di Benedetto 2004 : 300.

²³⁴ Cf. Micallella 1980 : 67-81, p. 76, Seaford 1981 : 273-274, Seaford 1996 : 188-189.

²³⁵ Sud. s.v. ἀμαθής ; Arist. Quint. *mus.* 3, 25, 15 : ἡ τῶν ἀμαθεστέρων ποιήσις ; Eur. *Cycl.* 173. Cf. Seaford 1984 : 136-137. Voir également Aristoph. *Nub.* 135 e *P. Derv.* col. 5, 10.

²³⁶ Voir désormais l'analyse de Rizzini 2007 : 135-141.

sont pas initiés »), qui font référence aux interdits propres aux mystères²³⁷. Mais ce savoir initiatique (*eidēnai*), de quelle manière peut-on l'acquérir ?

Connaissance initiatique

Les *Bacchantes* ont toujours été considérées comme un document important pour les historiens de la religion grecque. En effet, la pauvreté des renseignements sur le culte dionysiaque à l'époque archaïque et classique font des *Bacchantes* un repère important, dans lequel les savants ont cherché des réponses sur l'*orēibasia*, sur le ménadisme ou sur l'organisation des thiasés²³⁸.

Dans les pages qui précèdent, nous avons réfléchi sur la signification du reproche que Dionysos fait à Penthée d'être ἀμαθής et avons vu que la connaissance que le dieu exige de lui a un caractère initiatique. Pour mieux saisir le genre de connaissance dont il s'agit, nous essaierons ici un parcours inverse de celui que nous venons de décrire. Il s'agira pour nous de partir des quelques conclusions de l'histoire de la religion pour revenir ensuite au texte d'Euripide²³⁹. C'est là d'ailleurs un type d'approche au texte qui s'est beaucoup développé récemment, à la suite aussi des études sur le Papyrus de Dervéni et sur les lamelles d'or dites Orphiques²⁴⁰.

Quelques précisions d'ordre méthodologique s'imposent²⁴¹. Comme nous l'avons déjà rappelé, nous connaissons très peu de choses sur les mystères de Dionysos et la plupart de nos informations concernent les périodes hellénistique et romaine. L'étude des Mystères doit donc souvent faire appel à un principe théorique général²⁴² qui

²³⁷ Pour les implications initiatiques de l'emploi du verbe εἰδέναι, voir *supra*, n. 18 à la p. 330.

²³⁸ Cf. Jeanmaire 1991 : 79-85, 91-94, 138-156 ; Otto 1996 : 103-104 ; Detienne 1986 : 24-35 ; Burkert 1985 : 291-292 ; Coche de la Ferté 1980 ; Bourlet 1983b : 35-37 ; Henrichs 1994 : 31-58 ; Dodds 1977 : 265-278. Voir encore Dodds 1960 : xi-xxv.

²³⁹ Voir en particulier la magnifique synthèse de Burkert 2003 : 64-84. Très importantes encore l'étude de Riedweg 1987 sur la terminologie mystérique dans la philosophie de Platon et celle de Merkelbach 1988 sur le roman de Longus. Voir Scarpi 2002 pour un recueil des sources. Pour une critique des sources, voir Burkert 2003 : 64-84.

²⁴⁰ Voir par exemple l'interprétation du personnage de Tirésias donnée par Di Benedetto 2004 : 98-105.

²⁴¹ Pour les problèmes d'ordre méthodologique, voir Burkert 1979 : 49 ; Seaford 1981 : 252-253 et Burkert 1985 : 290-293. Pour les lamelles d'or, voir Pugliese Carratelli 2001.

²⁴² Cf. Burkert 1985 : 276-278.

consiste à reconnaître une certaine continuité dans les cultes à mystère de l'âge classique aux périodes successives. Cette continuité, que l'on peut souvent vérifier de manière directe²⁴³, doit être présupposée même lorsqu'il n'est pas possible de la vérifier. Le traditionalisme est en effet essentiel aux communautés qui se perpétuent par la transmission d'un rituel gardé comme un enseignement qui est censé trouver son origine dans le dieu lui-même²⁴⁴. Mais revenons à notre question de départ : que pouvons-nous dire du rôle du savoir et de l'apprentissage dans les rituels à mystères ?

Un jugement d'Aristote, qui nous est conservé par Synésius semble sans appel : « ceux qui étaient initiés aux mystères ne devaient pas apprendre quelque chose (μαθεῖν), mais faire une expérience (παθεῖν) »²⁴⁵. Pourtant, les mots d'Aristote ne peuvent pas être pris au pied de la lettre. Synésius s'en sert pour distinguer d'une part le mysticisme primitif des moines d'Égypte qui passent immédiatement à la plus haute exaltation, et de l'autre le mysticisme philosophique qui conduit, pas à pas, à l'exaltation la plus élevée²⁴⁶. Ce n'est qu'au niveau le plus haut du mysticisme philosophique que le savoir acquis (*manthanein*) trouve son accomplissement et que la vision pure est accordée à l'initié. Ainsi Aristote systématise-t-il les degrés du discours de Diotima dans le *Banquet* de Platon²⁴⁷ et installe-t-il la philosophie au degré le plus haut, analogue à l'ἐποπτεία²⁴⁸.

Dans les mystères donc, comme le dit Walter Burkert, « la connaissance n'est pas niée, mais présupposée »²⁴⁹. Il y a en effet bien des témoignages qui font allusion à un « savoir préparatoire », à une « transmission » de savoir ou à des « connaissances » propres aux mystères²⁵⁰. Avant d'accéder à l'ἐποπτεία, la « vision » qui était au cœur de l'expérience mystique, il fallait donc acquérir des connaissances préalables. Cette transmission du savoir devait jouer un rôle important, au point que le philosophe

²⁴³ Cf. Burkert 2003 : 139 n. 18 et Seaford 1981 : 252-253.

²⁴⁴ Cf. Burkert 1979 : 49.

²⁴⁵ Arist. *de phil.* fr. 15 Ross = Syn. *Dio* 10, 48a : Ἀριστοτέλης ἀξιῶ τοὺς τελουμένους οὐ μαθεῖν τι δεῖν ἀλλὰ παθεῖν.

²⁴⁶ Cf. Burkert 2003 : 64.

²⁴⁷ Plat. *Symp.* 201d-212c. Cf. Riedweg 1987 : 127-130.

²⁴⁸ Sur l'ἐποπτεία, le degré le plus haut de l'initiation, voir Burkert 2003 : 90 ; Graf 2005 : 15-18.

²⁴⁹ Burkert 2003 : 64.

²⁵⁰ Cf. *SEG* 28, 841 ; *Dio. Or.* 36, 33 ; *Clem. Strom.* 5, 71, 1. Pour une discussion de ceux-ci et d'autres témoignages, voir Burkert 2003 : 138 n. 14.

Chrysippe en vient à l'identifier directement avec les mystères : « on a appelé mystères la transmission d'un discours sur les dieux »²⁵¹.

En effet, les mystères présentaient en général un discours sacré, *ιερός λόγος*²⁵², qui pouvait se présenter même sous la forme de livre. Dans le domaine dionysiaque, un célèbre édit de Ptolémée IV Philopator de 210 av. J.-C., ayant pour but un contrôle majeur de l'État sur les cultes à mystères, ordonne à « tous ceux qui célèbrent des initiations en l'honneur de Dionysos » de s'enregistrer et de remettre leur *ιερός λόγος*²⁵³. Ceci visait vraisemblablement surtout les prêtres itinérants, qui traversaient les villes et y offraient des purifications et des initiations²⁵⁴. C'est ici exactement le cas du prêtre étranger des *Bacchantes*²⁵⁵. Pour définir l'étranger, Penthée utilise deux mots, *γόης και ἐπωδός* (vers 234), qui étaient souvent utilisés pour dénoter avec mépris ce type de personnages²⁵⁶.

C'est à la lumière de ces considérations qu'il convient de relire le passage du deuxième épisode dans lequel Dionysos reproche à Penthée d'être *ἀμαθής*. Les paroles du dieu auront alors une signification plus précise. Un prêtre itinérant, étranger, est arrivé à Thèbes « pour que cette ville apprenne qu'elle n'est pas initiée (*ἀτέλεστος*) aux mystères de Dionysos » (vers 39-40) et il propose son *λόγος* au roi :

δόξει τις ἀμαθεῖ σοφὰ λέγων οὐκ εὖ φρονεῖν

À l'ignorant celui qui parle avec sagesse ne semblera pas dans son bon sens (vers 480).

Dina Micallella, dans un article consacré à la notion d'*ἀμαθία* dans la tragédie d'Euripide, remarque qu'à l'intérieur du lexique euripidéen de la connaissance, ce qui

²⁵¹ fr. 42, 10 von Arnim : τῶν δὲ φυσικῶν ἔσχατος εἶναι ὁ περὶ τῶν θεῶν λόγος, διὸ καὶ τελετὰς ἠγόρευσαν τὰς τούτου παραδόσεις.

²⁵² La première attestation d'un *ιερός λόγος* se trouve chez Hérodote (2, 51) à propos des mystères de Samotrace. Sur le *ιερός λόγος* dans les cultes à mystères, voir Burkert 2003 : 64-84.

²⁵³ Cf. Graf 2005 : 23 ; Burkert 2003 : 38.

²⁵⁴ La figure du prêtre itinérant est attestée dès l'époque archaïque avec Épiménide et se retrouve à l'époque classique avec Empédocle. Des personnages tels que Mélémpous et Calchas en représentent les prototypes mythologiques. Voir Burkert 2003 : 36.

²⁵⁵ Cf. Dodds 1960 : 98-99 ainsi que les remarques de Guidorizzi 1989 : 173.

²⁵⁶ Cf. aussi Eur. *Hipp.* 1038, Soph. *OT* 387-388 et Plat. *Resp.* 364 b-e. Pour une analyse des termes et des polémiques contre les guérisseurs et les prêtres itinérants, voir Carastro 2006 : 43-64.

caractérise le verbe *μανθάνειν* c'est son rapport avec le *logos*, et l'*ἀμαθία* se définit par conséquent comme l'« ignoranza in relazione ad un elemento ben preciso, il *logos* »²⁵⁷. À propos du vers 480 elle conclut donc qu'ici « l'*amathia* [de Penthée] viene identificata con l'incapacità di comprendere i *sophoi logoi* »²⁵⁸.

En effet, l'étranger invite plusieurs fois Penthée à prêter l'oreille à ses paroles, mais la disposition négative de Penthée à l'égard des rites proposés par l'étranger apparaît de manière évidente : « Quel est le profit pour ceux qui célèbrent ces rites ? », demande-t-il (vers 473). Et le dieu réplique : « Il t'est interdit de l'entendre, mais ce sont des rites qui méritent d'être connus »²⁵⁹. Si les mystères étaient en effet « indicibles », ce n'est pas, comme l'imagine Penthée, parce qu'ils contenaient un secret apte à éveiller la curiosité, mais parce que l'expérience des mystères était inaccessible à l'expression verbale²⁶⁰.

Penthée ressent néanmoins le charme des paroles de l'étranger (vers 475 : « tu as bien altéré ceci pour que j'ai envie de l'écouter »), mais préfère s'en détourner pour mener son enquête dans le domaine du visible²⁶¹ : il est intéressé par une confirmation qui relève de l'autopsie (vers 469 : « le dieu t'a-t-il donné ces ordres la nuit ou sous tes yeux ? »), il cherche à saisir l'apparence visible des *orgia* (v. 471, *ιδέα*) ou du dieu lui-même (v. 477 : « Tu prétends avoir vu le dieu. Comment était-il ? »). Dionysos demande à être écouté, Penthée demande à voir. Déjà ici une dialectique se trouve ainsi esquissée entre vue et ouïe, que l'on retrouvera également dans l'épisode suivant.

²⁵⁷ Micallella 1980 : 70-71. Cf. Héracl. 22 B 40 DK.

²⁵⁸ Micallella 1980 : 76, qui renvoie aux vers 230-231 de l'*Ion* (ἔχω μαθοῦσα· θεοῦ δὲ νόμον / οὐ παραβαίνομεν), où la signification du verbe est « sono informato di una norma culturale e sono pronto ad accettarla ».

²⁵⁹ v. 474 : οὐ θέμις ἀκοῦσαι σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναι.

²⁶⁰ Cf. Burkert 2003 : 64. Voir les *ἱεροὶ λόγοι* qu'on ne peut pas rapporter chez Hérodote (2, 48, 3 ; 2, 51, 4, etc.). Cf. Fowler 2009 : 28.

²⁶¹ Cf. Gregory 1985 : 28 et Rizzini 2007 : 135-141.

Apprendre par l'ouïe, apprendre par la vue

La vision et l'audition représentent sans doute deux composantes essentielles du *manthanein* tragique. Nous avons déjà vu par ailleurs que le projet de Dionysos sur la cité de Thèbes est défini en termes de connaissance (vers 39-40) et que le *manthanein* qui constitue le but de l'épiphanie du dieu est présenté dans la première partie de la tragédie, et en particulier dans le deuxième épisode, comme un processus cognitif fondé sur la parole et sur l'audition. Dans ce contexte, l'*amathia* de Penthée apparaît comme son incapacité à écouter.

Ce rapport entre le *manthanein* et l'audition est souligné une fois encore par Dionysos dans l'épisode suivant. Penthée, s'obstinant à ne pas croire aux explications du dieu, a fait emprisonner ce dernier dans les écuries au fond de son palais ; mais le dieu a provoqué un tremblement de terre, a fait écrouler le palais royal et en est sorti libre²⁶². Lorsque le roi sort à son tour du palais, il reste émerveillé par la vision de Dionysos. Maintenant il voit que le dieu s'est libéré, il ne doit plus se contenter de ses paroles, il en a une preuve visuelle. Pourtant Dionysos continue à insister sur son incapacité à l'écouter et, lorsque Penthée lui demande des explications, il répond : « Ne t'ai-je pas dit qu'on me délivrerait ? Ou tu ne m'as pas entendu ? (οὐκ ἤκουσας) » (vers 649). Non, Penthée n'entend pas, il persévère dans son *amathia*. Dionysos lui annonce alors l'arrivée d'un messager qui vient de la montagne et l'invite encore une fois à l'écoute qui engendre la connaissance (*manthanein*) : « Écoute d'abord les paroles de cet homme et apprends (μάθε) » (vers 657).

Comme on peut précisément s'y attendre en raison de son caractère programmatique, le thème du *manthanein* réapparaît avec insistance à la fin de la tragédie : il s'agit maintenant de vérifier si le but que le dieu s'était fixé dans le prologue a été atteint ou non. Quand Agavé apparaît sur la scène, elle porte dans ses bras la tête de son fils qu'elle croit être celle d'un lion. Ce n'est qu'à travers les paroles de son père Cadmos qu'elle peut recouvrer ses esprits, reconnaître Penthée, reconstruire et

²⁶² vv. 576-641. Cf. *supra*, p. 289 sq.

comprendre tout ce qui s'est passé. Elle peut donc s'écrier : « Enfin je comprends » (vers 1296 : ἄρτι μανθάνω).

Mais le *manthanein* d'Agavé est intervenu trop tard, comme le remarque Dionysos lui-même : « Trop tard vous m'avez connu (ἐμάθετε). Vous ne m'avez pas reconnu (ἤδετε) quand il fallait » (vers 1345)²⁶³. On remarquera que la situation d'Agavé ici est renversée par rapport à celle de Penthée que l'on a analysée tout à l'heure. À la différence de Penthée, Agavé se laisse conduire par les paroles de son père²⁶⁴, elle l'écoute et arrive à voir (vers 1282 : ὀρῶ), alors que son fils, n'écoutant pas, ne se laissait pas guider pour découvrir ce qui était sous ses yeux mais qu'il ne pouvait pas voir (vers 501 : « Où est le dieu ? Car moi, je ne le vois pas ») : il semblerait que l'on ne puisse voir que si l'on s'appuie sur ce qu'on écoute. Le parallélisme entre la situation d'Agavé et celle de Penthée est évident dans le texte également, dans les mots avec lesquels Cadmos s'adresse à sa fille :

ἄθρησον αὐτὸ καὶ σαφέστερον **μάθε**

Regarde (la tête que tu portes dans les mains)
et apprends mieux (vers 1281).

qui reprennent évidemment les paroles de Dionysos à Penthée :

κείνου δ' **ἀκούσας** πρῶτα τοὺς λόγους **μάθε**

Écoute d'abord les parole de cet homme et apprends (vers 657).

Il y a donc deux typologies différentes de *manthanein*, dont l'une se réalise à travers l'ouïe, l'autre à travers la vue. Non reconnu par le biais du *logos*, le dieu donne à *voir* sa présence. Et c'est une présence destructrice.

Juste après le récit du messager, qui rapporte les prouesses accomplies par les bacchantes sur les montagnes (vers 657-774), la réaction de Penthée est violente. Il donne l'ordre de rassembler immédiatement l'armée : aux femmes il va livrer bataille

²⁶³ Pour le rapport entre connaissance et nécessité, voir Ieranò 1991 : 48-49 ; sur le mode tragique de la connaissance tardive, voir Di Benedetto-Medda 1997 : 383-384.

²⁶⁴ Voir l'analyse de Devereux 1970 : 36-39.

(vers 778-786). Encore une fois donc, Penthée n'a pas écouté, comme le lui demandait l'étranger. Le dialogue suivant, qui prépare la scène de la « tentation de Penthée » est particulièrement intéressant pour notre propos : il s'ouvre en effet avec l'énième et dernier reproche de Dionysos à Penthée pour son inaptitude à écouter (vers 787 : **πειθῆ μὲν οὐδέν, τῶν ἐμῶν λόγων κλύων** , « tu ne m'écoutes pas... et pourtant tu entends mes mots ! ») et se termine avec l'énième, et dernier, refus explicite du roi (vers 809 : **σὸ δὲ παῦσαι λέγων**, « arrête de parler ! »).

Les vers suivants, comme les critiques l'ont bien remarqué²⁶⁵, réalisent un passage fondamental dans le développement dramatique de la tragédie. Dionysos commence maintenant à réaliser son projet de vengeance. Ce tournant est aussi marqué par un renversement de « perspective sensorielle ». Au roi qui lui ordonnait de se taire, l'étranger répond :

ἄ. βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν ;

D'accord²⁶⁶. Veux-tu les voir camper sur les montagnes ? (vers 810)

Dionysos ne demande plus à être écouté. Il commence au contraire à suggérer à Penthée l'idée qu'il pourra enfin réaliser son désir de voir, ce désir qu'il avait déjà manifesté dans l'épisode précédent.

Dionysos convainc alors Penthée de se déguiser en femme pour ne pas être vu ni reconnu. Penthée en effet veut voir mais ne veut pas être vu²⁶⁷. Nous avons vu que cette image d'un regard caché est bien attestée dans l'imaginaire de la Grèce ancienne et avons rappelé l'apologue de l'anneau de Gygès, transmis par Platon²⁶⁸. Nous avons vu que, selon Platon, le pouvoir de voir sans être vu rendrait ainsi injuste. L'injustice²⁶⁹, et l'impiété, de Penthée ressortent dans son désir d'observer les rites des bacchantes sans y prendre part et sans en reconnaître la valeur initiatique. On voit ainsi se rejoindre les reproches d'*amathia* et d'*asébeia* que Dionysos lui avait faits.

²⁶⁵ Dodds 1960 : 172-3 ; Roux 1972 : 493-4 ; Seaford 1996 : 213.

²⁶⁶ Sur cette traduction de l'expression *extra metrum* ἄ, cf. Dodds 1960 : 172-173.

²⁶⁷ Cf. v. 816 et 954-956. Voir *supra*, p. 310 sqq.

²⁶⁸ *Resp.* 2, 359d-360d.

²⁶⁹ Penthée est dit ἄδικος aux vers 995, 1015 et 1042.

« *Je vois une immense douleur* » : *compréhension et souffrance*

Dionysos est désormais résolu à réaliser son projet destructeur et à manifester sa puissance. Dans une réplique chargée d'ironie tragique, il lance à Penthée son avertissement : « Verrais-tu donc tout de même avec plaisir ce qui te fera souffrir ? » (vers 815). La menace du dieu, cachée dans l'ironie au vers 815, devient explicite à la fin du troisième épisode. Penthée est déjà rentrée dans le palais royal, lorsque le dieu s'adresse aux femmes du chœur : « Je vais ajuster à Penthée la parure qu'il va revêtir pour aller dans l'Hadès, égorgé par les mains de sa mère. Il connaîtra (γνώσεται) Dionysos, le fils de Zeus » (vers 857-60).

Le renversement de la situation, qui s'annonçait déjà dans l'épisode précédent, s'est produit : de chasseur Penthée est devenu proie ; de celui qui voulait voir sans être vu il est devenu l'objet de la vision. Ainsi, après le chant du chœur, s'ouvre l'épisode suivant : « Toi, qui veux voir ce qu'il ne faut pas, qui poursuis ce qu'il faut fuir, toi, Penthée, sors du palais, laisse-toi voir (ᾄθητί μοι) », lui dit Dionysos (vers 912-4). De la même manière le messager précisera dans son récit que « plus que voir les ménades c'est lui-même qui en est vu » (vers 1075)²⁷⁰.

Le moyen par lequel ce renversement se réalise est la folie que le dieu emploie pour égarer l'esprit de Penthée. Cette folie est elle-même une forme de connaissance. Lorsque Penthée sort du palais sous l'effet de la possession divine, il semble être atteint d'hallucinations : il croit voir deux soleils et deux cités et Dionysos lui apparaît sous la forme d'un taureau (vers 920-922). Nous avons vu que voir Dionysos en taureau signifie reconnaître l'une des formes de l'épiphanie du dieu²⁷¹ : la folie révèle ainsi une réalité plus profonde qui reste normalement dissimulée à la vue. D'où la remarque de Dionysos : « Maintenant tu vois ce qu'il faut voir » (vers 924 : νῦν δ' ὄρᾳς ἃ χρή σ' ὄρᾳν).

Mais la folie est surtout le moyen dont Dionysos se sert pour conduire sa proie sur la montagne, où, comme le dieu l'a déjà prophétisé, Penthée « connaîtra » (vers 859,

²⁷⁰ Cf. *supra*, p. 312 sq.

²⁷¹ Voir Jeanmaire 1991 : 45 ; Otto 1969 : 114-115 ; Bourlet 1983b : 16-17.

γνώσεται) Dionysos, qui ne lui accorde pas au moment de la mort l'assoupissement de la conscience. Ainsi, dans le récit du messager qui rapporte la mort du roi, nous apprenons que « sur le point de mourir, Penthée a appris » (vers 1113 : κακοῦ γὰρ ἐγγυς ὦν ἐμάνθανεν). Dans une tentative destinée à rester vaine, il cherche même à arrêter la fureur de sa mère, il arrache sa mitre dans l'espoir qu'Agavé puisse le reconnaître (vers 1116, γνωρίσασα), et il lui adresse ses derniers mots désespérés (vers 1118-1121)²⁷². Penthée comprend qu'il a été dupé, il reconnaît même avoir commis des fautes (ἀμαρτίαι), mais ses paroles ne produisent aucun effet : cette fois c'est Agavé qui est la proie de la folie du dieu.

Nous voilà donc au dernier passage du procédé cognitif que Dionysos annonçait dès le début de la tragédie (on se souvient des vers 39-40 : « la ville doit apprendre jusqu'au bout », ἐκμαθεῖν). L'apprentissage se résout finalement par une terrible et inhumaine souffrance. C'est ce que l'on retrouve également dans un vers du *Christus patiens* qu'on peut vraisemblablement replacer dans la partie initiale du discours que Dionysos tient en tant que *deus ex machina* dans la partie finale des *Bacchantes* et qui nous est parvenu dans un état très fragmentaire : « pour qu'il apprenne, après avoir trouvé la punition qu'il méritait »²⁷³.

Ce rapport entre processus de connaissance (*manthanein*) et souffrance n'est pas sans rappeler la célèbre formulation du πάθει μάθος dans la *parodos* de l'*Agamemnon* d'Eschyle (vers 176-183)²⁷⁴. Certes, Euripide ne montre pas sur scène le repentir de Penthée dont il nous informe par le biais du récit du messager²⁷⁵ ; ce repentir et cette connaissance que Penthée acquiert juste avant de mourir paraissent plutôt un nouveau tour, bien cruel, du dieu, qui n'accorde pas à son ennemi l'anesthésie de l'inconscience.

Quoi qu'il en soit, il en va de même pour Agavé peu après. Cadmos lui souhaite précisément de rester à jamais dans son état de délire : « Quand vous reprendrez vos

²⁷² Cf. *supra*, p. 319 sqq.

²⁷³ *Chr. pat.* 300 : μάθης γὰρ εὐρῶν τὴν κατ' ἀξίαν τίσις.

²⁷⁴ Voir Aéliou 1983 : 393 et Di Benedetto-Medda 1997 : 368-9. La même association entre connaissance et souffrance apparaît à la fin du *logos* lydien dans la bouche de Crésus (*Her.* 1, 207). Sur ce module de connaissance, voir Bodei 1983. Quant au rapport entre Hérodote et la tragédie, cf. Saïd 2002.

²⁷⁵ Cf. les remarques de Di Benedetto 1995 : 163-190. Sur la connaissance tragique, voir aussi les belles pages de Vegetti 1983 : 23-40.

esprits, voyant ce que vous avez fait, vous souffrirez d'une atroce souffrance. Et si, jusqu'à la fin, vous devez demeurer dans l'état où vous êtes, on jugera qu'au moins, si le bonheur vous fuit, vous ignorez pourtant votre malheur » (vers 1259-1262). Mais là aussi c'est un espoir vain : Agavé aussi doit « comprendre », et c'est ce que Cadmos lui demande de faire :

- Eh ! Que vois-je ? Quelle est cette chose dans mes bras ?
- Observe-la et apprends mieux ! (σαφέστερον μάθε).
- Je vois, ô malheureuse, une immense douleur (ὄρῳ μέγιστον ἄλγος).
(vers 1280-1282).

Agavé reste au centre de la scène avec son trophée, avec sa vision de douleur. On se rappellera les mots d'Aristote auxquels on a fait référence plus haut et qui distinguaient le μαθεῖν et le παθεῖν des initiés. Ici, dans l'expérience d'Agavé, μαθεῖν et παθεῖν, compréhension et souffrance se rejoignent et ne font qu'un.

« Ἄρτι μανθάνω - enfin je comprends » s'écrie-t-elle au vers 1296. Euripide avait mis la même expression dans la bouche d'Admète dans l'*Alceste* (vers 940). Mais il n'y a pas place ici pour une fin heureuse. « Trop tard vous avez appris ; quand il fallait, vous ne m'avez pas reconnu » dit Dionysos. « Oui, nous le comprenons, (ἐγνώκαμεν) mais tes coups sont trop durs » réplique Cadmos (vers 1345-1346). La punition divine reste incompréhensible et disproportionnée même lorsque Dionysos renvoie à la volonté supérieure de Zeus (vers 1349).

Avec ce dernier passage se conclut le processus d'acquisition de la connaissance que mettent en scène les *Bacchantes*. Dionysos envisageait de transmettre à la cité de Thèbes un savoir en rapport avec les rites d'initiation et l'analyse des formes de connaissance semble suggérer une transformation tragique de la pratique rituelle initiatique. Nous avons vu en effet que la première étape de l'initiation se fondait sur la transmission orale de connaissances préalables²⁷⁶. Dès lors, le passage d'un savoir fondé sur l'audition à un savoir fondé sur la vision, que nous avons commenté plus haut²⁷⁷, semble correspondre à la transition entre deux stades différents de l'initiation. Théon de

²⁷⁶ Cf. *supra*, p. 334.

²⁷⁷ Cf. *supra*, p. 338 et sqq.

Smyrne (p. 14, 18 sq. Hiller) situe en effet l'ἐποπτεία juste après la τελετῆς παράδοσις. Ainsi, les *Bacchantes* reprendraient-elles, en le réélaborant, un paradigme rituel propre aux initiations dionysiaques.

Quoi qu'il en soit, le processus de connaissance représenté dans les *Bacchantes* aboutit à une puissante mise en scène de la souffrance et à une véritable exaltation du spectacle tragique. Après avoir « compris », Agavé reste sur la scène. La connaissance cède la place aux pleurs. Il ne reste à Agavé que la tête de son fils, cette tête qu'elle regarde comme un mystère indéchiffrable. Et il ne reste que son exclamation, que, en deçà de toute méta-théâtralité, tout spectateur pourrait aisément faire sienne : « Je vois une immense douleur ».

Conclusion

Nous avons suivi la façon dont la dialectique dramatique entre vision et audition se réalise dans les cinq tragédies que nous nous proposons d'étudier. Nous avons vu qu'Euripide se sert de ce double appel sensoriel de manière particulière à chaque pièce. Dans l'*Alceste*, la dialectique vue-ouïe s'insère dans la dialectique vie-mort qui sous-tend toute la tragédie et permet de faire ressortir davantage la situation ambiguë de la protagoniste, suspendue entre la vie et la mort. Par là-même, elle participe à l'articulation des parallélismes et des contrastes au sein de la construction dramatique de cette tragédie, jusqu'à l'inquiétante apparition finale d'Alceste ressuscitée, qui se fait voir mais ne peut pas faire entendre sa voix. Dans l'*Hippolyte*, la vue et l'ouïe sont associées aux deux protagonistes et contribuent à caractériser d'une part l'amour de Phèdre pour Hippolyte et d'autre part la « pureté » de ce dernier et le rapport particulier qu'il entretient avec sa déesse tutélaire, Artémis. L'analyse de la communication verbale montre l'importance qu'ont la parole et ses effets dans l'intrigue de cette tragédie et la façon dont l'accusation gravée sur la tablette, par l'intermédiaire d'une pratique scripturale qui met donc en question de manière originale le rapport entre la vue et l'ouïe, renverse la situation initiale et conduit Hippolyte à sa perte. L'*Héraclès* met en scène la « double course » du héros, sa double descente aux Enfers et son double retour à la vie. En contribuant à instituer un parallélisme entre le dernier des travaux et le

meurtre de la famille d'Héraclès, l'opposition entre la lumière et les ténèbres ainsi qu'entre le chant d'éloge et le chant de deuil puis le silence progressif du chœur souligne le destin tragique du plus grand des héros grecs. *L'Hélène* met au centre de l'attention le problème des limites et de la fiabilité des sens : l'εἶδωλον fabriqué par Héra est à la base de dédoublement non seulement visuel mais aussi acoustique d'Hélène. Dans la deuxième partie du drame, par un renversement significatif, ces mêmes limites des sens deviennent les instruments dont Hélène et Ménélas se servent pour pouvoir quitter l'Égypte en sécurité. Pour finir, l'analyse des *Bacchantes* nous a permis de voir le rôle joué par la vue et l'ouïe non seulement dans l'incompréhension entre Penthée et Dionysos, mais aussi dans le projet de vengeance que le dieu met à l'œuvre et qui renverse les valeurs dramatiques précédentes et le désir de voir exprimé par Penthée. Par ailleurs, nous avons vu que l'articulation entre un savoir fondé sur l'audition et un savoir fondé sur la vue avait également une place importante au sein des cultes à mystère et l'étude du reproche d'ignorance que fait Dionysos à Penthée nous a amenés à formuler l'hypothèse d'une transformation tragique de la pratique rituelle initiatique.

Ce parcours rapide à travers les analyses que nous avons faites au cours des cinq chapitres de ce travail ne veut pas être une simple répétition de ce que nous y avons déjà dit. Ce qui en ressort, d'*Alceste* aux *Bacchantes*, c'est d'abord le caractère disparate et la grande variété de l'utilisation dramatique que fait Euripide de la dialectique entre vision et audition tout au long de sa carrière. Il serait dès lors vain de vouloir y chercher une théorie générale quelconque, qui aboutirait nécessairement à une approximation et ne saurait rendre compte de la complexité et de la particularité de chaque utilisation dramatique. Si ce premier bilan peut sembler décevant, il faut sans doute considérer qu'il découle de la perspective même que nous avons choisi d'adopter. Suivant son intrigue et ses valeurs dramatiques propres, notre analyse visait en effet à reconstruire l'utilisation dramatique spécifique de chaque pièce. C'est donc d'abord dans l'analyse de chacune des cinq tragédies prises en examen qu'il faut situer l'intérêt de ce travail.

Il nous semble cependant que cette étude peut également avoir un intérêt plus général. Si, dans la plus grande partie de ce travail, nous nous sommes en effet consacrés à une analyse particulière en essayant de montrer que la dialectique

dramatique entre la vue et l'ouïe peut être utilisée comme instrument d'interprétation, son importance et son intérêt nous semble dépasser les effets poétiques réalisés dans chaque tragédie. Deux réflexions conclusives nous aideront à montrer la manière dont une analyse de ce genre peut contribuer à notre lecture d'Euripide ou de la tragédie plus en général.

La tragédie d'Euripide semble traversée d'une tension formelle : d'une part, on a pu remarqué une sclérose progressive des structures formelles comme le prologue, les *agôns*, les discours des messagers, les interventions divines *ex machina*, la présence d'un *aition* final, autant d'éléments qui semblent assumer une forme fixe¹ ; d'autre part, une tendance à l'expérimentation musicale et lyrique qui apparaît notamment dans ses dernières tragédies. Entre ces deux tendances, la grande variété de l'utilisation dramatique de la dialectique entre vision et audition tout au long de sa carrière est un indice de la recherche d'instruments poétiques adaptés, employés de manière toujours originale. On connaît bien, par ailleurs, l'image souvent répétée d'un Euripide « philosophe de la scène ». Ce jugement, qui trouve vraisemblablement son origine dans la parodie d'Aristophane, apparaît dès l'Antiquité² et a connu une grande fortune entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle. Reformulée par A. W. Schlegel et la culture romantique³ et consacrée par F. Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie*⁴, l'image d'un Euripide philosophe est au centre des plus grandes et importantes monographies consacrées à l'auteur entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle⁵. P. Decharme va jusqu'à dire que s'il avait suivi son « penchant naturel » pour la philosophie, Euripide aurait été « l'un des plus grands, sinon le premier d'entre les Sophistes »⁶. Ces jugements ont par ailleurs amené, ainsi que le remarque à juste titre R. Aélion, à un jugement défavorable et ont fait notamment négliger les qualités poétiques de l'œuvre d'Euripide⁷. Bien que la critique actuelle soit plus prudente sur ce point, cette interprétation se réverbère encore dans

¹ « Certa forma », selon la définition de Rassow 1883 : 29.

² Cf. en particulier Athen. 4, 158e et 13, 561a ; Vitruv. *arch.* 8 praef. 1 ; Sext. Emp. *math.* 1, 288 ; Clem. Alex. *Strom.* 5, 11, 70, 2. On trouvera l'ensemble des témoignages in TrGF 5.1 T 166 a-g.

³ Sur la *damnatio* d'Euripide par les Romantiques et ses raisons poétiques, voir Behler 1986.

⁴ Cf. notamment Nietzsche 1977 : 69-83. Sur la critique de Nietzsche, voir Henrichs 1986.

⁵ Voir Decharme 1893, Verrall 1895, Nestle 1901, Masqueray 1908.

⁶ Decharme 1893 : 58. À propos de l'association critique entre Euripide et les Sophistes, voir Allan 2000. Parmi les analyses du rapport entre Euripide et les Sophistes, voir Winnington-Ingram 1969, Conacher 1998, Susanetti 2007.

⁷ Aélion 1983 : II, 381.

nombre de lectures plus récentes du poète de Salamine⁸. L'analyse que nous avons menée de l'utilisation dramatique de la dialectique entre vision et audition nous renvoie l'image d'un poète capable d'utiliser les instruments dramatiques et poétiques dont il dispose de manière originale et complexe. Qui plus est, nous avons vu, en particulier dans notre analyse de l'*Hélène*, que, même lorsqu'il introduit au sein de l'action dramatique un questionnement à portée philosophique comme le problème de la fiabilité des sensations, c'est pour en faire un instrument dramatique qui permet de faire ressortir les oppositions et les conflits dramatiques, de caractériser les personnages, de faire avancer l'action, etc.

Mais cette étude peut également présenter un intérêt dans l'analyse du spectacle tragique et de ses conséquences plus en général. Ceci de trois points de vue différents concernant respectivement la mise en scène de la connaissance et les effets esthétiques et pathétiques du spectacle tragique. D'abord, notamment dans la partie consacrée aux *Bacchantes*, l'étude du rapport entre la vue et l'ouïe nous a permis d'approfondir la manière dont la connaissance et son acquisition sont mises en scène, les différents types de savoir évoqués ainsi que la façon dont le poète a exploité les divergences entre les divers degrés de conscience et de connaissance des événements qu'ont les différents personnages sur la scène et le public. En deuxième lieu, nous avons pu souligner à plusieurs reprises les renversements des situations dramatiques et des valeurs attachées à la vue et à l'ouïe. Dans la *Poétique*, Aristote indiquait déjà le renversement (περιπέτεια) et la reconnaissance (ἀναγνώρισις) comme « les parties de l'histoire par lesquelles la tragédie exerce le plus son pouvoir de séduction (ψυχαγωγεί) »⁹. La dialectique entre la vue et l'ouïe peut ainsi être considérée comme un élément qui contribue de manière importante à l'effet esthétique propre à la tragédie. Il en va de même pour ce qui en est de l'effet émotionnel du spectacle. Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que la vue et l'ouïe, les diverses manières dont le poète les associe ou les oppose ainsi que les suggestions visuelles et acoustiques variées auxquelles il a recours contribuent à renforcer l'effet pathétique et émotionnel sur le public.

⁸ On peut citer, en guise d'exemples, les travaux de D. Sansone (voir notamment Sansone 1996) ou de D. Susanetti (notamment Susanetti 2007). J. Assaël a essayé d'harmoniser les deux aspects d'Euripide, poète et philosophe : cf. en particulier Assaël 1993 et Assaël 2001.

⁹ *Poet.* 1450 a 33-35 : τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις.

Tout en renforçant l'image d'Euripide comme poète qui utilise de manière consciente, complexe et originale les instruments poétiques propres à son art, l'étude du rôle dramatique de la vue et de l'ouïe peut contribuer à approfondir une compréhension plus générale des stratégies poétiques par lesquelles la tragédie problématise la connaissance et de la manière dont elle réalise ses effets esthétique et émotionnel. À condition, bien entendu, d'avoir les yeux et les oreilles grand ouverts.

APPENDICES

APPENDICE 1

La gloire d'Alceste à Athènes. À propos d'Eur. *Alc.* 445-454.

Dans cet appendice, nous nous proposons de revenir de manière plus approfondie sur les problèmes d'interprétations que le deuxième *stasimon* d'Alceste a posés et pose aux interprètes et que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans le chapitre consacré à cette tragédie¹.

Après une présentation générale du caractère et du contenu du chant choral en question, nous allons nous intéresser en particulier à la première antistrophe et aux deux questions principales qu'elle pose, à savoir la pertinence et le sens de l'opposition entre les « chants sur la lyre » et les « chants sans lyre » et de l'association entre les cités de Sparte et Athènes, évoquées comme les endroits où la gloire d'Alceste serait perpétuée par le chant des poètes. Nous présenterons les diverses solutions et interprétations proposées par les savants et nous suggérerons d'interpréter l'évocation d'Athènes comme une allusion aux chants dithyrambiques. En conclusion, et seulement sous la forme d'hypothèse, nous essaierons de reconstituer un contexte possible dans lequel auraient pu trouver leur place des chants dithyrambiques qui rappelaient l'histoire d'Alceste et en célébraient la gloire.

¹ Voir *supra*, p. 76 sqq.

Le deuxième *stasimon* se situe juste après la mort d'Alceste et la monodie du petit Eumélos. Le cadavre d'Alceste est conduit à l'intérieur de la maison et Admète se prépare à conduire le cortège funèbre. Entre temps, il a demandé aux citoyens qui forment le chœur d'« entonner un péan en réponse à Hadès »². Nous avons déjà analysé, par ailleurs, le sens que prend cette expression en oxymoron dans l'ensemble de la tragédie et nous avons vu comment le « péan d'Hadès » reflète les ambiguïtés et la duplicité qui parcourt cette tragédie tout entière : le thrène et le péan se confondent, le chant du chœur, bien plus que lamenter la mort d'Alceste, en célèbre la gloire impérissable³.

Commencé donc juste après la mort d'Alceste, le chant du chœur s'achève sur l'arrivée d'Héraclès à la porte d'Admète. C'est dire donc la place centrale que ce chant occupe à l'intérieur de la structure de la tragédie : il la divise en deux parties, dont la première est centrée sur la mort d'Alceste et la deuxième sur l'arrivée d'Héraclès et le retour d'Alceste que cet hôte extraordinaire saura réaliser. Le « péan » entonné par le chœur donc non seulement célèbre Alceste et la gloire poétique qui lui permet d'atteindre l'immortalité, mais débouche aussi sur l'apparition d'Héraclès, qui sera le sauveur et le libérateur de la reine⁴.

Cette double tension qui anime ce chant choral, point de jonction idéal entre les deux mouvements essentiels de la pièce, est évidente à une analyse de son contenu et de sa structure. En s'adressant directement à Alceste à la deuxième personne, le chœur lui souhaite d'habiter heureuse la maison d'Hadès et il rappelle à Hadès et à Charon que c'est la « meilleure des femmes » (v. 442 : γυναῖκ' ἄρισταν) qu'ils vont accueillir. Dans la première antistrophe, le chœur annonce la gloire qu'Alceste ne manquera pas d'obtenir grâce au chant des poètes. La deuxième strophe revient sur l'excellence d'Alceste et introduit le thème de la résurrection (v. 455-457 : εἶθ' ἐπ' ἐμοὶ μὲν εἶη, / δυνάμιν δέ σε πέμψαι / φάος) et rappelle la promesse de ne pas se remarier faite par Admète. La

² Vers 423-424 : πάρεστε καὶ μένοντες ἀντηγήσατε / παιᾶνα τῷ κάτωθεν ἄσπονδον θεῶ.

³ Voir *supra*, p. 76 sqq.

⁴ Cette fonction de jonction a bien été remarquée par Conacher 1993 : 173 : « And so this ode, though its main function is to look back on Alcestis' noble death, provides as well anticipatory hints of the "Pheres scene" and of the "resurrection scene" to come ».

deuxième antistrophe résume brièvement l'histoire du sacrifice d'Alceste : elle a été la seule à accepter de se sacrifier pour son mari, ce que même les vieux parents d'Admète n'ont pas voulu faire.

Problèmes d'interprétation : « chants sur la lyre et chants sans lyre »

Parmi les nombreuses difficultés que ce deuxième *stasimon* pose aux lecteurs d'Euripide, nous ne nous intéresserons ici qu'aux problèmes d'interprétation de la première antistrophe, sans aborder les divers problèmes d'établissement du texte et de *responsio* métrique⁵ qui ne concernent pas le passage que nous examinons⁶ et qui, de toute façon, ne modifient en aucun cas le sens général du chant.

Comme nous l'avons rappelé, dans cette première antistrophe, le chœur annonce la gloire que le chant des poètes va assurer à Alceste :

πολλά σε μουσοπόλοι
μέλψουσι καθ' ἑπτάτονόν τ' ὄρειαν
χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,
Σπάρτα κυκλάς ἀνίκα Καρνεί-
ου περινίσεται ὄρα
μηνός, ἀειρομένας
παννύχου σελάνας,
λιπαραῖσί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθάναις.
τοίαν ἔλιπες θανοῦσα μολ-
πᾶν μελέων ἀοιδῶς.

Beaucoup vont te chanter les serviteurs de la Muse sur la lyre aux sept cordes et même en chants sans lyre, à Sparte, lorsque le mois Carnéen revient et la lune est haute dans le ciel pendant toute la nuit, et dans la magnifique et heureuse Athènes : telle est la matière de chant que, par ta mort, tu as laissée aux poètes
(vv. 445-454).

⁵ Pour toutes les questions métriques on pourra se reporter à la discussion approfondie qu'en fait en dernière Parker 2007 : 143-147.

⁶ Pour ce qui concerne le problème de la correspondance entre les vers 436 et 446, les différentes solutions proposées touchent toujours au vers 436. À ce propos, on pourra se reporter à la discussion du passage chez Diggle 1994 : 199-200 et Parker 2007 : 145-146. Pour ce qui concerne les vers 448-449, où la plupart des manuscrits présentent deux nominatifs (κύκλος et ὄρα), nous adoptons la correction κυκλάς, la solution la plus économique proposée par Scaliger. En tout cas, quelle que soit la solution textuelle, le sens n'en est pas affecté. Pour une discussion des différentes solutions envisagées par les savants on renvoie à Parker 2007 : 150-151.

Le chœur préfigure la gloire d'Alceste, qui sera célébrée, assure-t-il, tant au son de la lyre que par des ὄμνοι ἄλυροι. Comment faut-il interpréter cet adjectif ? Il pourrait en effet désigner aussi bien des compositions poétiques dépourvues de tout accompagnement musical que des chants exécutés à l'aide d'un instrument autre que la lyre, c'est-à-dire un instrument à souffle. Deux oppositions pourraient donc se dessiner : si l'on accepte la première explication, le chœur opposerait poésie récitée (ou, peut-être même, prose) et poésie chantée ; si l'on préfère la deuxième solution, l'opposition porterait sur l'instrument d'accompagnement, lyre d'une part et instruments à souffle de l'autre.

La première solution est suggérée par la scholie au vers 447, qui glose :

μετὰ λύρας <καὶ ἄνευ λύρας>. καὶ παρὰ Σοφοκλεῖ ἐν Αἴαντι Λοκρῶν 'καὶ πεζὰ καὶ φορμικτά'. καὶ πεζαὶ δὲ τινες ἑταῖραι λέγονται, αἱ χωρὶς ὀργάνου εἰς τὰ συμπόσια φοιτῶσιν.

Avec et sans lyre. De même, chez Sophocle, on peut lire dans *l'Ajax Locrien* « paroles prosaïques et paroles accompagnées de la lyre ». Et on appelait « prosaïques » certaines hétaires qui fréquentaient les banquets sans instrument de musique.

La scholie compare l'opposition entre « chants sur la lyre » et « chants sans lyre » avec l'opposition entre πεζὰ et φορμικτά dans un fragment de *l'Ajax Locrien* de Sophocle (fr. 16 Radt) et remarque, pour l'interprétation du mot πεζὰ que les hétaires qui participaient aux banquets sans instruments de musique étaient appelées πεζαί. La scholie considère donc ἄλυροι comme l'équivalent de πεζὰ, qu'elle suggère d'interpréter dans le sens de « sans musique »⁷. Ainsi, par exemple, Wilamowitz a-t-il suggéré de lire dans ce passage une allusion à des récitals épiques⁸. Chez les écrivains successifs, d'ailleurs, comme le remarque Dale, l'adjectif πεζός est en général employé pour indiquer la prose tout court⁹.

Mais une deuxième interprétation est possible. On peut en effet estimer que l'adjectif privatif ἄλυρος renvoie à des chants exécutés à l'aide d'instruments de musique

⁷ Voir Dale 1954 : 89, qui renvoie sur le sens de πεζὰ à Com. adesp. fr. 601 Kannicht-Snell : παῦσαι μελωδοῦσ', ἀλλὰ πεζῆ μοι φράσον. On pourra également voir Photios, s. v. Πεζῶ γόφ : ἄνευ αὐλοῦ ἢ λύρας.

⁸ Wilamowitz cité par Dale 1954 : x et Hermann cité par Torraca 1963b : 65.

⁹ Cf. Pl. *Soph.* 237a 6 : πεζῆ τε ὧδε ἐκάστοτε λέγων καὶ μετὰ μέτρων.

autres que la lyre, c'est-à-dire d'instruments à souffle, tels que l'*aulos*. C'est le sens qu'Aristote donne à cet adjectif dans la *Rhétorique* (1408a), lorsqu'il remarque, à propos de l'utilisation de la métaphore pour conférer de l'ampleur à l'élocution :

ἔστι δὲ τοῦτο καὶ ἐπὶ ἀγαθῶν καὶ κακῶν, ὅπως οὐκ ἔχει, ὁποτέρως ἂν ᾖ χρήσιμον, ὅθεν καὶ τὰ ὀνόματα οἱ ποιηταὶ φέρουσιν, τὸ ἄχορδον καὶ τὸ ἄλυρον μέλος· ἐκ τῶν στερήσεων γὰρ ἐπιφέρουσιν· εὐδοκιμεῖ γὰρ τοῦτο ἐν ταῖς μεταφοραῖς λεγόμενον ταῖς ἀνάλογον, οἷον τὸ φάναι τὴν σάλπιγγα ἰέναι μέλος ἄλυρον.

Ce procédé : dire comment l'objet n'a point tels caractères, est aussi applicable aux choses bonnes qu'aux mauvaises, selon que l'un ou l'autre des deux points de vue est utile ; c'est de là que les poètes tirent leurs qualificatifs : « la mélodie qui ne vient pas des cordes » et « qui ne vient pas de la lyre » ; ils empruntent aux caractères dont l'objet est privé ; procédé apprécié, lorsqu'il est appliqué dans les métaphores par analogie, lorsqu'on dit, par exemple, que le son de la trompette est un air « sans lyre »¹⁰.

Selon Aristote donc, à travers l'expression « chant sans lyre » les poètes peuvent indiquer le son de la trompette. L'adjectif privatif ἄλυρος ici est donc ici évocateur : le poète suggère ce qu'un objet est en disant ce qu'il n'est pas. Ainsi ἄλυρος serait-il un synonyme d'ἄχορδος et indiquerait par là un chant exécuté sur un instrument à souffle, tel la *salpinx* évoquée par Aristote.

Cette deuxième interprétation paraît préférable, surtout si l'on considère que l'ensemble du lexique employé par le chœur semble insister sur la dimension chantée de la gloire d'Alceste, comme l'atteste en particulier l'utilisation du verbe μέλω (v. 446) et du substantif de la même famille μολπία (v. 454)¹¹, qui font pencher vers cette interprétation¹². Dès lors, on a pensé à une allusion à des chants de deuil, à des compositions à caractère thrénodique, accompagnées de l'*aulos* et censées célébrer Alceste comme dans la pratique cultuelle des héros¹³. L'association des chants « sans lyre » et des thrènes se retrouve dans un fragment des *Gens d'Olynthe* d'Alexis le comique, où une vieille dame déplore la misère dans laquelle se trouve sa maison. Après

¹⁰ Je reporte ici la traduction de M. Dufour pour l'édition des *Belles Lettres*.

¹¹ Voir le commentaire de Dale 1954 : 90. Voir aussi l'allusion aux μέλη (vers chantés ?) au vers 454 et la définition même d'ἄλυροι ὕμνοι. Sur le terme ὕμνος et son rapport privilégié avec la musique voir Furley-Bremer 2001, 1 : 8-14.

¹² Cf. Dale 1954 : 90 ; Susannetti 2001 : 215 ; Parker 2007 : 149-150.

¹³ Ainsi Weber 1930 : 12-13. Voir aussi Susannetti 2001 : 215.

avoir rapidement présenté les membres de la famille et sa pitoyable situation, elle ajoute :

(...) φθόγγους δ' ἄλυρους
 θρηνοῦμεν, ἐπὶ μὴδὲν ἔχωμεν,
 χρῶμα δ' ἀσίτων ἡμῶν ὄντων
 γίγνεται ὠχρόν.

Nous chantons un thrène de voix sans lyre,
 lorsque nous n'avons rien, et, comme nous
 restons à jeun, notre teint pâlit (fr. 167, 6-9 Kassel-Austin).

Plus en général, en tragédie, l'adjectif ἄλυρος est associé à des situations tristes ou de deuil¹⁴ : ἄλυρος Μοῦσα évoque le chant de la Sphinx pour le chœur des *Phéniciennes* (v. 1028)¹⁵ ; le chœur de l'*Œdipe à Colone* évoque la mort qui met fin à la vieillesse quand apparaît la *Moira* infernale ἀνυμέναιος, ἄλυρος, ἄχορος (v. 1221-1222)¹⁶. Dans l'*Iphigénie en Tauride* et l'*Hélène*, l'adjectif ἄλυρος est épithète du mot ἔλεγος et associé aux chants de deuil. Pour Iphigénie, il s'agit de décrire sa triste situation et les mauvais présages qui l'agitent à la suite du songe qui l'a troublée pendant la nuit en la laissant croire à la mort de son frère¹⁷. Ici, l'adjectif ἄλυρος semble avoir un sens plus général, qui ne renvoie pas forcément à une lamentation accompagnée de l'*aulos*, mais plutôt à la nature triste du chant¹⁸.

Dans la *parodos* de l'*Hélène*, le chœur dit avoir été appelé sur la scène par le chant d'Hélène qui se plaignait de son triste sort¹⁹ : alors qu'elle a été transportée en Égypte, le fantôme qui l'a remplacée a causé l'expédition grecque à Troie, et a ainsi

¹⁴ Voir Diggle 1994 : 101-102.

¹⁵ La scholie au vers 1028 suggère l'association entre les « chants sans lyre » et les thrènes : ἄλυρον μοῦσαν : τὸν θρηῖνον παρόσον πρὸς αὐλόν, οὐχὶ πρὸς λύραν, ἦδοντο οἱ θρηῖνοι, ἱερὰν Ἀπόλλωνος νομιζομένην· ἀπενθήσ δὲ θεὸς Ἀπόλλων. Voir aussi Aesch. *Ag.* 990-992 : τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως / ὕμνωδεῖ / θρηῖνον Ἐρινύος. Tout en présentant le sens de « triste, funeste », l'allusion à la lyre semble pourtant prendre dans le contexte une connotation plus précise : voir Craik 1988: 228.

¹⁶ cf. aussi la scholie au v. 1223 : ἐπεὶ ἐν θανάτῳ οὐχ ὕμνοῦσιν, ἢ μετὰ θάνατον οἱ τοιοῦτοι οὐχ ὕμνοῦνται.

¹⁷ *IT* 143-147 : ἰὼ δμοαί, / δυσθρηνητοῖς ὡς θρήνοις / ἔγκειμαι, τᾶς οὐκ εὐμούσου / μολπᾶς ἄλυροις ἔλέγοις, αἰαῖ, / ἐν κηδεῖοις οἴκτοισιν. Pour un commentaire stylistique du passage voir Platnauer 1938 : 73.

¹⁸ Cf. Kyriakou 2006 : 89.

¹⁹ *Hel.* 184-190 : ἐνθεν οἰκτρὸν ὄμαδον ἔκλυον, / ἄλυρον ἔλεγον, ὅτι ποτ' ἔλακεν / < — > αἰάγμα- / σι στένουσα νόμφα τις / οἷα Ναῖς ὄρεσι †φυγάδα / γάμων† εἶσα γοερόν, ὑπὸ δὲ / πέτρινα γύαλα κλαγγαῖσι / Πανὸς ἀναβοᾷ γάμους.

rattaché le nom d'Hélène à la destruction de Troie, aux malheurs des Grecs et des Troyens, jusqu'à pousser Lédè et les Dioscures au suicide. Pour le chœur donc le chant d'Hélène est un ἄλυρος ἔλεγος (v. 185)²⁰. Ce vers répond en effet à ce qu'Hélène elle-même a dit peu avant à propos de son propre chant. Avant d'entonner la première strophe de cette *parodos* qui se développe sous la forme de dialogue lyrique²¹, Hélène commence avec un bref προοίμιον composé de deux hexamètres dactyliques suivis d'un pentamètre²², dans lequel elle se demande quelle est la forme de chant qui convient davantage à exprimer la grandeur de sa peine : ποῖον ἀμιλλαθῶ γόον ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλω / δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν ; αἰαῖ. (v. 165-166 : « quel sanglot pousser ? quelle forme de chant entonner ? Est-ce celui des pleurs, des thrènes ou des deuils ? »)²³. Juste après, Hélène invoque les Sirènes pour qu'elles accompagnent son chant sur la flûte ou sur la syrinx : εἴθ' ἔμοις / ὀμιλοῖτ' ἔχουσαι / Λίβυν λωτὸν / ἢ σύριγγας αἰλίνοις κακοῖς (v. 167-171 : « puissiez-vous venir répondre à mes plaintes avec un lotos de Lybie ou des syrinx »)²⁴. Il est évident alors que, lorsque le chœur au v. 185 fait allusion à l'ἄλυρος ἔλεγος d'Hélène, il renvoie à ce chant sur la flûte ou sur la syrinx sollicité par Hélène²⁵. Et ceci à plus forte raison si l'on considère que l'ἔλεγος d'Hélène et du chœur est actuellement accompagné de l'*aulos* dans le *hic et nunc* de la performance théâtrale !

Si l'adjectif ἄλυρος en tragédie semble donc avoir en général le sens de « triste, funeste »²⁶, il semble renvoyer de manière plus précise à un chant accompagné d'un

²⁰ ἔλεγος est la lecture de Triclinios, au lieu du θρήνος de L, impossible d'un point de vue métrique.

²¹ Sur la forme particulière de cette *parodos* voir Kannicht 1969, 2 : 59-60.

²² Willink 1990 : 79 propose l'athétèse du vers 166. L'hypothèse est attrayante, mais les arguments (« a metrically and otherwise redundant appendage ») ne sont pas concluants.

²³ On peut s'interroger sur le sens de τίνα μοῦσαν ἐπέλω : « quelle forme de chant dois-je entonner ? » (ainsi Allan 2008 : 171) ou bien « de quelle Muse dois-je m'approcher ? » (Ainsi Dale 1967 : 76). La fréquence avec laquelle on retrouve dans le théâtre d'Euripide des expressions à redoublement comme celle-ci nous fait pencher pour la première interprétation. Sur ce caractère stylistique euripidéen voir Kaimio 1977 : 194.

²⁴ Le texte de ce passage est extrêmement difficile. Nous nous écartons de Diggle, qui imprime entre croches tout le passage et nous suivons la lecture de Willink (reprise par Allan). On fera remarquer ici seulement que L ajoute après σύριγγας une troisième possibilité, ἢ φόρμιγγας, absente dans la copie de Triclinios. Pour les raisons métriques et stylistiques de cette exponction on pourra se reporter à Willink 1990 : 87-88.

²⁵ On pourrait comparer le deuxième *stasimon* des *Trachiniennes*, où pourtant l'adjectif utilisé par le chœur pour définir le chant de l'*aulos* est ἀντίλυρος (v. 640-643) : ὁ καλλιβόας τάχ' ὑμῖν / ἀλὸς οὐκ ἀναρσίαν / ἀχῶν καναχὰν ἐπάνεισιν, / ἀλλὰ θείας ἀντίλυρον μούσας.

²⁶ Cf. Kaimio 1977 : 193 : « Such negations serve, however, more often to stress the sorrowful, threatening, terrifying aspects of the scene ».

instrument à souffle dans le passage de l'*Hélène* que nous avons commenté. Le sens général de « triste » est, d'ailleurs, à exclure pour le passage d'*Alceste* qui nous intéresse, puisque le chœur thématise ici de manière explicite l'opposition entre chants avec et chants sans lyre. À côté des raisons internes que nous avons énumérées plus haut, l'exemple de l'*Hélène* pourrait alors constituer un ultérieur appui à l'interprétation de l'adjectif ἄλυρος comme renvoyant à une exécution musicale à l'aide d'un instrument autre que la lyre.

Problèmes d'interprétation 2 : l'opposition Sparte / Athènes

Le deuxième problème d'interprétation tient à la connexion entre Sparte et Athènes que le chœur indique comme lieux de la célébration d'*Alceste*. Le chœur dit en effet que les poètes célébreront *Alceste* à Sparte et à Athènes (v. 448-452). Pour ce qui concerne la cité de Sparte, le chœur est précis : c'est au sein des fêtes Carnéennes que le mythe d'*Alceste* trouvera sa place ; en revanche, l'allusion à Athènes est beaucoup plus vague. Voici donc deux diverses difficultés d'interprétation qui se posent aux interprètes :

- 1) quel sens peut-on donner à l'association entre la célébration de la gloire d'*Alceste* et les fêtes Carnéennes ?
- 2) comment faut-il interpréter la vague allusion à une célébration d'*Alceste* à Athènes ?

Nous aborderons ces deux questions séparément, en essayant d'analyser quelles sont les différentes solutions que les savants ont envisagées.

Sur les fêtes Carnéennes nous n'avons que peu de renseignements²⁷. Il s'agissait

²⁷ Pour une introduction générale aux fêtes Carnéennes voir Nilsson 1906 : 118-124 ; Burkert 1985 : 234-236 ; Pettersson 1992 : 57-71 et, plus récemment, Richer 2012 : 423-456. Les sources littéraires sont discutées par Pettersson 1992 : 57-59 où l'on trouve (page 57) l'étonnante assertion : « In Euripides' *Alkestis* (445-451) it is said that the destiny of Alkestis will be sung of during the Karneia by choirs without accompaniment, ὕμνοι ἄλυροι » (remarque dont Richer 2012 : 433-434 se fait l'écho). Cette affirmation non seulement néglige l'ambiguïté de l'expression ὕμνοι ἄλυροι, mais, de plus, relie de manière tout à fait arbitraire ces ὕμνοι ἄλυροι à la fête des Carnéennes. Dans le texte en effet, rien ne semble autoriser une telle lecture (remarquer en particulier la structure syntaxique parallèle des vers 446-7

d'une fête très importante pour les Doriens, célébrée en l'honneur d'Apollon *Karnéios*, qui donnait son nom à un mois de fin d'été et qui prévoyait le sacrifice d'un bélier et une course rituelle, dans laquelle des jeunes gens appelés *σταφυλοδρόμοι* poursuivaient un homme enrobé de filets de laine. L'appellation de *σταφυλοδρόμοι* donnée à ces coureurs a suggéré aux savants de considérer les Carnéennes comme une fête de la récolte, particulièrement liée aux vendanges²⁸. Quoi qu'il en soit, au sein des fêtes Carnéennes trouvait place un *agôn* musical, ce qui nous intéresse davantage ici. C'est dans ce contexte qu'il faut donc situer l'allusion du chœur à une célébration poétique d'Alceste.

En se fondant sur cette association, Weber est allé jusqu'à imaginer une lecture chthonienne du mythe d'Alceste et des fêtes Carnéennes. Alceste serait une déesse associée à la terre comme Koré, qui trouverait sa place dans le cadre d'une fête de la récolte ; Admète serait un Hadès chthonien et ce n'est que beaucoup plus tard qu'Apollon aurait pris la place de ce couple chthonien²⁹. Mais on n'a évidemment pas besoin d'imaginer une telle pré-histoire des Carnéennes pour en expliquer l'association avec l'histoire d'Alceste : puisque les Carnéennes étaient célébrées en l'honneur d'Apollon, le mythe d'Alceste a pu y trouver sa place très facilement. On pourra donc, plus prudemment, se limiter à suggérer que le contexte des fêtes Carnéennes ait pu joué un rôle important dans le développement du mythe d'Alceste³⁰. On n'aura pas besoin non plus d'imaginer qu'Euripide fasse ici allusion à des chants précis effectivement

et 448-52 : cf. *infra*) et tous les interprètes semblent être d'accord sur ce point. Par ailleurs, selon le témoignage d'Hellanicos (fr. 85 Jakoby, cité par Athénée XIV, 635 e), Terpandre aurait été le premier à remporter le concours musical des Carnéennes. Or Terpandre était un très célèbre citharède (cf. par ex. Plut. *Inst. Lac.* 238c, 3-5 : τὸν Τέρπανδρον ἀρχαϊκώτατον ὄντα καὶ ἄριστον τῶν καθ' ἑαυτὸν κιθαρῳδῶν καὶ τῶν ἠρωικῶν πράξεων ἐπαινέτην).

²⁸ D'autres interprétations ont également été proposées : Burkert 1985 : 235-6 voit dans les Carnéennes une mise en scène centrée sur la faute et l'expiation ; Pettersson 1992 : 68-71 suggère une connexion avec la pratique de la divination.

²⁹ Weber 1930 : 12-20.

³⁰ L'idée, formulée par Robert 1879 : 29, est développée par Momigliano 1931 (voir notamment pages 205-207) et reprise par Conacher 1993 : 33-34 et 174. Cf. aussi Conacher 1967 : 331 et Susanetti 2001 : 215-216.

chantés à Sparte durant les fêtes Carnéennes³¹ : le contexte apollinien peut suffire à expliquer cette association.

Si le contexte de la célébration d'Alceste à Sparte est, somme toute, assez clair, l'allusion à Athènes apparaît beaucoup plus vague et énigmatique. Peut-on imaginer une occasion pendant laquelle Alceste aurait pu être glorifiée à Athènes ? Ou bien, quel sens faut-il donner à l'évocation d'Athènes dans ce contexte ? Les savants et les commentateurs du texte euripidéen ont essayé de répondre à cette question de trois différentes manières. Certains ont lu les mots du chœur comme une allusion méta-poétique à la tragédie elle-même. Ainsi la glorification d'Alceste se réaliserait-elle à Athènes à travers cette même tragédie, voire à travers la tradition dramatique plus en général (on sait en effet que déjà Phrynichos avait mis en scène le mythe d'Alceste³²). Nous avons montré cependant comment le caractère méta-poétique de ce *stasimon* demande à être nuancé : le chant du chœur, ce « péan d'Hadès » (v. 424) qu'Admète demande aux citoyens, célèbre le pouvoir de la Muse poétique tout en relevant les limites et reflète plutôt le caractère ambigu du rapport entre la vie et la mort. De plus, par un jeu subtil de reprises et de préfigurations, le chant du chœur reste profondément ancré dans la fiction dramatique et n'a donc pas à proprement parler de véritable caractère méta-poétique³³.

D'autres commentateurs ont pensé, en alternative, à la possibilité que les mots du chœur renvoient à la production des scolies attiques³⁴. On connaît en effet le célèbre

³¹ Cf. Weil 1891 : 42-43 : « Il se peut qu'un contemporain d'Euripide, un de ses amis, Mélanippide ou Phrynichos, ait traité la fable d'Alceste, dans un Νόμος, exécuté à la fête des Karnées. Quant à Phrynichos, nous savons positivement qu'il cultivait ce genre lyrique (Athénée XIV, p. 638 C), et une anecdote bien connue atteste qu'il se fit entendre à Sparte (Plutarque, *Agis*, ch. x) ». Mais c'est une hypothèse hasardeuse et non nécessaire.

³² Déjà Weil affirmait être sûr « qu'Euripide fait ici prédire son propre drame, et aussi, si l'on veut, celui du vieux Phrynichos » (Weil 1891 : 42). On renvoie également à Torraca 1963b : 65-67, Paduano 1993 : 93 et Parker 2007 : 151. On rappellera également que Plutarque (*def. orac.* 417 f1) cite un vers comme les mots de l'« *Admète* de Sophocle » (Soph. fr. 851 Radt), ce qui pourrait bien appuyer l'idée d'une tradition dramatique plus large. Cependant, le ton du fragment a fait plutôt penser à un drame satyrique (cf. Parker 2007 : xvii) ou bien, comme on n'a pas d'autres évidences d'une pièce de Sophocle dans laquelle Admète figurait comme personnage, on a lié ce fragment à l'*Eumélos* (cf. Lloyd-Jones 2003 : 373). Voir aussi les fragments 911 et 953.

³³ voir *supra*, p. 78 et sqq.

³⁴ Cf. Susanetti 2001 : 215 et Seeck 2008 : 117.

scolie d'Admète, attribué à la poétesse Praxilla³⁵, qui pouvait être exécuté avec l'accompagnement d'un *aulos*³⁶. Cependant, s'il reflète bien les valeurs morales propres au *symposion*, le scolie de Praxilla ne fait aucune mention explicite d'Alceste et ne semble célébrer que l'hospitalité d'Admète³⁷.

Les deux hypothèses ne semblent donc pas être complètement satisfaisantes. C'est pourquoi les commentateurs ont essayé de déplacer la question de la célébration de la gloire d'Alceste à Athènes en lisant plutôt l'association de Sparte et Athènes comme une tournure poétique qui, par l'évocation de ses deux cités les plus représentatives, renverrait à l'ensemble du monde grec³⁸. Dans le contexte du *stasimon* pourtant cette hypothèse n'est pas convaincante. L'allusion que le chœur fait à Sparte est en effet précise et on comprend mal pour quelle raison, si Euripide associe ces deux cités pour simplement suggérer l'ensemble du monde grec, il évoquerait ici de manière ponctuelle le festival des Carnéennes. « Beaucoup vont te chanter les serviteurs de la Muse (...) à Sparte, lorsque le mois Carnéen revient et la lune est haute dans le ciel pendant toute la nuit, et dans la magnifique et heureuse Athènes ». La précision de l'allusion aux fêtes Carnéennes à Sparte ainsi que la construction parallèle de la phrase semblent suggérer une référence plus précise du côté d'Athènes³⁹. Or, si l'allusion à Sparte est précisée par la proposition temporelle qui suit, Athènes n'est définie que par l'emploi des deux adjectifs *λιπαράι* et *ὄλβια*⁴⁰. Peut-on imaginer alors qu'en utilisant ces deux adjectifs, Euripide veut faire allusion au contexte de la célébration poétique d'Alceste à Athènes ? Par l'analyse de ces deux adjectifs, nous essaierons de répondre à cette question.

³⁵ Praxilla fr. 3 Page : Ἀδμήτου λόγον ὃ ἑταῖρε μαθὼν τοὺς ἀγαθοὺς φίλει, / τῶν δειλῶν δ' ἀπέχου γνοὺς ὅτι δειλῶν ὀλίγα χάρις. Sur ce scolie voir en particulier Scodel 1979.

³⁶ Cf. Aristoph. *Vesp.* 1219-1222.

³⁷ D'où l'hypothèse, qui nous apparaît plutôt spécieuse, de Seeck : « Vielleicht gab es auch Skolien, in denen Alkestis gelobt wurde (und die von feiernden Ehemännern gern gesungen wurden, besonders wenn sie ihrer eigenen Frau die entsprechende Opferbereitschaft nicht zutrauten) » (Seeck 2008 : 117).

³⁸ Dale 1954 : 90 : « In any case 'Sparta and Athens' conveys that her fame will spread beyond Thessaly over the Greek world ». Voir aussi Paduano 1993 : 92-93 et Seeck 2008 : 117. Pour l'association de Sparte et Athènes pour indiquer les cités les plus importantes de la Grèce on comparera Pind. *Ném.* 8, 10-12 et, avec l'ajout de Thèbes, Eur. *HF* 476-479.

³⁹ Cf. Susanetti 2001 : 215 : « è probabile che anche in questo caso vi siano agganci più precisi che ci sfuggono ».

⁴⁰ Cf. Conacher 1993 : 174 : « The congratulatory adjectives describing Athens suggest, perhaps, an anachronistic contemporary reference ».

Λιπαραισί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθήναις

L'adjectif λιπαρός est souvent utilisé pour qualifier des villes ou des noms géographiques. Dans *Od.* 13, 388 Ulysse définit λιπαρά les remparts de Troie, Chios est la νήσων λιπαρωτάτη dans l'*Hymne homérique à Apollon*, au vers 38⁴¹. Pindare l'utilise souvent pour qualifier les villes de Marathon (*Ol.* 13, 110), Orchoménos (*Ol.* 14, 3-4), Naxos (*Pyth.* 4, 88), Thèbes (*Pyth.* 2, 3 ; *fr.* 196) ou pour l'Égypte (*fr.* 82). Pindare semble avoir été aussi le premier à utiliser cet adjectif comme épithète d'Athènes, et cela à plusieurs reprises (cf. *Ném.* 4,18 et *Isthm.* 2, 20). Il utilisa notamment cet adjectif pour qualifier Athènes dans un célèbre dithyrambe dont les vers suivants constituaient vraisemblablement l'*incipit*⁴² (*fr.* 76.1 Maehler) :

ὦ ται λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοίδιμοι,
Ἑλλάδος ἔρει-
σμα, κλειναὶ Ἀθᾶναι, δαμόνιον πτολίεθρον.

Ô toi, splendide, couronnée de violettes et digne du chant,
rempart de la Grèce, fameuse Athènes, divine cité.

Dans ces vers, Pindare évoque la victoire athénienne du Cap Artémision sur la flotte perse⁴³. L'éloge d'Athènes contenu dans ces vers valut au poète des récompenses extraordinaires de la part des Athéniens, qui lui octroyèrent la proxénie, lui offrirent un cadeau de mille drachmes⁴⁴ et érigèrent en son honneur une statue sur l'agora⁴⁵. Ces vers jouirent surtout d'une grande célébrité tout au long de l'antiquité⁴⁶.

⁴¹ Cf. aussi Hes. *fr.* 196, 4 Merkelbach-West : λιπαρὴν πόλι[ν] et Théognis, 947 : λιπαρὴν πόλιν. L'adjectif est également associé à Athènes dans l'oracle de Bacis cité par Hérodote (8,77, 6 : ἐλπιδὶ μαινομένη λιπαρὰς πέρσαντες Ἀθήνας).

⁴² Cf. Lavecchia 2000 : 279-280.

⁴³ Sur l'évocation de la bataille de l'Artémision voir les précisions d'Ieranò 1997 : 306-307.

⁴⁴ Cf. Isoc. 15, 166.

⁴⁵ Cf. Ps-Aeschin. *Ep.* 4, 3 et Pausanias I, 8, 4. Sur la tradition sur les honneurs attribués à Pindare, voir Ieranò 1997 : 305-308.

⁴⁶ Outre les passages cités aux notes précédentes, et ceux tirés des œuvres d'Euripide et d'Aristophane que nous discuterons plus tard, ces vers sont cités par Plutarque (*gl. Athen.* 7, *Apophth. lac.* 232 e, *vit. Thes.* 1), Lucien (*dem. encom.* 10), Aristide (*Panath.* I, 96), Athénée (187 d), Philostrate (*imag.* II, 12, 2), Himérios (*Or.* XVI, 2), Libanios (*apol. Socr.* 657 d, *adv. Aeschin.* 688 d), Julien (*Or.* I, 8 c), Damascios (voir Suda s. v. Σουπεριανός) et Eustathe (*ad Il.* II, 284, 5). Sur la célébrité de ces vers de Pindare, voir Cook 1900 : 1-2.

Outre que dans le passage d'*Alceste* qui fait l'objet de notre étude, Euripide emprunte cette expression pindarique à deux reprises, dans les *Troyennes*⁴⁷ et dans l'*Iphigénie en Tauride*⁴⁸. De même, cette expression revient à plusieurs reprises dans les comédies d'Aristophane. Il parodie les vers pindariques de manière très précise aux vers 1329-1330 des *Cavaliers* (ὦ ταῖ λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀριζήλωτοι Ἀθηναί, / δείξατε τὸν τῆς Ἑλλάδος ἡμῖν καὶ τῆς γῆς τῆσδε μόναρχον)⁴⁹ et y fait allusion à plusieurs reprises, dans les *Nuées* (v. 300 : ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Παλλάδος)⁵⁰, dans un fragment (*fr.* 112 K-A : ὦ πόλι φίλη Κέκροπος, αὐτοφυῆς Ἀττικὴ / χαῖρε λιπαρὸν δάπεδον, οὔθαρ ἀγαθῆς χθονός) et surtout dans un passage des *Acharniens* qui joue sur le double sens de l'adjectif λιπαρός, « splendide » ou bien « brillant de graisse, onctueux » comme les sardines (vers 639-640 : Εἰ δέ τις ὑμᾶς ὑποθωπεύσας λιπαρὰς καλέσειεν Ἀθήνας, / ἠὔρετο πᾶν ἄν διὰ τὰς λιπαράς, ἀφύων τιμὴν περιάψας)⁵¹.

Bagordo, dans son étude consacrée aux échos de la poésie lyrique chez les tragiques grecs, discute tous les lieux d'Euripide et d'Aristophane que nous avons cités⁵². À l'exception des vers des *Cavaliers*, il estime que tous les autres passages ne sont pas à considérer comme des échos pindariques : « Das 'glänzende Athen' war ein feierlicher Ausdruck, der sicherlich dem traditionellen Erbe angehörte » conclut-il⁵³. Les arguments du savant allemand peuvent être résumés de la façon suivante :

- 1) Pindare utilise l'adjectif λιπαρός pour qualifier aussi d'autres cités, ce qui montre sans aucun doute le caractère conventionnel de l'épithète (« eine gewisse Konventionalität »), également témoigné par le texte de l'oracle de Bacis cité par Hérodote (8,77)⁵⁴ ;

⁴⁷ Voir *Tro.* 803 : οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσί <τε> κόσμον Ἀθήναις.

⁴⁸ *IT* 1128-1131 : ὁ Φοῖβός θ' ὁ μάντις ἔχων / κέλαδον ἐπτατόνου λύρας / αἰείδων ἄξει λιπαρὰν / εὔ σ' Ἀθηναίων ἐπὶ γᾶν. Voir Breitenbach 1934 : 271-272.

⁴⁹ Cf. Kugelmeier 1996 : 102-103.

⁵⁰ Cf. Kugelmeier 1996 : 105-106.

⁵¹ Cf. Kugelmeier 1996 : 103-104.

⁵² Voir Bagordo 2003 : 207-209.

⁵³ Bagordo 2003 : 209.

⁵⁴ Cf. *supra*, n. 41 à la p. 362.

2) on a prêté trop d'importance à la « präzise Parodie » des *Cavaliers*, alors que les autres passages d'Aristophane ne montrent aucune proximité particulière avec Pindare (« keine besondere Nähe zu Pindar »)⁵⁵.

Or, s'il est vrai, comme nous l'avons déjà remarqué, que l'adjectif λιπαρός a à l'origine un caractère traditionnel et que Pindare ne le réserve pas à Athènes de manière exclusive, il se trouve pourtant qu'Euripide et Aristophane ne l'utilisent qu'en rapport avec Athènes⁵⁶. Pour retrouver l'adjectif λιπαρός associé à une ville autre qu'Athènes il faudra attendre jusqu'au troisième siècle, quand il réapparaît sous la plume d'Apollonios de Rhodes, qui l'associe à la campagne de Lemnos⁵⁷ et à la ville de Lacéréia⁵⁸, et sous la plume d'Alexandre d'Étolie pour qualifier la cité de Thasos⁵⁹. Si Euripide et Aristophane n'utilisent cet adjectif qu'en relation avec Athènes, c'est de toute vraisemblance justement parce que la célébrité qu'a atteinte l'*incipit* élogieux du dithyrambe de Pindare l'a lié de manière spécifique à Athènes⁶⁰. On ne peut plus dire d'une autre cité qu'elle est λιπαρά.

C'est donc dire que la référence pindarique est toujours sous-jacente à l'expression λιπαράι Ἀθῆναι. C'est pourquoi le deuxième argument de Bagordo n'est pas convaincant. En raison de l'énorme succès et de la célébrité de cette phrase, on n'a pas besoin de citer Pindare avec la « Prägnanz » lexicale ou syntaxique qui rend la citation reconnaissable au philologue moderne⁶¹ pour évoquer un adage très connu. Pour ce qui concerne le passage d'Hérodote (8,77)⁶², le fait que l'oracle de Bacis utilise également l'adjectif λιπαρός en association avec Athènes ne constitue pas une exception. Cet oracle est censé annoncer la défaite des Perses à Salamine. Or, s'il est antérieur à Salamine, il

⁵⁵ Bagordo 2003 : 208.

⁵⁶ Cf. Kienzle 1936 : 32.

⁵⁷ I, 868 : ναίοντας λιπαρὴν ἄροσιν Λήμνιοιο ταμέσθαι.

⁵⁸ 4, 616 : χωόμενος περὶ παιδὶ τὸν ἐν λιπαρῇ Λακερείῃ.

⁵⁹ *Anth. Pal.* VII, 534, 3-4 : δειλαίε Κλεόνικε, σὺ δ' εἰς λιπαρὴν Θάσον ἐλθεῖν / ἠπέργε.

⁶⁰ Cf. Platnauer 1938 : 155 : « the stock but highly prized epithet of Athens ever since Pindar addressed that city as ὦ τὰι λιπαραῖ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοίδιμοι, Ἑλλάδος ἔρεισμα, κλειναὶ Ἀθῆναι ».

⁶¹ De ce point de vue au moins, les critères que Bagordo (2003 : 23-28) établit pour discerner une vraie « Reminszenz » dans un contexte de *loci similes* nous paraissent discutables et incomplets.

⁶² Le passage est très discuté, et a souvent été soupçonné et athétisé, pour diverses raisons. Pour l'athétèse, voir Bowie 2007 : 166-167 ; le passage est défendu par Masaracchia 1977 : 195-196.

est aussi antérieur au poème de Pindare ; si, au contraire, comme certains savants l'ont supposé⁶³, il a été rédigé après coup, l'utilisation de l'adjectif peut s'expliquer *a fortiori* par l'utilisation et la consécration qu'en a faites Pindare en l'employant pour célébrer la gloire d'Athènes au cap Artémision, c'est-à-dire dans un autre moment décisif des guerres Médiques.

De plus, pour ce qui en est des passages d'Aristophane, il ne nous paraît pas possible d'affirmer, comme le fait Bagordo, que, mis à part les vers des *Cavaliers*, les autres occurrences ne montrent aucun rapport particulier avec le texte pindarique. L'assertion a de quoi étonner à propos des vers 639-640 des *Archarniens* : « Si quelqu'un en vous flattant avait parlé de la "grasse Athènes", il aurait tout obtenu pour ce "grasse", une épithète bonne pour les sardines ! ». S'il est vrai qu'en ne lisant que ces deux vers on ne trouve pas d'autre allusion lexicale directe aux vers de Pindare que la définition de λιπαρὰς Ἀθήνας, l'épisode des honneurs attribués à Pindare à cause de ses vers éclaire de manière évidente la parodie⁶⁴. De plus, si on n'isole pas ces deux vers et qu'on les relie aux vers qui précèdent⁶⁵, l'allusion pindarique est patente dans le lexique aussi : avant de tourner en ridicule l'expression pindarique par le jeu de mot sur l'adjectif λιπαρός au vers 640 en effet, Aristophane a parodié, aux vers 637-638 l'autre épithète utilisée par Pindare dans son éloge d'Athènes, ιοστέρανος. La reprise des deux épithètes et l'allusion à l'épisode biographique rendent l'écho pindarique évidente⁶⁶.

Tout nous amène donc à penser que le syntagme λιπαρὰι Ἀθηναίαι, en vertu de sa grande célébrité, était suffisant à évoquer les vers de Pindare. En revenant donc au deuxième *stasimon* d'Alceste, reconsidérons la question de l'association de Sparte et Athènes à la lumière de ces remarques. En parlant de la « splendide Athènes », le chœur utilise donc ce syntagme rendu aussi célèbre par l'éloge que Pindare avait fait d'Athènes dans l'*incipit* de son dithyrambe. Nous suggérons qu'en opposant de manière précise les

⁶³ Sur l'oracle de Bacis, les hypothèses sur sa genèse et l'utilisation qu'en fait Hérodote, voir Carrière 1988.

⁶⁴ Cf. Olson 2002 : 238.

⁶⁵ Voir les vers 637-638 : πρῶτον μὲν ιοστέρανους ἐκάλουν· κάπειδῆ τοῦτό τις εἶποι, / εὐθὺς διὰ τοὺς στεφάνους ἐπ' ἄκρων τῶν πυγιδίων ἐκάθησθε.

⁶⁶ On pourrait également ajouter que, dans la comédie d'Aristophane, les épithètes pindariques sont attribuées aux ambassadeurs étrangers (v. 636 : ἀπὸ τῶν πόλεων οἱ πρέσβεις).

chants qui trouveront leur place au sein des fêtes Carnéennes à Sparte d'un côté et ceux qui seront chantés dans la « splendide Athènes », Euripide veuille évoquer le dithyrambe.

Cette référence au dithyrambe est inscrite dans les épithètes que le chœur emploie pour définir la cité d'Athènes : Λιπαραῖσι τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθήναις (v. 452). L'adjectif λιπαρός, qui évoque par la référence pindarique le dithyrambe, est accompagné de l'adjectif ὀλβιος : souvent utilisé dans la poésie lyrique (comme λιπαρός d'ailleurs) pour qualifier des villes⁶⁷, l'adjectif ὀλβιος avait été associé à la cité d'Athènes déjà par Bacchylide, dans un autre dithyrambe chanté devant les Athéniens⁶⁸, avant d'être repris par Euripide, qui l'utilise en rapport avec Mycènes (*IT* 510), l'applique à la Grèce tout entière (*IA* 1381) ou à Athènes en particulier (dans le passage d'*Alceste* qui nous intéresse).

Interprété de cette manière, l'ensemble du passage acquiert davantage de clarté et de prégnance. L'expression « chants sans lyre », dont nous avons montré qu'elle renvoie à des chants exécutés sur des instruments à souffle, se trouverait précisée par l'allusion au dithyrambe. Les deux questions d'interprétation que nous avons analysées séparément n'en sont finalement qu'une. On remarquera en particulier que la structure syntaxique parallèle des vers 446-7 et 448-52 (κάθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρειάν / χέλυον ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις et Σπάρτα κύκλος ἀνίκα [...] λιπαραῖσι τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθήναις) nous encourage dans cette lecture : le chœur associe en effet les chants sur la lyre exécutés à Sparte dans les fêtes Carnéennes et les chants sur l'*aulos* exécutés à Athènes. Autrement dit, le chœur associerait ici les deux grandes traditions de chant à caractère héroïque, à savoir la tradition citharodique de Sparte et la tradition aulodique d'Athènes⁶⁹.

⁶⁷ Cf. Ibyc., fr. 1,2 Page (Troie) ; Pind. *Ol.* 10, 1 (Sparte), *Ol.* 13, 4 (Corinthe), Bacch. 12, 4-6 (Egine). Cf. Kienzle 1936 ; 92-93.

⁶⁸ Bacch. *Dith.* 5, v. 9-10 : ταῖς πολυηράτοις (...) / ὀλβίαις Ἀθήναις. Sur les adjectifs élogieux utilisés par Bacchylide et leur postérité euripidéenne, voir Maehler 1997 : 251.

⁶⁹ Sur la tradition citharodique de Sparte et le rôle de Terpandre dans la fondation du concours musical des Carnéennes, voir *supra*, n. 27 à la p. 358. Ce n'est peut-être pas un hasard si Euripide utilise ici la périphrase ἐπτάτονος χέλυς (v. 446) pour définir la lyre. Selon la tradition en effet, c'est justement Terpandre qui aurait ajouté trois cordes à la lyre, qui jusque là n'en avait que quatre. Cf. Strabon, 12, 2, 4 : καὶ Τέρπανδρον δὲ τῆς αὐτῆς μουσικῆς τεχνίτην γεγονέναι φασὶ καὶ τῆς αὐτῆς νήσου (sc. Lesbos), τὸν πρῶτον ἀντὶ τῆς τετραχόρδου λύρας ἐπταχόρδω χρησάμενον. Terpandre lui-même aurait revendiqué cette innovation dans des vers cités juste après par Strabon et qui lui sont attribués : σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρον

Mais, si, comme nous l'avons suggéré, Euripide fait allusion au dithyrambe pour situer le chant en l'honneur d'Alceste à Athènes, peut-on imaginer un contexte dans lequel un tel chant aurait pu trouver place ? C'est ce que nous aimerions vérifier dans la dernière partie de cet appendice.

Un contexte possible

Le dithyrambe est le chant choral généralement associé au culte de Dionysos⁷⁰. Déjà à l'époque classique, pourtant, les sources attestent l'exécution de dithyrambes dans des fêtes célébrées en l'honneur d'autres divinités et, en particulier, dans des fêtes apolliniennes⁷¹, à Délos, à Delphes, à Karthéa⁷² et à Athènes. Ici, outre qu'aux Dionysies, la présence de dithyrambes est attestée, aux Thargélies, aux Panathénées, aux Prométheia, aux Héphéstia⁷³.

Certes, le dithyrambe n'a pas toujours chanté des mythes ayant un rapport étroit avec Dionysos ou bien avec le dieu honoré dans la fête au sein de laquelle le chant trouvait sa place. Néanmoins, il nous semble - mais nous savons bien que nous restons évidemment dans la simple supposition - qu'un contexte comme celui des Thargélies aurait pu intégrer de manière particulièrement pertinente un chant en l'honneur d'Alceste. Comme les Carnéennes à Sparte, en effet, les Thargélies athéniennes étaient

ἀποστέρξαντες αἰοιδᾶν / ἑπτατόνω φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους (fr. 6 Page)

⁷⁰ Sur le rapport entre le dithyrambe et Dionysos, voir Pickard-Cambridge 1927 : 5-14. Voir également le volume collectif Kowalzig - Wilson 2013 (à paraître) et notamment Calame 2013.

⁷¹ La question de l'association du dithyrambe avec Apollon a amené les savants à formuler des hypothèses diverses : dégradation de la nature religieuse du chant, refus de reconnaître des dithyrambes dans ces chants (Bodenstein, cité par Wilson 2007b), évocation du rapport culturel entre Dionysos et Apollon (Ieranò 1997 : 170-171). Pour une discussion sur la question, voir Wilson 2007b : 164-175. La conclusion de l'auteur selon lequel il y aurait une différence entre dithyrambe et κύκλιος χορός ne paraît pas complètement convaincante.

⁷² Cf. Ieranò 1997 : 270-287.

⁷³ Aux Thargélies, la présence de dithyrambes est attestée à partir de la moitié du Vème siècle, mais on a des raisons de croire que l'introduction des dithyrambes soit plus ancienne (cf. Ieranò 1997 : 271). À la présence de chœurs dithyrambiques aux Panathénées fait allusion Lysias. Pour ce qui concerne les Prométheia et les Héphéstia, la présence de dithyrambes est attestée à la fin du Vème siècle. Pour une discussion des témoignages sur ces fêtes athéniennes, voir Ieranò 1997 : 242-279.

une fête en l'honneur d'Apollon, ce qui pouvait évidemment assurer un lien direct avec l'histoire d'Alceste et d'Admète.

Les Thargélies étaient célébrées les 6 et 7 du mois *Thargélion* (avril-mai)⁷⁴. Le premier jour, avaient lieu une cérémonie purificatoire qui comprenait l'expulsion des *pharmakoi* et le sacrifice d'un bélier à Déméter Chloé. Le deuxième jour, plus proprement désigné sous le nom de *Thargélia*, comprenait une procession pendant laquelle on offrait à Apollon les prémices des fruits de la terre, et un *agôn* de chœurs dithyrambiques d'hommes et d'enfants⁷⁵.

Les Thargélies ont été interprétées comme une fête de la récolte ou mieux, comme le précise Parke, « an anticipatory appeal to the gods - in this instance Apollo - to bless with ripeness the coming harvest »⁷⁶. Apollon apparaît donc ici comme dieu de la fertilité⁷⁷. Cet aspect du dieu, à lier peut-être avec son caractère de dieu guérisseur⁷⁸, se manifeste en particulier dans l'association d'Apollon avec les troupeaux. Déjà dans l'hymne homérique à Hermès, Apollon a son propre troupeau de bœufs. Apollon est invoqué comme protecteur des troupeaux et son culte est attesté à Épidaure et en Arcadie sous l'épiclèse de Νόμιος, à Camiros sous l'épiclèse d'Επιμήλιος, à Naxos sous l'épiclèse de Ποίμνιος et peut-être en d'autres endroits encore⁷⁹.

L'association d'Apollon avec la fertilité apparaît de manière encore plus évidente dans le culte qui était rendu au dieu en Béotie, autour du sanctuaire du Γαλάξιον. Ici, selon Plutarque, l'épiphanie du dieu se manifestait par la grande abondance de lait⁸⁰. Cette image d'Apollon comme dieu associé à la fertilité n'est pas très répandue dans la littérature, mais elle apparaît justement en connexion avec l'histoire de la servitude d'Apollon chez Admète, dont le dieu garda les troupeaux. Ainsi pouvons-nous lire dans

⁷⁴ Sur la fête et son déroulement voir Deubner 1932 : 179-198 ; Parke 1977 : 146-149 ; Simon 1983 : 76-79.

⁷⁵ Sur l'*agôn*, voir en particulier Ieranò 1997 : 248-249 et Wilson 2007b : 156-164. Ce dernier essaie de démontrer l'unité entre les rituels et les performances musicales. Cf. aussi Parker 1996 : 95-6.

⁷⁶ Parke 1977 : 147. Voir aussi Parker 2005 : 203-204. Cf. Graf 2009 : 76-77.

⁷⁷ Parke 1977 : 147. Pour une discussion critique sur le rapport entre Apollon et l'agriculture, voir Graf 2009 : 98-100.

⁷⁸ Cf. Graf 2009 : 76.

⁷⁹ Cf. Cahen 1930 : 61-62.

⁸⁰ Plut. *de Pyth. orac.* 409b : οἱ μὲν οὖν περὶ τὸ Γαλάξιον τῆς Βοιωτίας κατοικοῦντες ἤσθοντο τοῦ θεοῦ τὴν ἐπιφάνειαν ἀφθονίᾳ καὶ περιουσίᾳ γάλακτος. Suit la citation du fr. adesp. 79 Page.

la *Bibliothèque* d'Apollodore que la présence d'Apollon rendit toutes les vaches d'Admète très fertiles : grâce à lui, elles mettaient bas deux veaux à chaque portée⁸¹.

De même, c'est dans le séjour d'Apollon chez Admète que Callimaque, dans son *hymne à Apollon*, trouve l'explication de l'épithète *Nomios* : « Phoibos, nous l'invoquons comme Pasteur aussi, depuis le jour qu'aux bords de l'Amphryssos, il se fit gardien des cavales d'attelages, brûlé d'amour pour le jeune Admète »⁸². Et le poète ajoute : « Le parc aura bien vite plus de bétail, et les chèvres de troupeau auront des petits, si les regards du dieu protègent leur pâture. Les brebis ne manqueront pas de lait ni de portée ; toutes seront mères, et celle qui n'a mis bas qu'un agneau en aura deux bientôt » (vers 50-54)⁸³.

Ce pouvoir qu'a Apollon d'agir sur la fécondité est évoqué aussi dans le troisième *stasimon* de l'*Alceste*. Ce chant choral, qui se situe juste au milieu de la tragédie, célèbre la maison d'Admète et son hospitalité, qui lui a valu la reconnaissance d'Apollon : « Maison accueillante et toujours ouverte d'un maître généreux, c'est toi qu'Apollon, le dieu de Pythô, le dieu de la lyre, a choisie pour demeure. Il a bien voulu servir en berger dans tes pâturages, et sur la pente des collines il prenait la flûte, sifflait à l'aumaille des airs nuptiaux (...). Voilà pourquoi nul prince en ses étables ne voit autant que lui pulluler ses troupeaux (πολυμηλοτάταν ἐστίαν οἰκεῖ) »⁸⁴. Les noms mêmes des enfants d'Admète et Alceste transmis par la tradition, Εὐμηλος et Περιμήλη⁸⁵, témoignent de la prospérité et de la fertilité qu'Apollon avait apportées dans la maison d'Admète.

Certes, l'association que nous avons suggérée entre le chant de la gloire d'Alceste à Athènes et les Thargélies ne relève que de la pure hypothèse. Malheureusement, en évoquant Athènes, Euripide ne nous livre pas toutes les précisions qu'il donne en parlant

⁸¹ Apollod. *Bibl.* 3, 122 : ὁ δὲ (sc. Ἀπόλλων) παραγενόμενος εἰς Φεράς πρὸς Ἄδμητον τὸν Φέρητος τοῦτω λατρεύων ἐποίμαινε, καὶ τὰς θηλείας βόας πάσας διδυμοτόκους ἐποίησεν.

⁸² Call. *hymn.* 2, 47-49 : Φοῖβον καὶ Νόμιον κικλήσκομεν ἐξέτι κείνου, / ἐξότ' ἐπ' Ἀμφρυσσῶ ζευγίτιδας ἔτρεφεν ἵππους / ἠθέου ὑπ' ἔρωτι κεκαυμένος Ἀδμήτοιο (trad. J. Irigoien). Comme le remarque Cahen 1930 : 62, ce rapprochement devait être répandu si Servius (*ad Verg. ecl. proœm.*) le donne comme d'explication générale. On rapprochera aussi les épithètes ζωογόνος (*AP.* 9, 525) et γενέσιος (Plut. *de Pyth. orac.* 402a).

⁸³ vers 50-54 : ῥεῖά κε βουβόσιον τελέθει πλέον, οὐδέ κεν αἴγες / δεύοιντο βρεφῶν ἐπιμηλάδες, ἧσιν Ἀπόλλων / βοσκομένησ' ὀφθαλμὸν ἐπήγαγεν· οὐδ' ἀγάλακτες / οἶες οὐδ' ἄκυθοι, πᾶσαι δὲ κεν εἶεν ὕπαρνοι, / ἢ δὲ κε μονοτόκος διδυμητόκος αἶψα γένοιτο.

⁸⁴ Vers 568-577, 588-590 (trad. Marie Delcourt-Curvers).

⁸⁵ Cf. Σ. in *Eur. Alc.* 265.

de Sparte. Néanmoins, il nous semble qu'un contexte tel que celui que nous venons d'esquisser aurait pu offrir un cadre idéal à l'évocation de la gloire d'Alceste, cette gloire qu'elle atteint en offrant sa propre vie en échange de celle de son mari et en répondant ainsi au plus grand cadeau qu'Apollon fait à Admète pour le récompenser de son hospitalité.

APPENDICE 2

Artémis la « bruyante »

Dans le chapitre consacré à l'*Hippolyte*, nous avons eu l'occasion de souligner le rapport particulier qu'Artémis entretient avec Hippolyte et de voir qu'il est principalement fondé sur l'audition. Cet aspect « sonore » de la déesse semble déjà apparaître dans la poésie épique, où Artémis est dite κελαδεινή (« la bruyante »)¹. En général, on explique l'épithète à partir de l'association de la déesse avec la chasse. Cette interprétation, suggérée par la Σ *Il.* 16, 183 (διὰ τὰς ἐν ταῖς θήραις ἐκβοήσεις), a été retenue par les lexicques anciens² et par les savants modernes³. Selon Due⁴, l'épithète renverrait de manière plus générale aux bruits de la nature sauvage, domaine de prédilection de la déesse.

Cependant, la scholie suggère une autre interprétation possible : ἢ διὰ τὰς χορείας. Cette interprétation ne nous semble pas avoir reçu suffisamment d'attention, surtout si l'on considère les évidences suivantes. D'abord, l'épithète κελαδεινή est souvent utilisée lorsqu'on évoque des scènes de danse : lorsqu'Aphrodite, dans l'*Hymne Homérique* qui lui est consacré, répond à Anchise qu'elle n'est pas une déesse, elle dit

¹ Cf. *Il.* 16, 183 ; 20, 70 ; 23, 208 et *HHom.* 27, 1.

² Cf. Suda s. v. κελαδεινή et Eustathe, 2, 801.

³ Voir par ex. Janko 1992 : 343.

⁴ Due 1965.

avoir été enlevée par Hermès pendant qu'elle dansait ἐκ χοροῦ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου κελαδεινῆς (vers 118). L'histoire rappelle l'épisode de l'enlèvement de Polymélé, rapporté dans le seizième chant de l'*Illiade* (vers 181-183) : τῆς δὲ κρατὺς Ἀργειφόντης / ἠράσατ', ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν μετὰ μελπομένησιν / ἐν χορῶ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου κελαδεινῆς⁵.

Par ailleurs, on n'est peut-être pas obligé de voir les deux explications comme contradictoires, car la chasse et la danse sont souvent associées dans l'évocation d'Artémis. Au début de l'*Hymne Homérique à Aphrodite*, le poète explique qu'il n'y a que trois déesses qui résistent à Aphrodite et dit à propos d'Artémis : οὐδέ ποτ' Ἀρτέμιδα χρυσηλάκατον κελαδεινῆν / δάμναται ἐν φιλότητι φιλομειδῆς Ἀφροδίτη· / καὶ γὰρ τῇ ἄδε τόξα καὶ οὖρεσι θῆρας ἐναίρειν, / φόρμυγγές τε χοροὶ τε διαπρύσιοί τ' ὀλολυγαὶ / ἄλσεά τε σκίοεντα δικαίων τε πτόλις ἀνδρῶν (vers 16-20). On remarquera que le vers 18 semble développer l'épithète χρυσηλάκατος et le vers 19 l'épithète κελαδεινή. On pourrait faire la même remarque à propos de l'*HHom. 27*, qui commence, encore une fois, en associant à la déesse ces deux épithètes : Ἄρτεμιν ἀείδω χρυσηλάκατον κελαδεινῆν. L'hymne est divisé en deux parties, dont la première célèbre Artémis en tant que déesse chasseresse (vers 1-10) et la deuxième la présente à Delphes en compagnie des Muses et des Charites (vers 11-20). Les deux parties correspondraient ainsi aux deux épithètes utilisées au premier vers. Il est pourtant vrai que l'hymne évoque aussi bien les sonorités de la chasse (voir notamment les vers 7-8 : ἰαχεῖ δ' ἐπι δάσκιος ὕλη / δεινὸν ὑπὸ κλαγγῆς θηρῶν) que celles associées au chant et à la danse (vers 18-19 : ἐξάρχουσα χοροῦς· αἱ δ' ἀμβροσίην ὄπ' ἰεῖσαι / ὕμνεῦσιν Λητώ).

Par ailleurs, l'association de l'épithète κελαδεινή avec la chasse a pu être favorisée de la parétymologie attestée par Eustathe (4, 548) : τὸ κελαδεινή, ἤγουν κῆλα δεινὰ ἔχουσα, τουτέστι βέλη. En revanche, l'association de l'épithète avec le chant et la danse semble être plus naturelle si l'on considère que Pindare l'utilise pour les Charites : Χαρίτων κελαδεννῶν / μή με λίποι καθαρὸν φέγγος (*Pyth. 9*, 89-90). Cet aspect d'Artémis « bruyante » en raison de son association avec le chant et la danse se retrouve

⁵ On remarquera ici l'association entre la dimension visuelle du regard amoureux et le chant.

dans l'*aition* final de l'*Hippolyte* (cf. v. 1428-1430 : ἀει δὲ μουσοποιὸς ἐς σὲ παρθένων / ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνόνημος πεσὼν / ἔρωσ ὁ Φαίδρας ἐς σὲ σιγηθήσεται)⁶. De surcroît, cet *aition* final se situe, comme nous l'avons vu, dans un contexte où, une fois de plus, Artémis ne se manifeste à Hippolyte que par sa voix⁷.

⁶ Sur l'association entre Artémis et la danse, voir Ellinger 2009 : 56-62.

⁷ Cf. *supra*, p.141.

BIBLIOGRAPHIE

- Adkins 1966 A. W. H. Adkins, « Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens* », *Classical Quarterly* 16, 1966 : 193-219
- Aéliion 1983 R. Aéliion, *Euripide héritier d'Eschyle*, 2 vol., Paris 1983
- Aéliion 1984 R. Aéliion, « Silences et personnages silencieux chez les Tragiques », *Euphrosyne* 12, 1983-1984 : 31-52
- Agamben 2009 G. Agamben, *Le sacrement du langage. Archéologie du serment*, Paris 2009 (éd. orig. *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*, Roma-Bari 2008)
- Alaux 1995 J. Alaux, *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Vème siècle av. J.-C.*, Paris 1995
- Albini 1991 U. Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1991
- Allan 2000 W. Allan, « Euripides and the Sophists : Society and the Theatre of War », *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000 : 145-156
- Allan 2008 W. Allan, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008
- Allen-Italie 1970 J. T. Allen - G. Italie, *A Concordance To Euripides*, Groningen 1970 (1^e éd. 1954)

- Alt 1962 K. Alt, « Zur Anagnorisis in der Helena », *Hermes* 90, 1962 : 6-24
- Amiech 2011 Ch. Amiech, *Euripide. Hélène*, Rennes 2011
- Amoroso 1978 F. Amoroso, « Solidarietà femminile e riscatto della donna dalla sua condizione in alcuni passi dell'Elena di Euripide », *Pan* 6, 1978 : 47-51
- Anceschi 2007 B. Anceschi, « Die Götternamen in Platons Kratylos », *Studien zur Klassischen Philologie* 158, Frankfurt am Main 2007
- Annas 1994 J. Annas, *Introduction à la République de Platon*, Paris 1994 (éd. orig. *An Introduction to Plato's « Republic »*, Oxford 1981)
- Arnott 1962 P. Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Oxford 1962
- Arnott 1982 W. G. Arnott, « Off-Stage Cries and the Choral Presence : Some Challenges to Theatrical Conventions in Euripides », *Antichthon* 16, 1982 : 35-43
- Assaël 1987 J. Assaël, « Les transformations du mythe dans l'Hélène d'Euripide », *Pallas* 33, 1987 : 41-54
- Assaël 1992 J. Assaël, « Euripide et la magie des miroirs », *Revue des études grecques* 105, 1992 : 561-571
- Assaël 1993 J. Assaël, *Intellectualité et théâtralité dans l'oeuvre d'Euripide*, Nice 1993
- Assaël 1994 J. Assaël, « L'Héraclès d'Euripide et les ténèbres infernales », *Les Études Classiques* 62, 1994 : 313-324
- Assaël 1996 J. Assaël, « Le chœur de "vieux cygnes" de l'Héraclès d'Euripide », *Cahiers du GITA* 9, 1996 : 69-91
- Assaël 2001 J. Assaël, *Euripide, philosophe et poète tragique*, Namur-Louvain 2001
- Assaël 2004 J. Assaël, « La résurrection d'Alceste », *Revue des études grecques* 117, 2004 : 37-58
- Auger 1983 D. Auger, « Le jeu de Dionysos : déguisements et métamorphoses dans les *Bacchantes* d'Euripide », in Bourlet 1983a : 54-80

-
- Austin 1991 J. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris 1970 (éd. orig. *How to Do Things With Words*, Oxford 1962)
- Austin-Olson 2004 C. Austin - S. Douglas Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford 2004
- Avery 1968 H. C. Avery, « My Tongue Swore But My Mind Is Unsworn », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99, 1968 : 19-35
- Avezzù 1982 G. Avezzù, *Alcidamante. Orazioni e frammenti*, Roma 1982
- Avezzù 2003 G. Avezzù, *Sofocle. Filottete*, Milano 2003
- Avezzù 2008 G. Avezzù (éd.), *Didaskaliai II. Nuovi Studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, Verona 2008
- Aygon - Bonnet - Noacco 2013 J.-P. Aygon - C. Bonnet - C. Noacco, *La mythologie de l'Antiquité à la Modernité : appropriation - adaptation - détournement*, Rennes 2009
- Bader 1984 F. Bader, « Autour de Polyphème, le Cyclope à l'œil brillant : diathèse et vision », *Die Sprache* 30, 1984 : 109-137
- Bader 1986 F. Bader, « De Pollux à Deucalion : la racine *deuk-"briller, voir " », in Etter 1986 : 463-488
- Bagordo 2003 A. Bagordo, *Reminiszenzen früher Lyrik bei den Attischen Tragikern. Beiträge zur Anspielungstechnik und poetischen Tradition*, Munich 2003
- Bain 1977 D. Bain, *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*, Oxford 1977
- Bakker - De Jong - Van Wees 2002 E. J. Bakker - I. J. F. De Jong - H. Van Wees, *Brill's Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln 2002
- Barberi-Squarotti 1994 G. Barberi-Squarotti (éd.), *Voce di molte acque. Miscellanea di studi offerti a Eugenio Corsini*, Torino 1994
- Bardi 2003 F. Bardi, « Il dialogo terapeutico in Euripide », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 50, 2003 : 81-113

- Barlow 1982 S. A. Barlow, « Structure and Dramatic Realism in Euripides' 'Heracles' », *Greece & Rome* 29, 1982 : 115-125
- Barlow 1996 S. A. Barlow, *Euripides. Heracles*, Warminster 1996
- Barlow 2008 S. A. Barlow, *The Imagery of Euripides*, London 2008³ (1^o éd. 1971)
- Barrett 1964 W. S. Barrett, *Euripides. Hippolytus*, Oxford 1964
- Barrett 2002 J. Barrett, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London 2002
- Basset-Biville 2005 L. Basset - F. Biville, *Les jeux et les ruses de l'ambiguïté volontaire dans les textes grecs et latins*, Lyon 2005
- Battezzato 1995 L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995
- Bauzá 2005 H. F. Bauzá, *Voix et visions. Poésie et représentation dans le monde antique*, Paris 2005 (éd. orig. *Voces y visiones*, Buenos Aires 1997)
- Behler 1986 E. Behler, « A. W. Schlegel and the nineteenth Century 'Damnatio' of Euripides », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 27, 1986 : 335-367
- Belloni-Bonandini-Ieranò-Moretti 2010 L. Belloni-A. Bonandini-G. Ieranò-G. Moretti (éd.), *Le Immagini nel Testo, Il testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010
- Beltrametti 2001 A. Beltrametti, « Al di là del mito di Eros : la tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 68, 2001 : 99-121
- Beltrametti 2007 A. Beltrametti (éd.), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Pavia 2007
- Benveniste 1966 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris 1966
- Benveniste 1969 E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., Paris 1969
- Bergson 1959 L. Bergson, « Episches in den ΠΗΣΕΙΣ ΑΓΓΕΛΙΚΑΙ », *Rheinisches Museum für Philologie* 102, 1959 : 9-39

-
- Berns 1973 G. Berns, « Nomos and Physis (An Interpretation of Euripides' *Hippolytos*) », *Hermes* 101, 1973 : 165-187
- Bettini 1992 M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992
- Bettini 2004 M. Bettini, « Construire l'invisible. Un dossier sur le double dans la culture classique », *Mètis* 2, 2004 : 217-230
- Betts 1965 G. G. Betts, « The Silence of Alcestis », *Mnemosyne* 18, 1965 : 181-182
- Beye 1959 C. R. Beye, « Alcestis and Her Critics », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 2, 1959 : 109-127
- Bierl 1991 A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen 1991
- Blaiklock 1952 E. M. Blaiklock, *The Male Characters of Euripides*, Wellington 1952
- Blaise 2008 F. Blaise, « L'Alceste di Euripide : non si scherza con la morte », *Annali online di Ferrara* 3, 2008 : 32-53
- Bloch 1980 R. Bloch (éd.), *Recherches sur les religions de l'antiquité classique*, Genève - Paris 1980
- Blomqvist 1982 J. Blomqvist, « Human and Divine Action in Euripides' *Hippolytus* », *Hermes* 110, 1982 : 398-414
- Bodei 1983 R. Bodei, « Conoscenza e dolore. Per una morfologia del tragico », *Il Centauro. Rivista di filosofia e teoria politica* 7, 1983 : 3-27
- Boehm 2005 I. Boehm, « Le vocabulaire de la perception et l'ambiguïté dans la tragédie grecque », in Basset-Biville 2005 : 75-90
- Bond 1981 G. W. Bond, *Euripides. Heracles*, Oxford 1981
- Bottini 2005 A. Bottini (éd.), *Il rito segreto: Misteri in Grecia e a Roma*, Milano 2005
- Bourlet 1983a M. Bourlet (éd.), *Dionysos: le même et l'autre*, *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie* 1, 1983
- Bourlet 1983b M. Bourlet, « L'orgie sur la montagne », in Bourlet 1983a : 9-44
- Bowie 2007 A. M. Bowie, *Herodotus. Histories. Book VIII*, Cambridge 2007

- Bradley 1980 E. M. Bradley, « Admetus and The Triumph of Failure in Euripides' Alcestis », *Ramus* 9, 1980 : 112-127
- Brandão dos Santos 2008 F. Brandão dos Santos, « Alceste de Eurípides : o prólogo (1-76) », *Humanitas* 60, 2008 : 87-100
- Braund 1980 D. C. Braund, « Artemis Eukleia and Euripides' Hippolytus », *The Journal of Hellenic Studies* 100, 1980 : 184-185
- Breitenbach 1934 W. Breitenbach, *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik*, Stuttgart 1934
- Bremer 1976 J. M. Bremer, « Why Messenger-Speeches ? », in Bremer-Radt-Ruijgh 1976 : 29-48
- Bremer-Radt-Ruijgh 1976 J.M. Bremer - S.L. Radt - C.S. Ruijgh (éd.), *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976
- Briand 2003 M. Briand, « Poétique de la vision et du regard dans l'Illiade : des formules au drame. L'exemple d'Athéna », *Gaia* 7, 2003 : 119-133
- Briand 2005 M. Briand, « Les (en)jeux du regard et de la vision dans la poésie mélique grecque archaïque et classique », in Villard 2005 : 57-80
- Brillante 1988 C. Brillante, « Le statue animate e il sogno », in Guidorizzi 1988 : 17-33
- Brillante 2005 C. Brillante, « Admeto e la struttura dell'Alcesti di Euripide », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 54, 2005 : 9-46
- Brillante 2006 C. Brillante, « Fedra e l'*aidos* nell'*Ippolito* di Euripide », *Dioniso* 5, 2006 : 36-53
- Brisson 1976 L. Brisson, *Le mythe de Tirésias*, Leiden 1976
- Brommer 1953 F. Brommer, *Herakles*, Münster-Köln 1953
- Brown 2000 P. G. McC. Brown, « Knocking at the Door in Fifth-Century Greek Tragey », in Götter-Heinze 2000 : 1-16
- Brugnola 1901 V. Brugnola, *Euripide. Alcesti*, Torino 1901
- Buccolo 1987 A. Buccolo, « Logos dominatore e ingannatore. Ippolito contro Protagora », in Capizzi-Casertano 1987 : 249-279
- Burian 2007 P. Burian, *Euripides Helen*, Oxford 2007

-
- Burkert 1972 W. Burkert, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin 1972
- Burkert 1979 W. Burkert, *Structure and History in Greek Myth and Ritual*, Berkeley 1979
- Burkert 1985 W. Burkert, *Greek Religion. Archaic and Classical*, Cambridge 1985 (éd. orig. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart-Berlin-Köln 1977)
- Burkert 2003 W. Burkert, *Les cultes à mystères dans l'antiquité grecque*, Paris 2003 (ed. orig. *Ancient Mystery Cults*, Cambridge 1987)
- Burnett 1960 [signé A. N. Pippin], « Euripides' Helen, a Comedy of Ideas », *Classical Philology* 55, 1960 : 151-163
- Burnett 1965 A. P. Burnett, « The Virtues of Admetus », *Classical Philology* 60, 1965 : 240-255
- Burnett 1971 A. P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971
- Buxton 1982 R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy. A Study of Peitho*, Cambridge 1982
- Buxton 1987 R. G. A. Buxton, « Le voile et le silence dans Alceste », *Cahiers du GITA* 3, 1987 : 167-178
- Cahen 1930 E. Cahen, *Les hymnes de Callimaque. Commentaire explicatif et critique*, Paris 1930
- Cairns 1993 D. L. Cairns, *Aidôs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993
- Calame 1977 C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vol., Rome 1977
- Calame 1983a C. Calame (éd.), *L'amore in Grecia*, Bari-Roma 1983
- Calame 1983b C. Calame, *Alcman. Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*, Rome 1983
- Calame 1991 C. Calame, « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Études de Lettres* 4, 1991 : 3-22
- Calame 1993 C. Calame, « Rythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique », in Pretagostini 1993 : 785-799

- Calame 1996 C. Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne 1996
- Calame 2000 a C. Calame, *Le récit en Grèce ancienne*, Paris 2000 (1^{ère} éd. 1986)
- Calame 2000 b C. Calame, *L'Eros dans la Grèce antique*, Paris 2000² (1^{ère} éd. Roma-Bari 1992)
- Calame 2004 C. Calame (éd.), *Poétique d'Aristophane et langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne 2004
- Calame 2005 C. Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris 2005
- Calame 2006 C. Calame, « Jeux de genre et performance musicale dans le chœur de la tragédie classique : espace dramatique, espace culturel, espace civique », in Mortier-Waldschmidt 2006 : 63-90
- Calame 2009 C. Calame, « L'enlèvement de la Belle Hélène et la tradition politique de la poétique grecque : réinterprétations et controverses », in Aygon-Bonnet-Noacco 2009 : 17-33
- Calame 2010 C. Calame, « The Authority of Orpheus, Poet and Bard : Between Oral Tradition and Written Practice », in Mitsis-Tsagalis 2010 : 13-35
- Calame 2012 C. Calame, « Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L'historiographie grecque classique entre factuel et fictif », *Annales Histoire Sciences Sociales* 67, 2012 : 81-101
- Calame 2013 C. Calame, « The Dithyramb, a Dionysiac Poetic Form : Genre Rules and Cultic Context », (à paraître) in Kowalzig-Wilson 2013
- Cannatà Fera 1990 M. Cannatà Fera, *Pindarus. Threnorum fragmenta*, Rome 1990
- Capizzi-Casertano 1987 A. Capizzi - G. Casertano (éd.), *Forme del sapere nei Presocratici*, Roma 1987
- Carastro 2006 M. Carastro, *La cité des Mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Paris 2006

-
- Carastro 2009 M. Carastro, « Les liens de l'écriture. *Katadesmoi* et instances de l'enchaînement », in Cartry-Durand-Koch-Piettre 2009 : 263-291
- Carpenter-Faraone 1993 T. H. Carpenter-C. A. Faraone (éd.), *The Masks of Dionysos*, Ithaca-London 1993
- Carrière 1988 J.-C. Carrière, « Oracles et prodiges de Salamine. Hérodote et Athènes », *Dialogues d'Histoire Ancienne* 14, 1988 : 219-275
- Cartry-Durand-Koch Piettre 2009 M. Cartry-J.-L. Durand-R. Koch Piettre (éd.), *Architecturer l'invisible*, Turnhout 2009
- Casadio 2010 V. Casadio, *L'arciere nell'antichità greca e romana*, Teramo 2010
- Cassin 1995 B. Cassin, *L'effet sophistique*, Paris 1995
- Castellani 1976 V. Castellani, « That Troubled House of Pentheus in Euripides' *Bacchae* », *Transactions of the American Philological Association* 106, 1976 : 61-83
- Castellani 1979 V. Castellani, « Notes on the Structure of Euripides' *Alcestis* », *American Journal of Philology* 100, 1979 : 487-496
- Catoni 2008 M. G. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, Torino 2008
- Cerbo 1989 E. Cerbo, « La scena di riconoscimento in Euripide : dall'amebeo alla monodia », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 62, 1989 : 39-47
- Cerbo 1993 E. Cerbo, « Gli inni ad Eros in tragedia : struttura e funzione », in Pretagostini 1993, II : 645-656
- Chalk 1962 H. H. O. Chalk, « APETH and BIA in Euripides' *Herakles* », *The Journal of Hellenic Studies* 82, 1962 : 7-18
- Chalkia 1983 I. Chalkia, « L'οἶκος et l'espace de la mort dans l'*Alceste* d'Euripide », *Epistemoniki Epitiride tis Filosofikis Scholis tis Thessalonikis* 21, 1983 : 55-82
- Chantraine 1933 P. Chantraine, *La formation des noms en grec ancien*, Paris 1933

- Chantraine 1999 P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1999 (1^{ère} éd. 1968)
- Ciani 1974 M. G. Ciani, *ΦΑΟΣ e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*, Firenze 1974
- Coche de la Ferté 1980 É. Coche de la Ferté, « Penthée et Dionysos. Nouvel essai d'interprétation des "Bacchantes" d'Euripide », in Bloch 1980 : 105-257
- Collard 1975 C. Collard, « Formal Dibates in Euripides' Drama », *Greece & Rome* 22, 1975 : 58-71
- Collard 1991 C. Collard, *Euripides. Hecuba*, Warminster 1991
- Conacher 1967 D. J. Conacher, *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967
- Conacher 1998 D. J. Conacher, *Euripides and the Sophists*, London 1998
- Cook 1900 A. B. Cook, « Iostephanos », *The Journal of Hellenic Studies* 20, 1900 : 1-13
- Corsini 1986 E. Corsini (éd.), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986
- Craik 1988 E. Craik, *Euripides. Phoenician Women*, Warminster 1988
- Dale 1954 A. M. Dale, *Euripides. Alcestis*, Oxford 1954
- Dale 1967 A. M. Dale, *Euripides. Helen*, Oxford 1967
- Damen - Richards 2012 M. L. Damen - R. A. Richards, « "Sing the Dionysus" : Euripides' *Bacchae* as Dramatic Hymn », *American Journal of Philology* 133, 2012 : 343-369
- Daraki 1994 M. Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris 1994 (1^{ère} éd. 1985)
- Darbo-Peschanski 1987 C. Darbo-Peschanski, *Le discours du particulier. Essai sur l'enquête hérodotéenne*, Paris 1987
- Decharme 1893 P. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris 1893
- De Jong 1991 I. J. F. De Jong, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger Speech*, Leiden 1991
- De Jong 1992 I. J. F. De Jong, « Récit et drame : le deuxième récit de messenger dans les *Bacchantes* », *Revue des Études grecques* 105, 1992 : 572-583

-
- Del Corno 1989 D. Del Corno, « Sull' "Ippolito" di Euripide », *Quaderni dannunziani* 5-6, 1989 : 47-50
- De Marinis 2002 M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bologna 2002 (1^{ère} éd : 1982)
- De Martino 1975 E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1975
- Deforge 1997 B. Deforge, *Le festival des cadavres*, Paris 1997
- Dellner 2000 J. J. Dellner, « Alcestis' Double Life », *Classical Journal* 96, 2000 : 1-25
- De Romilly 1988 J. De Romilly, « La belle Hélène et l'évolution de la tragédie grecque », *Les Études Classiques* 61, 1988 : 129-143
- Deonna 1965 W. Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, Paris 1965
- Derrida 1968 J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, Paris 1968
- Detienne 1977 M. Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris 1977
- Detienne 1986 M. Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, 1986
- Detienne 1988 M. Detienne (éd.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille 1988
- Detienne 1989 M. Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Paris 1989
- Detienne 1990 M. Detienne, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1990 (1^{ère} éd. : 1967)
- Detienne-Camassa 1988 M. Detienne - G. Camassa (éd.), *Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille 1988
- Detienne-Vernant 1974 M. Detienne - J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Paris 1974
- Deubner 1932 L. Deubner, *Attische Feste*, Berlin 1932
- Devereux 1970 G. Devereux, « The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae », *Journal of Hellenic Studies* 90, 1970: 35-48
- Diano 1976 C. A. Diano, « Le virtù capitali nell' "Ippolito" di Euripide », in Longo 1976 : 93-109 (= *Studi e saggi di filosofia antica*, Padova 1973 : 331-352)
- Di Benedetto 1971 V. Di Benedetto, *Euripide : Teatro e società*, Torino 1971
- Di Benedetto 1995 V. Di Benedetto, *Eschilo. Oresteia*, Milano 1995
- Di Benedetto 2004 V. Di Benedetto, *Euripide. Baccanti*, Milano 2004

- Di Benedetto - Medda 1997 V. Di Benedetto - E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997
- Diderot 1751 [publié anonymement], *Lettre sur les sourds et les muets à l'usage de ceux qui voient et qui parlent*, Paris 1751
- Diggle 1994 J. Diggle, *Euripidea. Collected Essays*, Oxford 1994
- Di Giovine 2006 C. Di Giovine (éd.), *La parola dell'io. Forme e funzioni del monologo*, Potenza 2006
- Dingel 1967 J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, diss., Tübingen 1967
- Dirat 1976 a M. Dirat, « Le lyrisme d'Hélène », *Revue des Études Grecques* 89, 1976 : 292-316
- Dirat 1976 b M. Dirat, « Le personnage de Ménélas dans l'Hélène », *Pallas* 23, 1976 : 3-17
- Dodds 1925 E. R. Dodds, « The αἰδώς of Phaedra and the Meaning of the *Hippolytus* », *Classical Review* 34, 1925 : 102-104
- Dodds 1929 E. R. Dodds, « Euripides the Irrationalist », *The Classical Review* 43, 1929 : 97-104
- Dodds 1960 E. R. Dodds, *Euripides. Bacchae*, Oxford 1960 (1ère éd. 1944)
- Dodds 1977 E. R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris 1977 (éd. orig. *The Greeks and the Irrational*, Berkeley 1951)
- Dover 1974 K. J. Dover, *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristoteles*, Oxford 1974
- Dover 1993 K. J. Dover, *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993
- Downing 1990 E. Downing, « Apate, Agon and Literary Self-Reflexivity in Euripides' Helen », in Griffith-Mastronarde 1990 : 1-16
- Duchemin 1940 J. Duchemin, « L'île d'Hélène dans la tragédie d'Euripide », *Revue des Études Grecques* 53, 1940 : 163-171
- Duchemin 1967 J. Duchemin, « Le personnage de Lyssa dans l'Héraclès furieux d'Euripide », *Revue des Études Grecques* 80, 1967 : 130-139

-
- Due 1965 O. S. Due, « The meaning of the Homeric formula χρυσηλάκατος κελαδεινή », *Classica & Mediaevalia* 26, 1965 : 1-9
- Dupont 2000 F. Dupont, « L'écriture théâtrale antique : le dialogue théâtral, échanges ritualisés et conversations », *Lalies* 20, 2000 : 145-150
- Dupont 2007 F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris 2007
- Dupont-Roc - Lallot 2011 R. Dupont-Roc - J. Lallot, *Aristote. La Poétique*, Paris 2011 (1^{ère} éd. 1980)
- Durup 1983 S. Durup, « L'espressione tragica del desiderio amoroso », in Calame 1983 a : 143-157
- Duysinx 1999 F. Duysinx, *Aristide Quintilien. La Musique*, Genève 1999
- Elam 1980 K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London-New York 1980
- Ellinger 2009 P. Ellinger, *Artémis, déesse de tous les dangers*, Paris 2009
- Encinas Reguero 2012 M. C. Encinas Reguero, « Bacantes de Eurípides. El “milagro del palacio” y su funcionalidad dramática », *Revue des Études Anciennes* 114, 2012 : 405-422
- Etter 1986 A. Etter, *O-o-pe-ro-si. Festschrift für Ernst Risch*, Berlin-New York 1986
- Ferguson 1984 J. Ferguson, *Euripides. Hippolytus*, Bristol 1984
- Festugière 1956 A. J. Festugière, « La signification religieuse de la *parodos* des *Bacchantes* », *Eranos* 54, 1956 : 72-86
- Finglass 2011 P. J. Finglass, *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011
- Finley 1938 J. H. Finley, « Euripides and Thucydides », *Harvard Studies in Classical Philology* 49, 1938 : 23-68
- Fisher 1992 R. K. Fisher, « The “Palace Miracle” in Euripides’ *Bacchae*. A Reconsideration », *American Journal of Philology* 113, 1992 : 179-188
- Fitzgerald 1991 G. J. Fitzgerald, « The Euripidean Heracles. An Intellectual and a Coward », *Mnemosyne* 44, 1991 : 85-95

- Fletcher 2012 J. Fletcher, *Performing Oaths in Classical Greek Drama*, Cambridge 2012
- Floyd 1980 E. D. Floyd, « Kleos Aphthiton : an Indo-European Perspective on Early Greek Poetry », *Glotta* 88, 1980 : 133-154
- Foley 1980 H. P. Foley, « The Masque of Dionysos », *Transactions of the American Philological Association* 110, 1980 : 107-133
- Foley 1985 H. P. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca-London 1985
- Foley 1992 H. P. Foley, « Anodos Dramas : Euripides' Alcestis and Helen », in Hexter-Selder 1992 : 133-160
- Fowler 2009 R. L. Fowler, « Thoughts on Myth and Religion in Early Greek Historiography », *Minerva* 22, 2009 : 21-39
- Fraenkel 1950 E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, 3 vol., Oxford 1950
- Franco 1984 C. Franco, « Una statua per Admeto (a proposito di Eur. Alc. 348-54) », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 13, 1984 : 131-136
- Frazier 2011 F. Frazier, *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un « nouveau monde »*, Besançon 2011
- Frisk 1958 H. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1958
- von Fritz 1956 K. von Fritz, « Alkestis und ihre modernen Nachahmer und Kritiker », *Antike und Abendland* 5, 1956 : 27-70
- Frontisi-Ducroux 1987 F. Frontisi-Ducroux, « Prosopon, le masque et le visage », *Cahiers du GITA* 3, 1987 : 83-92
- Frontisi-Ducroux 1995 F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 1995
- Frontisi-Ducroux - Vernant 1997 F. Frontisi-Ducroux - J.-P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997
- Fuhrer-Michel-Stotz 2004 T. Fuhrer - P. Michel - P. Stotz (édd.), *Geschichten und ihre Geschichte*, Basel 2004

-
- Furley-Bremer 2001 W. D. Furley - J. M. Bremer, *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, 2 vol., Tübingen 2001
- Fusillo 1997 M. Fusillo, *Euripide. Elena*, Milano 1997
- Gager 1992 J. C. Gager, *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, Oxford 1992
- Galeotti Papi 1987 D. Galeotti Papi, « Victors and Sufferers in Euripides' Helen », *American Journal of Philology* 108, 1987 : 27-40
- Garzya 1961a A. Garzya, « Euripidea II », *Dioniso* 35, 1961 : 68-77
- Garzya 1961b A. Garzya, « Il motivo della salvazione nell'*Alceste* di Euripide », *Le parole e le idee* 3, 1961 : 6-14
- Garzya 1962 A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide. Saggio sul motivo della salvazione nei suoi drammi*, Napoli 1962
- Garzya 1997 A. Garzya, « L'ironia tragica nel teatro greco del V° secolo a. C. », *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino* 131, 1997 : 3-15
- Gavrilenko 2011 V. Gavrilenko, « Toucher, ne pas toucher, telle est la question. Réflexions autour du corps d'Alceste chez Euripide », *Métis* n. s. 9, 2011 : 193-207
- Gentili 1984 B. Gentili, *Poesia e pubblico nella grecia antica. Da Omero al V secolo*, Bari-Roma 1984
- Gentili - Lomiento 2003 B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003
- George 1994 D. B. George, « Euripides' *Heracles* 140-325 : Staging and the Stage Iconography of Heracles' Bow », *Greek Roman and Byzantine Studies* 35, 1994 : 145-157
- Gernet 1982 L. Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris 1982 (1^a éd. 1968)
- Gianotti 1994 G. F. Gianotti, « Alceste: essere e non essere », in Barberi-Squarotti 1994 : 59-68
- Gibert 1997 J. C. Gibert, « Euripides' *Hippolytus* Plays : Which Came First ? », *Classical Quarterly* 47, 1997 : 85-97
- Gilula 1981 D. Gilula, « A Consideration of Phaedras' EUKLEIA », *Sileno* 7, 1981 : 121-133

- Giordano 1999 M. Giordano, *La parola efficace. Maledizioni, giuramenti e benedizioni nella Grecia arcaica*, Pisa-Roma 1999
- Gnoli - Vernant 1982 G. Gnoli - J.-P. Vernant (édd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982
- Gödde-Heinze 2000 S. Gödde - T. Heinze (édd.), *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption*, Darmstadt 2000
- Goff 1990 B. Goff, *The Noose of Words. Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytus*, Cambridge 1990
- Goff 1995 B. Goff (éd.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, Austin 1995
- Golden 1971 L. Golden, « Euripides' Alcestis: Structure and Theme », *Classical Journal* 66, 1971 : 116-125
- Goldfarb 1992 B. E. Goldfarb, « The Conflict of Obligations in Euripides' Alcestis », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 33, 1992 : 109-126
- Goldhill 1986 S. Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986
- Goldhill 1988 S. Goldhill, « Doubling and Recognition in the Bacchae », *Mètis* 3, 1988 : 137-156
- Gould 1973 J. Gould, « HIKETEIA », *The Journal of Hellenic Studies* 93, 1973 : 74-103
- Goward 1999 B. Goward, *Telling Tragedy. Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London 1999
- Graf 2005 F. Graf, « I culti misterici », in Bottini 2005 : 15-39
- Graf 2009 F. Graf, *Apollo*, London-New York 2009
- Grégoire-Parmentier 1923 H. Grégoire - L. Parmentier, *Euripide. Tome III : Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, Paris 1923
- Gregory 1979 J. Gregory, « Euripides' Alcestis », *Hermes* 107, 1979 : 259-270
- Gregory 1985 J. Gregory, « Some Aspects of Seeing in Euripides' Bacchae », *Greece and Rome* 32, 1985 : 23-31
- Gregory 1991 J. Gregory, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor 1991
- Gregory 2005 J. Gregory (éd.), *A Companion To Greek Tragedy*, Oxford 2005

-
- Grmek 1995 M. D. Grmek (éd.), *Histoire de la pensée médicale en Occident. I. Antiquité et Moyen Âge*, Paris 1995
- Griffin 1990 J. Griffin, « Characterization in Euripides : *Hippolytus* and *Iphigenia in Aulis* », in Pelling 1990 : 128-149
- Griffith 1953 J. G. Griffith, « Some Thoughts on the 'Helena' of Euripides », *Journal of Hellenic Studies* 73, 1953 : 36-41
- Griffith 1978 M. Griffith, « Euripides *Alkestis* 636-641 », *Harvard Studies in Classical Philology* 82, 1978 : 83-86
- Griffith 1983 M. Griffith, *Aeschylus. Prometheus Bound*, Cambridge 1983
- Griffith - Mastronarde 1990 M. Griffith - D. J. Mastronarde (éd.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Th. G. Rosenmeyer*, Atlanta 1990
- Griffiths 2002 E. M. Griffiths, « Euripides' "Heracles" and the Pursuit of Immortality », *Mnemosyne* 55, 2002 : 641-656
- Guépin 1968 J.-P. Guépin, *The Tragic Paradox. Myth and Ritual in Greek Tragedy*, Amsterdam 1968
- Guidorizzi 1988 G. Guidorizzi (éd.), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari 1988
- Guidorizzi 1989 G. Guidorizzi, *Euripide. Baccanti*, Venezia 1989
- Halleran 1982 M. R. Halleran, « *Alkestis Redux* », *Harvard Studies in Classical Philology* 86, 1982 : 51-53
- Halleran 1984 M. R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London 1984
- Halleran 1986 M. R. Halleran, « Rhetoric, Ironic and the Ending of Euripides' *Heracles* », *Classical Antiquity* 5, 1986 : 171-181
- Halleran 1988a M. R. Halleran, « Text and Ceremony at the Close of Euripides' *Alkestis* », *Eranos* 86, 1988 : 123-129
- Halleran 1988b M. R. Halleran, *The Heracles of Euripides. Translated with Introduction, Notes and Interpretative Essay*, Cambridge 1988
- Halliwell 1986 S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986
- Hamilton 1974 R. Hamilton, « *Bacchae* 47-52 : Dionysus' Plan », *Transactions of the American Philological Association* 104, 1974 : 136-149

- Hamilton 1978 R. Hamilton, « Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides », *American Journal of Philology* 99, 1978 : 277-302
- Hamilton 1985 R. Hamilton, « Slings and Arrows : the Debate with Lycus in the *Heracles* », *Transactions of the American Philological Association* 115, 1985 : 19-25
- Hamilton 1987 R. Hamilton, « Cries Within and the Tragic Skene », *American Journal of Philology* 108, 1987 : 585-599
- Harris 1990 E. M. Harris, « Did the Athenians Regard Seduction as a Worse Crime Than Rape ? », *The Classical Quarterly*, 40, 1990 : 370-377
- Harrison 1968 A. R. N. Harrison, *The Law of Athens*, I, Oxford 1968
- Hartog 1980 F. Hartog, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris 1980
- Hartog 1982 F. Hartog, « L'œil de Thucydide et l'histoire "véritable" », *Poétique* 49, 1982 : 22-40
- Harvey 1955 A. E. Harvey, « The Classification of Greek Lyric Poetry », *Classical Quarterly* 5, 1955 : 157-175
- Heath 1987 M. Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, London 1987
- Henrichs 1978 A. Henrichs, « Greek Maenadism from Olympias to Messalina », *Harvard Studies in Classical Philology* 82, 1978 : 121-160
- Henrichs 1994 A. Henrichs, « Der rasende Gott: zur Psychologie des Dionysos und des Dionysischen in Mythos und Literatur », *Antike und Abendland* 40, 1994 : 31-58
- Henrichs 1986 A. Henrichs, « The Last of Detractors. Friedrich Nietzsche' Condemnation of Euripides », *Greek, Roman and Byzantine Studies* 27, 1986 : 369-397
- Henrichs 1996 A. Henrichs, « Dancing in Athens, Dancing on Delos : Some Patterns of Choral Projections in Euripides », *Philologos* 140, 1996 : 48-62
- Hexter - Selder 1992 R. Hexter - D. Selder (éd.), *Innovations of Antiquity. The New Ancient World*, New York-London 1992
- Higgins 1984 W. E. Higgins, « Deciphering Time in the *Herakles* of Euripides », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 47, 1984 : 89-109

-
- Holmberg 1995 I. E. Holmberg, « Euripides' *Helen* : Most Noble and Most Chaste », *The American Journal of Philology* 116, 1995 : 19-42
- Hutchinson 2004 G. O. Hutchinson, « Euripides' Other *Hippolytus* », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 149, 2004 : 15-28
- Ieranò 1991 G. Ieranò, « Forme della necessità nelle *Baccanti* di Euripide », *Dioniso* 61, 1991 : 45-60
- Ieranò 1997 G. Ieranò, *Il ditirambo di Dioniso*, Pisa-Roma 1997
- Ieranò 1999 G. Ieranò, *Euripide. Baccanti*, Milano 1999
- Ieranò 2010 G. Ieranò, « Bella come in un dipinto : La pittura nella tragedia greca », in Belloni-Bonandini-Ieranò-Moretti 2010 : 241-265
- Ippolito 1999 P. Ippolito, *La vita di Euripide*, Napoli 1999
- Irigoin 1977 J. Irigoin, « À propos de l'Hélène d'Euripide. Structure métrique et tradition du texte », *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 121, 1977 : 177-190
- Isebaert 1993 L. Isebaert (éd.), *Miscellanea linguistica graeco-latina*, Namur 1993
- Jacob 1985 D. J. Jacob, « L'Alceste d'Euripide. Essai d'interprétation », *Hellenica* 36, 1985 : 221-267
- Jakob 1999 D. J. Jakob, « Der Redenstreit in Euripides' *Alkestis* und der Charakter des Stückes », *Hermes* 127, 1999 : 274-285
- Janko 1992 R. Janko, *The Iliad. A Commentary. Books 13-16*, Cambridge 1992
- Jeanmaire 1991 H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1991
- Jones 1948 D. M. Jones, « Euripides' *Alcestis* », *Classical Review* 62, 1948 : 50-55
- Jens 1971 W. Jens (éd.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Munich 1971
- Jouan 1970 F. Jouan, « Le "Prométhée" d'Eschyle et l'"Héraclès" d'Euripide », *Revue des Études Anciennes* 72, 1970 : 317-331

- Jouanna 1987 J. Jouanna, « Médecine hippocratique et tragédie grecque », *Cahiers du GITA* 3, 1987 : 109-131
- Jouanna 1988 J. Jouanna, *Hippocrate. Tome V, 1ère partie. Des vents. De l'art*, Paris 1988
- Jouanna 1995 J. Jouanna, « La naissance de l'art médical occidental », in *Grmek* 1995 : 25-66
- Juffras 1993 D. M. Juffras, « Helen and Other Victims in Euripides' Helen », *Hermes* 121, 1993 : 45-57
- Kaimio 1977 M. Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki 1977
- Kaimio 1988 M. Kaimio, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki 1988
- Kamerbeek 1966 J. C. Kamerbeek, « Unity and Meaning of Euripides' Heracles », *Mnemosyne* 19, 1966 : 1-16
- Kamerbeek - Rivier - Diller 1960 J. C. Kamerbeek - A. Rivier - H. Diller (éd.), *Euripide : sept exposés et discussions. Vandœuvre-Genève, 4-9 août 1958*, Genève 1960
- Kannicht 1969 R. Kannicht, *Euripides Helena*, 2 vol., Heidelberg 1969
- Karsai 1991 G. Karsai, « Parole et silence des devins dans le théâtre antique : la divination et la faute dans l'Hippolyte d'Euripide », *Cahiers du GITA* 6, 1990/1991 : 161-171
- Karsai 1992 G. Karsai, « Teucros dans l'Hélène d'Euripide », *Pallas* 38, 1992 : 217-226
- Karsai 1995 G. Karsai, « Les fausses morts dans l'Hélène d'Euripide », *Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 36, 1995 : 39-52
- Karsai 2003 G. Karsai, « Le corps d'Hélène. La scène de reconnaissance dans l'Hélène d'Euripide, vv. 528-96 », *Kentron* 19, 2003 : 115-135
- Karsai 2006 G. Karsai, « Quelques scènes comiques dans l'«Hélène» d'Euripide », *Pallas* 71, 2006 : 15-25
- Kelly 2007 A. Kelly, « Stesikhoros and Helen », *Museum Helveticum* 64, 2007 : 1-21
- Kennedy 1963 G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, London 1963

- Kepple 1976 L. J. Kepple, « The Broken Victim : Euripides' Bacchae 969-970 », *Harvard Studies in Classical Philology* 80, 1976 : 107-109
- Kerényi 1976 C. Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, London 1976
- Kienzle 1936 E. Kienzle, *Der Lobpreis von Städten und Ländern in der älteren griechischen Dichtung*, Basel 1936
- Kirk 1979 G. S. Kirk, *The Bacchae of Euripides*, Cambridge 1979 (1^{ère} éd. 1970)
- Kitto 1955 H. D. F. Kitto, « The Dance in Greek Tragedy », *Journal of Hellenic Studies* 75, 1955 : 36-41
- Kitto 1961 H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study*, London 1961 (1^{ère} éd. 1939)
- Knox 1979 B. Knox, *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Baltimore-London 1979
- Kopperschmidt 1967 J. Kopperschmidt, *Die Hikesie als dramatische Form. Zur motivischen Interpretation des griechischen Dramas*, Tübingen 1967
- Kormonicka 1991 A. M. Kormonicka, « Hélène de Troie et son "double" dans la littérature grecque : Homère et Euripide », *Euphrosyne* 19, 1991 : 9-26
- Kott 1970 J. Kott, *The Eating of the Gods*, London 1970
- Kovacs 1994 a D. Kovacs, *Euripides. Cyclops. Alcestis. Medea*, Cambridge-London 1994
- Kovacs 1994 b D. Kovacs, *Euripidea*, Leiden 1994
- Kovacs 1995 D. Kovacs, *Euripides. Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, Cambridge-London 1995
- Kovacs 2003 D. Kovacs, *Euripidea tertia*, Leiden 2003
- Kowalzig - Wilson 2013 B. Kowalzig - P. Wilson (éd.), *Dithyramb in Context*, (à paraître) Oxford 2013
- Kranz 1988 W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1988 (1^{ère} éd. 1933)
- Kroeker 1938 E. Kroeker, *Der Herakles des Euripides*, Leipzig 1938
- Kugelmeier 1996 C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart 1996

- Kurke 1991 L. Kurke, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetics of Social Economics*, Ithaca-London 1991
- Kyriakou 2006 P. Kyriakou, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin-New York 2006
- Kyriakou 2008 P. Kyriakou, « Female *Kleos* in Euripides and his predecessors », in Avezzù 2008 : 241-292
- Lanata 1963 G. Lanata, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963
- Lanza 1977 D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977
- Lanza 1985 D. Lanza, « Una vittoria di Euripide », in Uglione 1985 : 99-112
- Lanza 1987 D. Lanza, *Aristotele. Poetica*, Milano 1987
- Lanza 1997 D. Lanza, *La disciplina dell'emozione*, Milano 1997
- Larran 2010 F. Larran, *Le bruit qui vole. Histoire de la rumeur et de la renommée en Grèce ancienne*, Toulouse 2010
- Lasserre 1986 F. Lasserre, « Le chant du cygne. Dialogue socratique et communication philosophique chez Platon », *Études de Lettres* 3, 1986 : 49-66
- Lavecchia 2000 S. Lavecchia, *Pindari Dithyramborum Fragmenta*, Roma- Pisa 2000
- Lawler 1964 L. B. Lawler, *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa 1964
- Lawrence 1998 S. E. Lawrence, « The God That is Truly God and the Universe of Euripides' "Heracles" », *Mnemosyne* 51, 1998 : 129-146
- Lebeau 2003 A. Lebeau, « De part et d'autre de la porte de la *skéné* », *Revue des Études Grecques* 116, 2003 : 303-317
- Le Breton 2006 D. Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris 2006
- Le Breton 2011 D. Le Breton, *Éclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris 2011
- Lee 1982 K. H. Lee, « The Iris-Lyssa Scene in Euripides' *Heracles* », *Antichthon* 16, 1982 : 44-53
- Lefkowitz 1989 M. R. Lefkowitz, « 'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas », *Classical Quarterly* 39, 1989 : 70-82

-
- Legangneux 2000 P. Legangneux, « Les scènes de supplication dans la tragédie grecque », *Lalies* 20, 2000 : 175-188
- Lesky 1925 A. Lesky, *Alkestis, der Mythos und das Drama*, Wien 1925
- Lesky 1972 A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972 (1^{ère} éd. 1956)
- Librán Moreno - Sanz Morales 2008 M. Librán Moreno - M. Sanz Morales, « El contraste como procedimiento compositivo en en "Heracles" de Eurípides », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 88, 2008 : 59-78
- Liddell - Scott - Jones 1996 H. G. Liddell - R. Scott - H. Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996
- Linforth 1941 I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, Berkeley-Los Angeles 1941
- Lloyd 1985 M. Lloyd, « Euripides' Alcestis », *Greece and Rome* 32, 1985 : 119-131
- Lloyd 1992 M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Oxford 1992
- Lloyd-Jones 2003 H. Lloyd-Jones, *Sophocles. Fragments*, Cambridge-London 2003²
- Longo 1976 O. Longo (éd.), *Euripide. Letture critiche*, Milano 1976
- Longo 1987 O. Longo, « L'Alceste di Epicuro », *Belfagor* 42, 1987 : 563-569
- Longo 1989 O. Longo, « Ippolito e Fedra fra parole e silenzio », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 61, 1989 : 47-66
- Loraux 1979 N. Loraux, « La gloire et la mort d'une femme », *Sorcières* 18, 1979 : 51-57
- Loraux 1984 N. Loraux, « Le fantôme de la sexualité », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 29, 1984 : 11-31
- Loraux 1999 N. Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999
- Lucas 1951 D. W. Lucas, *The Alcestis of Euripides*, London 1951
- Luschnig 1988 C. A. Luschnig, *Time Holds the Mirror. A Study of Knowledge in Euripides' Hippolytus*, Leiden 1988
- Luschnig 1990 C. A. E. Luschnig, « Alcestis and the Athenian Oikos », *Dioniso* 60, 1990 : 9-39

- Luschnig 1992 C. A. E. Luschnig, « Imaginary Spaces in “Alcestis” and “Medea” », *Mnemosyne* 45, 1992 : 19-44
- Maehler 1997 H. Maehler, *Die Lieder des Bakchylides. Die Dithyramben und Fragmente*, Leiden-New York-Köln 1997
- Maniet 1947 A. Maniet, « Hélène, ‘comédie’ d’Euripide », *Les Études Classiques* 15, 1947 : 305-322
- Marshall 2000 C. W. Marshall, « Alcestis and the Problem of Prosatyrlic Drama », *Classical Journal* 95, 2000 : 229-238
- Martina 1980 A. Martina, « La παρακαταθήκη nell’Elena di Euripide », *Atti dell’Accademia delle Scienze di Torino*, 114, 1980 : 73-97
- Martinelli 1997 M. C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna 1997²
- Marzullo 1986 B. Marzullo, « La parola scenica », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 51, 1986 : 97-104
- Masaracchia 1977 A. Masaracchia, *Erodoto. La battaglia di Salamina. Libro VIII delle Storie*, Milano 1977
- Masaracchia 1992 E. Masaracchia, « Il velo di Alcesti », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 42, 1992 : 29-35
- Masaracchia 1993 E. Masaracchia, « La estraneità di Alcesti », *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 43, 1993 : 57-82
- Masqueray 1908 P. Masqueray, *Euripide et ses idées*, Paris 1908
- Mastronarde 1979 D. J. Mastronarde, *Contact and Discontinuity. Some Conventions of Speech and Action on the Greek Stage*, Berkeley 1979
- Mastronarde 1990 D. J. Mastronarde, « Actors on High : the Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama », *Classical Antiquity* 9, 1990 : 247-294
- Mastronarde 2002 D. J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002
- Mastronarde 2010 D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010
- Matthiessen 1964 K. Matthiessen, *Elektra, Taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*, Göttingen 1964

- Matthiessen 1969 K. Matthiessen, « Zur Theonoeszene der euripideischen Helena », *Hermes* 96, 1968-1969 : 685-704
- Matthiessen 2010 K. Matthiessen, *Euripides. Hekabe*, Berlin-New York 2010
- Mauduit 2008 Ch. Mauduit, « Du chant d'Arès au chant d'Hadès. Remarques sur la musique dans les *Phéniciennes* d'Euripide », *L'information littéraire* 60, 2008 : 11-22
- McDermott 2000 E. A. McDermott, « Euripides' Second Thoughts », *Transactions of the American Philological Association* 130, 2000 : 239-259
- McDonald 1992 M. McDonald, « L'extase de Penthée. Ivresse et représentation dans les *Bacchantes* d'Euripide », *Pallas* 38, 1992 : 227-237
- Medda 2002 E. Medda, « Il monologo di Cresfonte e una parodia aristofanea recuperata (Eur. fr. 448a, 83-109 K., *Alc.* 840, *Ar. Ach.* 480-488) », *Eikasmos* 13, 2002 : 67-84
- Medda 2006 E. Medda, « L'eroe alla porta. Osservazioni su una tipologia del monologo tragico », in Di Giovine 2006 : 9-34
- Medda-Pattoni 1997 E. Medda - M. P. Pattoni, *Sofocle. Aiace. Elettra*, Milano 1997
- Meltzer 1994 G. S. Meltzer, « "Where Is the Glory of Troy?" Kleos in Euripides' "Helen" », *Classical Antiquity* 13, 1994 : 234-255
- Méridier 1931 L. Méridier, *Hippolyte d'Euripide. Étude et analyse*, Paris 1931
- Méridier 1997 L. Méridier, *Euripide. Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Paris 1997 (1^{ère} édition 1927)
- Meridor 1984 R. Meridor, « Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades* », *Phoenix* 38, 1984 : 205-215
- Merkelbach 1988 R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988
- Micalella 1980 D. Micalella, « La nozione di amathia nella tragedia di Euripide », *Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di lettere e filosofia* 8-10, 1977-1980 : 67-81

- Michelini 1987 A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Wisconsin 1987
- Mignanego 2003 L. Mignanego, « From Shroud To Veil : A Study of the Alcestis », *Appunti romani di filologia* 5, 2003 : 41-6
- Mills 2002 S. Mills, *Euripides : Hippolytus*, London 2002
- Mirto 1997 M. S. Mirto, *Euripide. Eracle*, Milano 1997
- Mitsis-Tsagalis 2010 Ph. Mitsis - Ch. Tsagalis, *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin 2010
- Moggi 2002 M. Moggi, « L'oplita e l'arciere (ideologia e realtà tra guerra antica e guerra moderna) », *Ktèma* 27, 2002 : 195-206
- Momigliano 1931 A. Momigliano, « Il mito di Alcesti ed Euripide », *La Cultura* n. s. 2, 10, 1931 : 201-213
- Moreau 2004 A. Moreau, « L'allégorie eschyléenne : de l'abstraction à la créature de chair et de sang », in Pérez-Jean - Eichek-Lojkine 2004 : 115-127
- Mortier-Waldschmidt 2006 O. Mortier-Waldschmidt (éd.), *Musique et antiquité. Actes du colloque d'Amiens. 25-26 octobre 2004*, Paris 2006
- Mueller 2011 M. Mueller, « Phaedra's *Defixio* : Scripting *Sophrosune* in Euripides' *Hippolytus* », *Classical Antiquity* 30, 2011 : 148-177
- Mugler 1964 Ch. Mugler, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*, Paris 1964
- Muir 2001 J. V. Muir, *Alcidamas. The Works & Fragments*, London 2001
- Mureddu 1992 P. Mureddu, « La 'incomunicabilità' gorgiana in una parodia di Arisofane ? Nota a *Thesm.* 5-21 », *Lexis* 9-10, 1992 : 115-120
- Murnaghan 2000 S. Murnaghan, « The Survivors' Song: The Drama of Mourning in Euripides' *Alcestis* », *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000 : 107-116

- Musurillo 1974 H. Musurillo, « The Problem of Lying and Deceit and the Two Voices of Euripides' *Hippolytus* 925-931 », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 104, 1974 : 231-238
- Nagy 1981 G. Nagy, « Another Look at Kleos Aphthiton », *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 7, 1981 : 113-116
- Nagy 1994 G. Nagy, *Le meilleur des Achéens*, Paris 1994 (éd. orig. *The Best of Achaeans*, Baltimore-London 1979)
- Napolitano Valditara 1994 L. M. Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Bari-Roma 1994
- Nenci 1953 G. Nenci, « Il motivo dell'autopsia nella storiografia greca », *Studi classici e orientali* 3, 1953 : 14-46
- Neri 1992 A. Neri, « Per una lettura antropologica dell'*Alceste* », *Lexis* 9-10, 1992 : 93-114
- Nestle 1901 W. Nestle, *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart 1901
- Nicolai 2005 R. Nicolai, « L'emozione che insegna. Parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia », *Sandalion* 26-28, 2003-2005 : 61-103
- Nielsen 1976 R. M. Nielsen, « Alcestis: A Paradox in Dying », *Ramus* 5, 1976 : 92-102
- Nietzsche 1977 F. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris 1977 (éd. orig. *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872)
- Nilsson 1906 M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung*, Leipzig 1906
- Norwood 1908 G. Norwood, *The Riddle of the Bacchae. The Last Stage of Euripides' Religious View*, Manchester 1908
- Novo Taragna 1973 S. Taragna Novo, « L'ἀρετή di Eracle e la sorte dell'uomo nel contrasto tra Lico e Anfitrione (Eur. *HF* 140-239) », *Rivista di filologia e di istruzione classica* 101, 1973 : 45-69
- Novo Taragna 1986 S. Novo Taragna, « Forma linguistica del contrasto realtà-apparenza nell'*Elena* di Euripide », in Corsini 1986 : 127-147

- O' Higgins 1993 D. O' Higgins, « Above Rubies : Admetus' Perfect Wife », *Arethusa* 26, 1993 : 77-97
- Olson 2002 S. D. Olson, *Aristophanes. Acharnians*, Oxford 2002
- Onians 1999 R. B. Onians, *Les origines de la pensée européenne*, Paris 1999 (éd. orig. *The Origins of European Thought*, Cambridge 1951)
- Oranje 1984 H. Oranje, *Euripides' Bacchae. The Play and Its Audience*, Leiden 1984
- Otto 1995 W. F. Otto, *L'esprit de la religion grecque ancienne. Theophania*, Paris 1995 (éd. orig. *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*, Frankfurt am Main 1975)
- Otto 1996 W. F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, Paris 1996 (éd. orig. *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt 1933)
- Padel 1990 R. Padel, « Making Space Speak », in Winkler - Zeitlin 1990 : 336-365
- Padel 1992 R. Padel, *In and Out of Mind. Greek Images of the Tragic Self*, Princeton 1992
- Padel 1995 R. Padel, *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton 1995
- Padilla 1992 M. Padilla, « The Gorgonic Archer : Danger of Sight in Euripides' *Heracles* », *The Classical World* 86, 1992 : 1-12
- Padilla 1994 M. Padilla, « Heroic Paternity in Euripides' *Heracles* », *Arethusa* 27, 1994 : 279-302
- Padilla 2000 M. Padilla, « Gifts of Humiliation: Charis and Tragic Experience in *Alcestis* », *American Journal of Philology* 121, 2000 : 179-211
- Paduano 1968 G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti e Medea*, Pisa 1968
- Paduano 1984 G. Paduano, « La rivelazione dell'eros », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 13, 1984 : 45-66
- Paduano 1985 G. Paduano, « In assenza del coro, l'azione », *Dioniso* 55, 1984-1985 : 255-267

- Paduano 1993 G. Paduano, *Euripide. Alceste*, Milano 1993
- Paduano 2000 G. Paduano, *Euripide. Ippolito*, Milano 2000
- Page 1976 D. L. Page, *Euripides. Medea*, Oxford 1976 (1^{ère} éd. 1938)
- Papadopoulou 2005 Th. Papadopoulou, *Heracles and Euripidean Tragedy*, Cambridge 2005
- Parke 1977 H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London 1977
- Parker 1996 R. Parker, *Athenian Religion : a History*, Oxford 1996
- Parker 2001 L. P. E. Parker, « Where is Phaedra ? », *Greece & Rome* 48, 2001 : 45-52
- Parker 2005 R. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005
- Parker 2007 L. P. E. Parker, *Euripides. Alceste*, Oxford 2007
- Parmentier 1920 L. Parmentier, « Notes sur l'Héraclès d'Euripide », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 44, 1920 : 142-170
- Parry 1965 H. Parry, « The Second Stasimon of Euripides' *Heracles* (637-700) », *American Journal of Philology* 86, 1965 : 363-374
- Parson 1988 M. Parson, « Self-Knowledge Refused and Accepted : A Psychoanalytic Perspective on the Bacchae and the Oedipus at Colonus », *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 35, 1988 : 1-14
- Pattoni 1988 M. P. Pattoni, « L'exemplum mitico consolatorio : variazioni di un topos nella tragedia greca », *Studi classici e orientali* 38, 1988 : 229-262
- Pearson 1903 A. C. Pearson, *The Helena of Euripides*, Cambridge 1903
- Pelling 1990 C. Pelling (éd.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990
- Pelling 2005 C. Pelling, « Tragedy, Rhetoric and Performance Culture », in Gregory 2005 : 83-102
- Perez-Jean - Eichek-Lojkine 2004 B. Pérez-Jean - P. Eichek-Lojkine, *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris 2004
- Peters 1993 M. Peters, « Beiträge zur griechischen Etymologie », in Isebaert 1993 : 85-113

- Pettersson 1992 M. Pettersson, *Cults of Apollo at Sparta : the Hyakinthia, the Gymnopaïdai and the Karneia*, Stockholm 1992
- Pickard-Cambridge 1927 A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1927
- Pickard-Cambridge 1946 A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus at Athens*, Oxford 1946
- Piettre 2001 R. Piettre, « Images et perception de la présence divine en Grèce ancienne », *Mélanges de l'École française de Rome* 113, 2001 : 211-224
- Pigeaud 1989 J. Pigeaud, *La maladie de l'âme*, Paris 1989 (1^{ère} éd. 1981)
- Platnauer 1938 M. Platnauer, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford 1938
- Porro 1997 A. Porro, « Gli Ippoliti di Euripide. Il dramma della conoscenza », *Humanitas* 52, 1997 : 331-347
- Podlecki 1970 A. J. Podlecki, « The Basic Seriousness of Euripides' Helen », *Transactions of the American Philological Association* 101, 1970 : 401-418
- Pretagostini 1993 R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: scritti in onore di Bruno Gentili*, 3 voll., Roma 1993
- Prévôt 1934 A. Prévôt, *Verbes grecs relatifs à la vision et noms de l'œil*, Paris 1934
- Provenza 2009 A. Provenza, « Phobos, incantamento e catarsi. Alcune riflessioni su ascolto dell'*aulos* e tragedia », *Rivista di filologia e di istruzione classica* 137, 2009 : 280-301
- Pugliese Carratelli 2001 G. Pugliese Carratelli, *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano 2001
- Radermacher 1898 L. Radermacher, « Euripides und die Mantik », *Rheinisches Museum für Philologie* 53, 1898 : 497-510
- Rassow 1883 J. Rassow, *Quaestiones selectae de Euripideorum nuntiorum narrationibus*, diss., Gryphiswaldiae 1883
- Rau 1967 P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, Munich 1967

-
- Rehm 1994 R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994
- Richer 2012 N. Richer, *La religion des Spartiates. Croyances et cultes dans l'Antiquité*, Paris 2012
- Riedweg 1987 C. Riedweg, *Mysterienterminologie bei Platon, Philon und Klemens von Alexandrien*, Berlin-New York 1987
- Riedweg 1996 C. Riedweg, « Orfeo », in Settis 1996, vol. 2, 1 : 1251-1280
- Riedweg 2004 C. Riedweg, « Orpheus oder die Magie der Musiké », in Fuhrer-Michel-Stotz 2004 : 37-66
- Rivier 1972 A. Rivier, « En marge d'Alceste et de quelques interprétations récentes », *Musaeum Helveticum* 29, 1972 : 124-140
- Rivier 1975a A. Rivier, *Études de littérature grecque. Théâtre. Poésie lyrique. Philosophie. Médecine*, Genève 1975
- Rivier 1975b A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Paris 1975 (1^{ère} éd. Lausanne 1944)
- Rizzini 1998 I. Rizzini, *L'occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia 1998
- Rizzini 2007 I. Rizzini, « Le Baccanti o l'ossessione della visione », in Beltrametti 2007: 107-162
- Robert 1879 C. Robert, *Thanatos*, Berlin 1879
- Rocconi 1999 E. Rocconi, « Eracle *mainomenos* e *katauloumenos* : appunti sulla rappresentazione tragica della follia », *Rudiae* 11, 1999 : 103-112
- Ronnet 1979 G. Ronnet, « Le cas de conscience de Théonoé ou Euripide et la sophistique face à l'idée de justice », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 53, 1979 : 251-259
- Rosenmeyer 1963 T. Rosenmeyer, *The Masks of Tragedy : Essays on Six Greek Dramas*, Austin 1963
- Rosenmeyer 2001 P. A. Rosenmeyer, *Ancient Epistolary Fictions. The Letter in Greek Literature*, Cambridge 2001

- Roth 1984 P. Roth, « Teiresias as Mantis and Intellectual in Euripides' Bacchae », *Transactions of the American Philological Association* 114, 1984 : 59-69
- Roux 1972 J. Roux, *Euripide. Les Bacchantes*, Paris 1972
- Rudhardt 1992 J. Rudhardt, *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Paris 1992 (1^{ère} éd. Genève 1958)
- Rutherford 1995 I. Rutherford, « Apollo in Ivy : the Tragic Paean », *Arion* 3, 1994-1995 : 112-135
- Saïd 2002 S. Saïd, « Herodotus and Tragedy », in Bakker-De Jong-Van Wees 2002 : 117-147
- Sale 1972 W. Sale, « The Psychoanalysis of Pentheus in the Bacchae of Euripides », *Yale Classical Studies* 22, 1972 : 63-82
- Sansone 1985 D. Sansone, « Theonoe and Theoclymenus », *Symbolæ Osloenses* 60, 1985 : 17-36
- Sansone 1996 D. Sansone, « Plato and Euripides », *Illinois Classical Studies* 21, 1996 : 35-67
- Sauzeau 2007 P. Sauzeau, « L'archer, le roi, la folie. De Cambyse à Guillaume Tell », *Gaia* 11, 2007 : 175-192
- Scarpi 2002 P. Scarpi, *Le religioni dei misteri. Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, Milano 2002
- Scarpi 2004 P. Scarpi, *Apollodoro. I miti greci*, Milano 2004 (1^{ère} éd. 1996)
- Schepens 1980 G. Schepens, *L'« autopsy » dans la méthode des historiens grecs du Vème siècle avant J.-C.*, Bruxelles 1980
- Schlesier 1985 R. Schlesier, « L'Héraclès et la critique des dieux chez Euripide », *Annali della Scuola Normale di Pisa* 15, 1985 : 7-40
- Schmiel 1972 R. S. Schmiel, « The Recognition Duo in Euripides' Helen », *Hermes* 100, 1972 : 274-294
- Schwinge 1968 E. R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg 1968
- Scodel 1979 R. Scodel, « Ἀδμήτου λόγος and the Alcestis », *Harvard Studies in Classical Philology* 83, 1979 : 51-62

-
- Scott 1975 W. C. Scott, « Two Suns Over Thebes : Imagery and Stage Effects in Euripides' Bacchae », *Transactions of the American Philological Association* 114, 1975 : 59-69
- Seaford 1981 R. Seaford, « Dionysiac Drama and the Dionysiac Mystery », *The Classical Quarterly* n. s. 31, 1981 : 252-275
- Seaford 1984 R. Seaford, *Euripides. Cyclops*, Oxford 1984
- Seaford 1994 a R. Seaford, *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994
- Seaford 1994 b R. Seaford, « Sophokles and the Mysteries », *Hermes* 122, 1994 : 275-288
- Seaford 1995 R. Seaford, « Historicizing Tragic Ambivalence. The Vote of Athena », in Goff 1995 : 202-221
- Seaford 1996 R. Seaford, *Euripides. Bacchae*, Warminster 1996
- Seaford 2006 R. Seaford, *Dionysos*, London - New York 2006
- Seale 1982 D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London - Chicago 1982
- Seeck 2008 G. A. Seeck, *Euripides. Alkestis*, Berlin-New York 2008
- Segal 1962 Ch. Segal, « Gorgias and the Psychology of the Logos », *Harvard Studies in Classical Philology* 66, 1962 : 99-155
- Segal 1965 Ch. Segal, « The Tragedy of Hippolytus : the Waters of Ocean and the Untouched Meadow », *Harvard Studies for Classical Philology* 70, 1965 : 117-169
- Segal 1970 Ch. Segal, « Shame and Purity in Euripides' Hippolytus », *Hermes* 98, 1970 : 278-299
- Segal 1971 Ch. Segal, « The Two Worlds of Euripides' Helen », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 102, 1971 : 553-614
- Segal 1982a Ch. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton 1982
- Segal 1982b Ch. Segal, « Etymologies and Double Meanings in Euripides' Bacchae », *Glotta* 60, 1982 : 81-93
- Segal 1983 Ch. Segal, « Kleos and Its Ironies in the Odyssey », *L'Antiquité Classique* 52, 1983 : 22-47

- Segal 1986 Ch. Segal, *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca-London 1986
- Segal 1987 Ch. Segal, *La musique du Sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque*, Paris 1987
- Segal 1988a Ch. Segal, « Confusion and Concealment in Euripides' Hippolytus. Vision, hope and tragic knowledge », *Metis* 3, 1988 : 263-282
- Segal 1988b Ch. Segal, « Theater, Ritual and Commemoration in Euripides' Hippolytus », *Ramus* 17, 1988 : 52-74
- Segal 1988c Ch. Segal, « Vérité, tragédie, écriture », in Detienne-Camassa 1988 : 330-358
- Segal 1992 Ch. Segal, « Signs, Magic and Letters in Euripides' Hippolytus », in Hexter-Selder 1992 : 420-455
- Segal 1993a Ch. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, Durham - London 1993
- Segal 1993b Ch. Segal, « L'homme grec, spectateur et auditeur », in Vernant 1993 : 239-274
- Segal 1995 Ch. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino 1995 (éd. orig. *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore-London 1989)
- Segal 1999 Ch. Segal, « Œdipe et Penthée : intégration et dislocation », *Les tragiques grecs. Europe 837-838*, 1999 : 82-97
- Seidensticker 1971 B. Seidensticker, « Die Stichomythie », in Jens 1971 : 183-220
- Seidensticker 1982 B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982
- Settis 1996 S. Settis (éd.), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, 3 vol., Torino 1996
- Sève 1980 B. Sève, *Phèdre de Platon. Commentaire*, Paris 1980
- Shelton 1979 J. A. Shelton, « Structural Unity and the Meaning of Euripides' *Heracles* », *Eranos* 77, 1979 : 101-110
- Sheppard 1916 J. T. Sheppard, « The Formal Beauty of the *Hercules Furens* », *Classical Quarterly* 10, 1916 : 72-79

-
- Simon 1983 E. Simon, *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, Madison-London 1983
- Smith 1960a W. D. Smith, « The Ironic Structure in "Alcestis" », *Phoenix* 14, 1960 : 127-145
- Smith 1960b W. D. Smith, « Staging in the Central Scene of the *Hippolytus* », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 91, 1960 : 162-177
- Smith 1983 G. Smith, « The Alcestis of Euripides. An Interpretation », *Rivista di filologia e di istruzione classica* 111, 1983 : 129-145
- Solmsen 1934 F. Solmsen, « Ὀνομα and πρᾶγμα in Euripides' Helen », *The Classical Review* 48, 1934 : 119-121
- Sommerstein 2007 A. Sommerstein, « Introduction », in Sommerstein-Fletcher 2007 : 1-8
- Sommerstein - Fletcher 2007 A. Sommerstein-J. Fletcher (éd.), *Horkos. The Oath in Greek Society*, Bristol 2007
- Sri Pathmanathan 1965 R. Sri Pathmanathan, « Death in Greek Tragedy », *Greece & Rome* 12, 1965 : 2-14
- Stafford 2012 E. Stafford, *Herakles*, London-New York 2012
- Stanford 1983 W. B. Stanford, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London 1983
- Steiner 2001 D. T. Steiner, *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton 2001
- Stevens 1971 P. T. Stevens, *Euripides. Andromache*, Oxford 1971
- Stinton 1976 T. C. W. Stinton, « Si Credere Dignum Est : Some Expressions of Disbelief in Euripides & Others », *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 22, 1976 : 60-89
- Susanetti 1997 D. Susanetti, *Gloria e purezza. Note all'Ippolito di Euripide*, Venezia 1997
- Susanetti 2001 D. Susanetti, *Euripide. Alcesti*, Venezia 2001
- Susanetti 2005 D. Susanetti, *Euripide. Ippolito*, Milano 2005
- Susanetti 2007 D. Susanetti, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007

- Svenbro 1988 J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988
- Svenbro 2004 J. Svenbro, « Voir en voyant », *Mètis* n. s. 2, 2004 : 47-70
- Swift 2010 L.A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010
- Taillardat 1965 J. Taillardat, *Les images d'Aristophane*, Paris 1965
- Taplin 1972 O. Taplin, « Aeschyleans Silences and Silences in Aeschylus », *Harvard Studies in Classical Philology* 76, 1972 : 57-97
- Taplin 1977 O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977
- Taplin 1978 O. Taplin, *Greek Tragedy In Action*, Berkeley-Los Angeles 1978
- Tarkow 1977 T. A. Tarkow, « The Glorification of Athens in Euripides' *Heracles* », *Helios* 5, 1977 : 27-35
- Telò 2002a M. Telò, « Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (I) : Cadere a terra, alzarsi; coprirsi, scoprirsi il volto », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 48, 2002 : 9-75
- Telò 2002b M. Telò, « Per una grammatica dei gesti nella tragedia greca (II) : la supplica », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 49, 2002 : 9-51
- Thomson 1941 G. Thomson, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origins of Drama*, London 1941
- Todd 2007 S. C. Todd, *A Commentary on Lysias, Speeches 1-11*, Oxford 2007
- Torraca 1963a L. Torracca, *Euripide. Alceste*, Napoli 1963
- Torraca 1963b L. Torracca, *Note critico-esegetiche all'Alceste di Euripide*, Napoli 1963
- Trammel 1941 E. P. Trammel, « The Mute Alcestis », *Classical Journal* 37, 1941 : 144-150
- Turato 1974 F. Turato, « L'Ippolito di Euripide tra realtà e suggestioni di fuga », *Bollettino dell'Istituto di Filologia greca dell'Università di Padova* 1, 1974 : 136-163

-
- Turato 1976 F. Turato, « Seduzioni della parola e dramma dei segni nell'Ippolito di Euripide », *Bollettino dell'Istituto di Filologia greca dell'Università di Padova* 3, 1976 : 159-183
- Tzifopoulos 2000 Y. Tzifopoulos, « Hermes and Apollo at Onchestos in the *Homeric Hymn to Hermes*. The Poetics and Performance of Poetic Communication », *Mnemosyne* 53 : 148-163
- Ubersfeld 1977 A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris 1977
- Uglione 1985 R. Uglione (éd.), *Atti delle giornate di studi su Fedra*, Torino 1985
- Vegetti 1983 M. Vegetti, *Tra Edipo e Euclide. Forme del sapere antico*, Milano 1983
- Vegetti 1988 M. Vegetti, « Dans l'ombre de Thoth. Dynamique de l'écriture chez Platon », in Detienne 1988 : 387-491
- Vellacott 1975 P. Vellacott, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, Cambridge 1975
- Vernant 1972 a J.-P. Vernant, « Tensions et ambiguïté dans la tragédie grecque », in Vernant - Vidal-Naquet 1972 : 21-40
- Vernant 1972 b J.-P. Vernant, « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque », in Vernant - Vidal-Naquet 1972 : 43-74
- Vernant 1982 J.-P. Vernant, « La belle mort et le cadavre outragé », in Gnoli - Vernant 1982 : 45-76 = Vernant 1989 : 41-79
- Vernant 1985 J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1985 (1ère éd. 1965)
- Vernant 1986 J.-P. Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », in Vernant - Vidal-Naquet 1986 : 237-270
- Vernant 1989 J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1989
- Vernant 1990 J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris 1991
- Vernant 1993 J.-P. Vernant (éd.), *L'homme grec*, Paris 1993 (éd. orig. *L'uomo greco*, Bari-Roma 1991)
- Vernant 1996 J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1996 (1ère éd. 1965)

- Vernant 1998 J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris 1998 (1^e éd. 1985)
- Vernant - Vidal-Naquet 1972 J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972
- Vernant - Vidal-Naquet 1986 J.-P. Vernant - P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, Paris 1986
- Verrall 1895 A. W. Verrall, *Euripides The Rationalist*, Cambridge 1895
- Verrall 1905 A. W. Verrall, *Essays on Four Plays of Euripides*, Cambridge 1905
- Verrall 1910 A. W. Verrall, *The Bacchantes of Euripides and Other Essays*, Cambridge 1910
- Vickers 1995 E. Vickers, « Heracles Lacedaemonius : The Political Dimensions of Sophocles' *Trachiniae* and Euripides' *Heracles* », *Dialogues d'Histoire Ancienne* 21, 1995 : 41-69
- Villanueva-Puig 2002 M.-Ch. Villanueva-Puig, « Voir double dans l'univers dionysiaque », in *Vin et santé en Grèce ancienne, Bulletin de correspondance hellénique suppl.* 40, 2002 : 45-54
- Villard 2005 L. Villard (éd.), *Études sur la vision dans l'antiquité classique*, Rouen 2005
- Vœlke 1996 P. Vœlke, « Beauté d'Hélène et rituel féminin dans l'Hélène d'Euripide », *Kernos* 9, 1996 : 281-296
- Vœlke 2004 P. Vœlke, « Euripide, héros et poète comique : à propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane », in *Calame* 2004 : 117-138
- Weber 1930 L. Weber, *Euripides. Alkestis*, Berlin 1930
- Webster 1939 T. B. L. Webster, « Greek Theories of Art and Literature Down to 400 B. C. », *Classical Quarterly* 33, 1939 : 166-179
- Weil 1891 H. Weil, *Euripide. Alceste*, Paris 1891
- Wilamowitz 1875 U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Analecta Euripidea*, Berlin 1875
- Wilamowitz 1895 U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Euripides Herakles*, 3 vol., Berlin 1895

- Wille 2001 G. Wille, *Akroasis. Der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit*, 2 vol., Tübingen 2001
- Willink 1968 C. W. Willink, « Some Problems of Text and Interpretation in the *Hippolytus* », *Classical Quarterly* 18, 1968 : 11-43
- Willink 1988 C. W. Willink, « Sleep After Labour in Euripides' *Heracles* », *Classical Quarterly* 38, 1988 : 86-97
- Willink 1989 C. W. Willink, « The Reunion Duo in Euripides' *Helen* », *Classical Quarterly* 39, 1989 : 45-69
- Willink 1990 C. W. Willink, « The Parodos of Euripides' *Helen* (164-90) », *Classical Quarterly* 40, 1990 : 77-99
- Wilson 1968 J. R. Wilson (éd.), *Twentieth Century Interpretations of Euripides' Alcestis*, Englewood 1968
- Wilson 2000 P. Wilson, « Euripides' Tragic Muse », *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000 : 427-449
- Wilson 2007 a P. Wilson (éd.), *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford- New York 2007
- Wilson 2007 b P. Wilson, « Performance in the *Pythion* : The Athenian Thargelia », in Wilson 2007a : 150-182
- Winkler - Zeitlin 1990 J. Winkler - F. Zeitlin (éd.), *Nothing To Do With Dionysos ? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton 1990
- Winnington-Ingram 1948 R. P. Winnington-Ingram, *Euripides and Dionysus*, Cambridge 1948
- Winnington-Ingram 1969 R. P. Winnington-Ingram, « Euripides, poïêtês sophos », *Arethusa* 2, 1969 : 127-142
- Wittgenstein 1986 L. Wittgenstein, *Investigations philosophiques*, Paris 1986 (éd. orig. *Philosophische Untersuchungen*, Berlin 1953)
- Wolff 1973 C. Wolff, « On Euripides' *Helen* », *Harvard Studies in Classical Philology* 77, 1973 : 61-84
- Wright 2005 M. Wright, *Euripides' Escape-Tragedies*, Oxford 2005
- Yunis 2011 H. Yunis, *Plato. Phaedrus*, Cambridge 2011
- Yziquel 1997 Ph. Yziquel, « Le regard et la parole dans les *Choéphores* », *Cahiers du GITA* 10, 1997 : 155-189

- Zaminer 2002 F. Zaminer, « Aristides Quintilianus Musical Theoretician », in *Brill's New Pauly*, 2002-2010
- Zeitlin 1990a F. Zeitlin, « Playing the Other. Theater, Theatricality and the Feminine in Greek Drama », in Winkler-Zeitlin 1990 : 63-96 = Zeitlin 1996 : 341-374
- Zeitlin 1990b F. Zeitlin, « Thebes : Theater of Self and Society in Ancient Drama », in Winkler-Zeitlin 1990 : 130-167
- Zeitlin 1996 F. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago-London 1996
- Zuntz 1955 G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955
- Zuntz 1960 G. Zuntz, « On Euripides' Helena. Theology and Irony », in Kamerbeek-Rivier-Diller 1960 : 199-241
- Zuntz 1965 G. Zuntz, *An Inquiry into the Transmission of the Plays of Euripides*, Cambridge 1965