



HAL
open science

Achille-Eschyle

Pierre-Louis Malosse, Brigitte Pérez-Jean

► **To cite this version:**

Pierre-Louis Malosse, Brigitte Pérez-Jean (Dir.). Achille-Eschyle: Mythe ancien et mythe nouveau. Les sept contre Thèbes et Leucippé et Clitophon. Malosse; Pierre-Louis et Pérez-Jean; Brigitte. Presses universitaires de la Méditerranée, 170 p., 2012, Mondes anciens, 978-2-84269-949-9. hal-03051086

HAL Id: hal-03051086

<https://hal.science/hal-03051086>

Submitted on 26 Aug 2021

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

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

ACHILLE-ESCHYLE

Collection « Mondes anciens »

Directrice de collection

Rosa PLANA-MALLART

Comité scientifique

Brigitte PÉREZ-JEAN (langues anciennes), Éric PERRIN-SAMINADAYAR
(histoire ancienne), ROSA PLANA-MALLART (histoire de l'art et archéologie),
Frédéric SERVAJEAN (égyptologie)

La collection « Mondes anciens » concerne l'ensemble des sciences de l'Antiquité, qu'il s'agisse de l'histoire, de l'archéologie, de l'histoire de l'art ou des langues anciennes. Elle s'adresse donc à tout spécialiste de l'Antiquité. Le principal objectif est de proposer un regard novateur et pertinent, dans la tradition des études classiques et en accord avec les grandes tendances de la recherche actuelle. La collection « Mondes anciens » soutient également la coédition d'ouvrages avec d'autres collections (universitaires, d'établissement de recherche, d'institutions muséales et patrimoniales) ainsi que la préparation ou la traduction d'ouvrages portant sur les sujets des concours ou sur des thématiques peu fournies et qui présentent un intérêt évident pour un public étudiant et spécialiste.

Collection « Mondes anciens »

ACHILLE-ESCHYLE

Mythe ancien et mythe nouveau

Les Sept contre Thèbes et Leucippé et Clitophon

études réunies par

Pierre-Louis MALOSSE & Brigitte PÉREZ-JEAN

2012

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

Illustration de couverture:

Musées des Moulages de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 © Jérôme Rizzo

Mot clés: Eschyle Achille Tatius Tragédie grecque Roman grec
Mythologie grecque Mise en scène

Tous droits réservés PULM, 2012.

ISBN 978-2-84269-949-9

Sommaire

Brigitte PÉREZ-JEAN & Pierre-Louis MALOSSE	
<i>Introduction</i>	7
<i>Les Sept contre Thèbes d'Eschyle</i>	17
Anne-Iris MUÑOZ	
<i>Dire la guerre en catalogue : poétiques en conflit des Sept contre Thèbes d'Eschyle aux Phéniciennes d'Euripide.</i> . . .	19
Anne DE CREMOUX	
<i>Quand la malédiction sauve la ville : structure d'un paradoxe</i>	39
Michel FARTZOFF	
<i>Temporalité tragique et action dramatique dans les Sept contre Thèbes</i>	59
Malika BASTIN-HAMMOU	
<i>1909-2009 : Les Sept à la scène, d'Antoine à Olivier Py. Sur la réception et les mises en scène françaises des Sept contre Thèbes d'Eschyle</i>	75
<i>Leucippé et Clitophon d'Achille Tatius</i>	95
Alain BILLAULT	
<i>Achille Tatius et le discours du roman</i>	97
Dimitri KASPRZYK	
<i>La guerre dans le roman d'Achille Tatius</i>	113

Jean-Philippe GUEZ
Portes fermées ou entrouvertes : de l'effraction érotique
chez Achille Tatius 137

Bibliographies 157

Introduction

Brigitte PÉREZ-JEAN & Pierre-Louis MALOSSE
Université Paul-Valéry — Montpellier III

En 467 avant J.-C., Eschyle fait représenter à Athènes sa tragédie en vers des *Sept contre Thèbes* ; à la fin du II^e siècle après J.-C. (voire au début du III^e), Achille dit « Tatius » écrit à Alexandrie, en prose, le *Roman de Leucippé et Clitophon*. Entre la poésie dramatique et la prose romanesque, entre Athènes et la nouvelle Athènes que fut Alexandrie, entre le début de l'âge classique et l'époque impériale, s'étend la plus grande part de la littérature grecque de l'Antiquité.

Ces deux textes grecs qui font l'objet de la présente publication, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle et *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius, sont au programme de l'Agrégation de Lettres Classiques, pour une année encore. C'est la raison objective pour laquelle nous avons décidé de publier dans un seul volume, malgré un apparent disparate, les communications de deux journées d'études que nous avons organisées à Montpellier, respectivement les 11 et 13 mai 2011.

Notre projet est bien de compléter par les études des meilleurs spécialistes de nos deux auteurs les connaissances que les agrégatifs ont eu à cœur de réunir lors de leur préparation personnelle au concours. Ce livre ne saurait donc constituer la seule introduction à l'étude des deux œuvres au programme. Un tel travail a été parfaitement publié par la collection des *Silves grecques*, par deux auteurs qui nous ont donné du nouveau pour la présente publication. Nous ne pouvons que renvoyer aux *Silves* le lecteur qui souhaite voir replacés les textes et leurs auteurs dans l'histoire politique, sociale, artistique, culturelle, littéraire surtout. On lira aussi des informations sur les grandes lignes de la critique ancienne et récente relative à chacun de ces auteurs, à la fois dans les *Silves* et dans les articles

récents que nous avons signalés en introduction et que les communications discutent assez souvent.

Notre tâche d'éditeurs a donc été bien modeste: nous avons tenté de développer, dans une perspective strictement littéraire le rapport que les lecteurs de ces deux auteurs peuvent naturellement faire à travers le prisme du mythe. C'est une piste pour les étudiants. La bibliographie reprend simplement l'ensemble des ouvrages et articles cités en notes dans les différentes communications et ne répond que partiellement aux besoins de qui étudie les *Sept contre Thèbes* ou *Leucippé et Clitophon*, et même plus largement Eschyle et Achille.

Cérémonie hiératique, incantatoire, la pièce d'Eschyle est la condensation du mythe ancien, hérité des âges archaïques et antérieurs. Représentation dynamique du présent, course de surprises en renversements, l'œuvre d'Achille est l'illustration de ce roman grec que Brian Reardon définissait comme « le mythe du monde grec de l'époque tardive », le mythe nouveau « de l'individu dans le monde¹ ». Toute œuvre narrative qui s'appuie sur une tradition — concentration sur le cycle thébain chez Eschyle, diversité du corps constitué de la mythologie classique et de ses illustrations chez Achille — allie le matériau traditionnel du mythe et son expression dans une forme liée à l'époque de sa création, écriture par l'auteur et énonciation par un personnage, présent sur la scène ou se faisant narrateur². C'est ainsi que les *Sept* sont une poésie chantée pour unir l'assemblée des spectateurs, tandis que *Leucippé et Clitophon* est une prose murmurée pour le lecteur solitaire, mais les deux œuvres ont en commun de raconter des destins exemplaires. À la confrontation collective de la terreur passive des femmes et du discours énergique des hommes chez Eschyle répond chez Achille le jeu alterné des échanges de rôles entre un homme et une femme. Placer face à face les Actes de nos deux journées d'études revient à créer une tension entre deux pôles pour faire surgir entre eux une lumière sur la création du mythe par la littérature.

Les *Sept contre Thèbes*

Au cours des siècles, on n'a cessé de rappeler le mot d'Aristophane sur les *Sept*, un « drame plein d'Arès ». On a vu surtout dans cette tragédie un

1. REARDON 1971, p. 310 et 367.

2. Voir BERMAN 2007, p. 17.

drame plein de mots et d'images, mais dépourvu d'action. Récemment, une approche entièrement nouvelle de la pièce introduit l'idée que cette tragédie — mais pas uniquement celle-ci — doit « être reconnue non seulement comme un spécimen de discours littéraire ou linguistique, mais comme un exemple de discours culturel ». Par cette expression D. W. Berman entend « le continuel échange d'information par les moyens du langage, de l'art, du rituel ou d'autres formes d'interaction sociale qui servent à définir les normes et les coutumes qui sont collectivement reconnues comme applicables à la vie en société¹ ». On peut se demander si, en voulant ancrer davantage la pièce dans la réalité contemporaine de l'Athènes classique, l'auteur ne coupe pas, d'une certaine manière, la tragédie de son contenu proprement mythique. La tragédie en effet renvoie toujours — ou presque — au mythe, ici au cycle thébain, lui même complexe et développé à partir de la première attaque argienne contre Thèbes.

La pièce d'Eschyle reprend les données d'une *Thébaïde* épique qui, pour le peu qu'on en sait, devait être comparable pour le style à l'*Illiade* et à l'*Odyssée*. De ce fait il est inévitable qu'un certain « anachronisme » ait pu être ressenti par les spectateurs dans l'écart entre les données contemporaines et les traits proprement épiques. Ce point a pu être bien étudié, par exemple, sur les questions de répartition de la propriété et du conflit d'héritage.

La tragédie des *Sept contre Thèbes* peut être qualifiée de drame des contrastes², principalement en raison de l'opposition fondamentale entre deux univers dominés l'un par Étéocle, l'autre par le chœur, contraste principal de la première partie de la pièce qui se trouve redoublé par bien d'autres aspects. L'opposition entre l'espace du dedans et l'espace du dehors³ traduit la tension entre ces deux univers aux valeurs opposées et incompatibles. Les sept portes de Thèbes constituent la frontière, un espace de danger, de confrontation, de menace. Comme l'écrit Anne-Iris Muñoz⁴, le roi énonce une frontière claire entre deux systèmes de valeurs opposés, séparés par les remparts de la cité : l'ennemi extérieur assimilé à une horde animale, barbare et impie, menée par celui qui veut mettre à sac sa propre cité, et les citoyens de Thèbes, qui incarnent les valeurs hoplitiques et la piété. L'espace intérieur de la cité est lui-même divisé en

1. BERMAN 2007, p. 16-17.

2. Voir MUÑOZ 2011, p. 59-67.

3. THALMANN 1978.

4. MUÑOZ 2011, p. 60.

public et privé, en domaine féminin et domaine masculin qui s'affrontent dans le rapprochement au milieu du même vers des deux adverbes τᾶξωθεν et ἔνδον. Les fonctions aussi s'opposent : rester à la maison et se taire pour les femmes, décider et faire la guerre pour les hommes. L'opposition masculin/féminin est proprement politique puisque l'interdiction faite aux femmes de délibérer est martelée par Étéocle, qui leur interdit même l'acte du sacrifice et la parole rituelle. La terreur suscitée par la représentation de l'esclavage apparaît comme un leitmotiv de l'univers mental féminin.

Le contraste est aussi entre deux types de piété religieuse : « celle du roi, qui affirme avec une confiance touchante l'efficacité des rites d'une religion officielle chargée d'assurer à la cité la protection divine, et celle du chœur, moins ordonnée, mais plus personnelle, s'adressant avec ferveur mystique à des dieux inconstants¹ ».

Le drame des *Sept* semble peu à peu réduire l'espace référentiel de la cité à celui de la famille : le théâtre de la guerre et l'opposition des armées se resserre après la scène des boucliers vers le combat singulier entre les deux frères. F. Zeitlin a montré que le climax du drame, au moment où, avec le septième bouclier, les deux codes de la cité et de la famille divergent, ne constituait pas un renversement soudain, la substitution d'un assortiment de termes à l'autre, mais plutôt le point culminant d'un processus qui avait gouverné la logique du texte depuis le départ. Dans ce drame, la famille et la cité se trouvent prises dans une contradiction contre nature en la personne d'Étéocle qui est toujours à la fois le chef de Thèbes et le fils d'Œdipe².

Il faut avec Didier Pralon dire clairement la situation : « De l'opposition entre Étéocle et Polynice, Eschyle tait tous les détails anecdotiques, si bien qu'il est vain de chercher dans le texte des *Sept* une allusion aux circonstances de la querelle. Partant de l'incapacité des deux frères à partager le pouvoir, Eschyle raconte le dilemme de la procréation : quiconque enfante dédouble conflictuellement sa lignée, entre lui même et ses enfants, entre ses enfants eux-mêmes ; quiconque ne procrée pas condamne sa lignée à s'éteindre³ ».

Les quatre études réunies ici sont en dialogue constant avec les études

1. LUPAS-PETRE 1981, p. 71; PRALON 2000, *passim*.

2. ZEITLIN 1982, p. 29 ; MUNOZ 2011, p. 67.

3. PRALON 2008 p. 55 ; voir aussi p. 169-173.

qui ont marqué le xx^e siècle et ce début de xxi^e siècle et constituent des apports totalement inédits sur quatre thèmes différents.

Réinterprétant les critiques sur l'attaque qu'Euripide dans les *Phéniennes* fait à la pièce d'Eschyle, Anne-Iris Muñoz voit dans cette distorsion un véritable leçon de poétique tragique autour de la possibilité de « dire la guerre en catalogue ». Anne de Crémoux concentre son étude sur le personnage d'Étéocle et son interprétation comme bon roi, et revient sur la question de la structure de la pièce, où il apparaît comme un paradoxe que « la malédiction sauve la ville ». Pour Michel Fartzoff, Étéocle mène vraiment une action politique qui s'inscrit dans le temps et agit sur le futur et l'ordre du monde : la « temporalité tragique » propre à la pièce révèle l'existence d'un temps humain spécifique qui agit au sein du temps éternel des dieux. Malika Bastin-Hammou enfin met en perspective, sur une centaine d'années, les tentatives théâtrales des metteurs en scène français qui ont osé affronter la tragédie des *Sept*.

La journée d'études consacrée à aux *Sept contre Thèbes* fut un hommage à Alain Moreau qui, pendant de nombreuses années, a transmis sa passion pour Eschyle aux étudiants de l'Université Paul-Valéry et dont les travaux, en particulier sa thèse *Eschyle, la violence et le chaos*, ont été à plusieurs reprises cités lors de cette rencontre, où Hélène Moreau a évoqué les liens forts entre notre collègue disparu et notre Université. Pour diverses raisons, la totalité des communications données à cette occasion n'a pu être publiée ici, mais l'on trouvera dans les textes édités des échos des discussions auxquelles a donné lieu le riche débat autour de la tragédie d'Eschyle.

Leucippé et Clitophon

Comme les quatre autres œuvres que nous appelons « romans grecs » et qui nous sont parvenues entières, *Leucippé et Clitophon* est difficile à situer. Nous ne savons rien de l'auteur, sinon qu'il était sans doute alexandrin, qu'il s'appelait Achille et qu'on lui a attribué le surnom de « Tatios », qui pourrait être un nom latin (« Tatius ») ou quelque mot local de signification inconnue ; et l'on ne peut écarter la possibilité qu'« Achille » soit un pseudonyme. Depuis la découverte au xx^e siècle de deux papyrus de cette époque, on considère qu'il vivait probablement à la fin du ii^e siècle après J.-C., bien qu'on ait aussi envisagé que son œuvre soit le développement au iii^e d'un noyau initial du ii^e. Mais on avait longtemps situé

l'œuvre bien plus tard, au v^e siècle ou au vi^e, parce qu'on y voyait — à tort — une imitation, tantôt du *Chéréas et Callirhoé* de Chariton, tantôt des *Éthiopiennes* d'Héliodore¹. Ces vues reflétaient le discrédit qui frappait ce texte par rapport à celui d'Héliodore, modèle du roman européen à partir de sa traduction en français par Amyot, et à celui de Longos, qui a inspiré tant de peintres du xvii^e siècle jusqu'au xx^e.

L'une des causes de ce discrédit, l'« inconvenance » de certaines situations et propos (Clitophon dans la chambre de Leucippé, l'éloge par Clinias de l'amour avec les garçons et la description fort précise par Clitophon des avantages de l'amour avec les femmes, quelques scènes ou discours « sexually explicit » et autres comportements jugés immoraux) est déjà signalée par Photios au ix^e siècle qui parle de « certaines amours insolites » (ἔρωτάς τινας ἀτόπους) et de « trop d'excès d'indécence et d'impureté dans les pensées » (τό γε λίαν ὑπέραισχυρον καὶ ἀκάθαρτον τῶν ἐννοιῶν)², tout en reconnaissant à l'auteur de grandes qualités stylistiques. Une autre cause de discrédit est que l'œuvre prêtait aisément le flanc à la condamnation pour « mauvais goût » : brigands faisant griller pour les consommer les entrailles d'une jeune fille qu'ils viennent d'éviscérer, amoureux baisant le corps de sa bien-aimée qui vient d'être décapitée, discours précieux dignes d'un Trissotin qui font douter de la sincérité du locuteur...

Il semble enfin que l'auteur se soit ingénié à contrarier les attentes d'un lecteur friand d'amours idéales et d'aventures héroïques. Passe encore que le protagoniste masculin fasse pâle figure à côté de l'héroïne — c'est un trait qu'on retrouve, même s'il est peut-être moins marqué, dans les autres romans grecs. Mais qu'il soit à ce point passif, dévirilisé et si souvent ridicule rend impossible l'identification ou la séduction (selon le sexe du lecteur). Clitophon, en effet, pur jouet des circonstances, ne réagit jamais que sur le mode de la lamentation ou de la résignation. Quand on lui enlève Leucippé, il se contente d'assister au rapt en « encaissant » les coups qu'on lui donne ou en se faisant mettre hors de combat dès que celui-ci s'engage³. Ayant juré fidélité à Leucippé, inconsolable et au bord du suicide quand il la croit morte, il se laisse néanmoins convaincre d'épouser Mélité

1. Sur les diverses hypothèses de datation et d'imitation d'autres œuvres, voir LAPLACE 2007, p. 1-25.

2. Photios, *Bibliothèque*, cod. 87, 66a.

3. III, 12 et V, 7.

et plus tard de coucher avec elle, alors même qu'il vient d'apprendre que Leucippé est bien vivante. Quand Thersandre, le mari de Mélité le roue de coups, il préfère ne pas répliquer, dans l'incertitude, explique-t-il, des raisons de cette violence, ou se contente de la satisfaction qu'il éprouve à voir que Thersandre s'est blessé lui-même en heurtant son poing contre ses dents¹. Quand il est jeté dans un cachot par ce même Thersandre, il parvient certes à s'évader, comme tout héros en de telles circonstances, mais d'une part il n'est pour rien dans la réussite de cette évasion organisée dans ses moindres détails par Mélité, d'autre part il s'enfuit sous un vêtement féminin qui lui va fort bien (Achille prend soin de le mentionner en mettant la remarque dans la bouche de Mélité²), et finalement retombe immédiatement sur Thersandre, qui le fait incarcérer de nouveau. Le fait que ce soit Clitophon lui-même, parce qu'il est le narrateur (la narration homodiégétique est l'une des originalités de l'œuvre), qui nous révèle ses propres imperfections accroît le trouble du lecteur — et l'effet de comique.

Le bouleversement des codes ne se limite pas au personnage de Clitophon : on citera encore à titre d'exemple l'absence de « coup de foudre » mutuel initial (Leucippé met quelque temps à se laisser séduire et l'auteur donne des indices permettant de comprendre qu'elle s'amuse alors de la stratégie de son amoureux, feignant la naïveté alors qu'elle a tout compris³), ou la transfiguration d'un procès où il y va de la vie des protagonistes en scène de théâtre bouffon, grâce au discours « aristophanien » du grand prêtre d'Éphèse. De même, Achille renverse dans le cours de son récit les rôles actanciels qu'a pu définir la narratologie : un personnage dont la fonction est d'abord d'« adjutant » se mue en « opposant » (Chairéas, après avoir sauvé les héros du complot monté par le soldat Gorgias monte à son tour un complot et enlève Leucippé) ; de son côté, l'« opposante » que devrait être Mélité, puisqu'elle intervient dans l'intrigue pour séparer les protagonistes (rôle tenu dans d'autres romans par des femmes clairement désignées comme perverses, mues par un désir égoïste irrépressible) se change en une « adjuvante » qui met tout en œuvre pour les réunir ; le destin de Callisthénès, ravisseur de Calligoné gouverné par le

1. V, 23 et VIII, 1.

2. Ὡς εὐμορφότερος, ἔφη, παρὰ πολὺ γέγονας τῇ στολῇ· « Comme te voilà devenu, dit-elle, vraiment beaucoup plus beau avec cette robe ! », VI, 1.

3. On voit qu'Achille n'est pas un auteur malhabile, puisque le narrateur, rappelons-le, est Clitophon.

thumos, sans scrupules mais maladroit (puisqu'il s'est trompé de personne) remet en cause la réprobation que suscitent par principe les ravisseurs et l'idée qu'ils sont nécessairement punis de leur *hubris*, puisqu'on apprend au dernier chapitre qu'il s'est fait aimer de sa captive et qu'ayant préservé la virginité de celle-ci il l'a finalement épousée à la satisfaction de tous.

Ce sont les mêmes raisons qui ont fait longtemps mépriser *Leucippé et Clitophon*¹ qui attirent de nos jours l'attention sur cette œuvre, au temps du post-modernisme, des analyses narratologiques, du regard libre de toutes considérations moralisatrices porté sur la sexualité, et de la reconnaissance à la femme du statut de sujet². Le présent ouvrage témoigne particulièrement de l'intérêt de notre époque pour Achille Tatius.

Le discours, la guerre, le corps féminin : ce ne sont pas trois simples études de *Leucippé et Clitophon* qui sont réunies ici, mais trois éclairages à la fois originaux et dans l'axe des perspectives contemporaines qui jettent une lumière tout à fait nouvelle sur ce roman. Avec le concept de « discours du roman », Alain Billault forge un outil qui pourrait être réemployé pour analyser bien des œuvres narratives, anciennes tout aussi bien que modernes. Il met en valeur chez Achille la diversité, la richesse et la subtilité des interventions de cette voix seconde qui accompagne et commente le récit. Dans l'Antiquité, le héros est par essence un héros guerrier : Dimitri Kasprzyk montre qu'avec son Clitophon, notre « romancier » remet en question, par l'ironie et le sarcasme dissimulé, la valorisation de la guerre qui imprègne la quasi-totalité de la littérature grecque depuis l'*Iliade*. Allant bien au-delà des études récentes sur les questions de « genre » (*gender*) dans le roman grec, Jean-Philippe Guez révèle le thème obsessionnel de l'impossibilité de l'amour et de l'accès licite au corps de la femme qui forme comme le subconscient de toute l'œuvre. Ces trois éclairages démontrent, s'il en était besoin, qu'Achille Tatius n'a pas fini de nous parler et qu'au bout de dix-huit siècles, il est toujours vivant.

1. Et qui expliquent que, contrairement à l'œuvre d'Eschyle, la bibliographie d'études modernes soit réduite.

2. Le personnage de Mélité, en particulier, désirante et exprimant explicitement son désir, autonome et active, a tout pour séduire le féminisme moderne.

LES *SEPT CONTRE THÈBES* D'ESCHYLE

Dire la guerre en catalogue : poétiques en conflit des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle aux *Phéniciennes* d'Euripide

Anne-Iris MUÑOZ
Université de Dijon

Alors que les écarts les plus commentés entre le drame d'Euripide et celui d'Eschyle portent sur la modification des données du mythe et du caractère des héros, et que les études qui comparent les deux drames se concentrent généralement sur la dénonciation par Euripide de l'in vraisemblance de la scène des boucliers, la nature réelle de la controverse poétique dans laquelle s'insère ce reproche ne semble pas avoir été clairement identifiée. Elle oppose deux modèles, celui du *muthos* homérique choisi par Euripide, et celui de la tradition catalogique et hésiodique du Catalogue des Femmes, dont la transposition sur la scène tragique constitue l'innovation majeure d'Eschyle, puisqu'elle lui permet de dire l'issue de la guerre avant qu'elle ait lieu, en utilisant la forme du catalogue de guerriers, qui les dit déjà morts à un moment où ils vivent encore.

The more obvious differences between Euripides' drama and Aeschylus' are the modification of the mythical action and the changes in the heroes' characters, and the studies which compare the two dramas usually focus on Euripides' denunciation of Aeschylus' shields scene on the grounds of its unlikeliness. But the real nature of the poetic controversy which motivates this particular reproach does not seem to have been clearly identified. It opposes two poetic models, the Homeric *muthos* Euripides chooses, and the catalogic tradition of the hesiodic Catalogue of women, whose transposition on the tragic stage was Aeschylus' major innovation in the *Seven* : it allows to tell the fight's issue even before it has taken place, through a catalogue of warriors whose very form suggests that they are dead already, while they are still living.

Mots clefs : catalogue, mythe, Homère, Hésiode, Euripide, innovation.

Introduction

Pas le temps, quand l'ennemi est aux pieds des remparts, de tisser en catalogue le nom des chefs, s'écrie l'Étéocle d'Euripide en un vers bien connu des commentateurs, avant de se ruer au combat. Attaque contre Eschyle, reconnaît unanimement la critique. Mais de quelle attaque s'agit-il, au juste, dans ce vers des *Phéniennes* ? Réintégrée dans la scène où Étéocle et Créon se lancent dans une discussion impromptue sur la tactique militaire à choisir pour sauver la cité, cette réplique n'est d'abord qu'une dénonciation de plus, s'il en était besoin, de l'incurie stratégique d'un Étéocle en qui Euripide s'acharne à dégrader la stature de son modèle eschyléen. Mais l'expression ὄνομα δ' ἐκάστου ... λέγειν est aussi l'une des manières de comprendre le mot καταλέγειν, « dire en catalogue », et c'est peut-être là que se trouve la cible de l'attaque d'Euripide. Cette hypothèse se confirme si l'on confronte la réplique en question aux deux autres passages des *Phéniennes* dirigés contre la scène des boucliers dans les *Sept contre Thèbes*, la scène où le pédagogue nomme à Antigone les assaillants du haut des remparts (88-201), et le premier récit du messager à Jocaste après la bataille (1090-1199). Ces passages ont tous deux posé problème aux éditeurs, comme tant de passages des *Phéniennes*, si bien qu'ils ont parfois été jugés interpolés, sous prétexte que leur rôle dans la composition d'ensemble n'était pas clair.

Ces difficultés découlent en premier lieu de la volonté, de la part des critiques, de faire porter l'attaque d'Euripide contre Eschyle sur la question de la « vraisemblance », sans doute par un rapprochement facile avec le traitement que subit la scène de reconnaissance des *Choéphores* dans l'*Electre* d'Euripide — le tout couplé à une volonté de se démarquer « à tout prix » de son modèle. Or, il suffit de replacer la forme choisie par Eschyle dans les *Sept contre Thèbes*, où le centre de la tragédie est occupé par le catalogue des boucliers argiens en sept paires de discours, connues dans la critique moderne sous le nom de *Redenpaare*, dans le contexte des tragédies d'Eschyle, pour se rendre compte que l'attaque d'Euripide ne vise pas directement ce dernier, mais recouvre plutôt un conflit poétique d'une portée beaucoup plus large ; c'est une véritable leçon sur les modèles à choisir pour composer une tragédie qu'Euripide décerne doctement à son aîné dans les *Phéniennes* : il faut réécrire Homère et non Hésiode, s'inscrire dans la tradition du *muthos*, non dans celle du catalogue.

Mais le dialogue formel avec les *Sept contre Thèbes* va plus loin. Eschyle construit en effet son catalogue des boucliers comme une structure annu-

laire à cœur double, image miniature, au centre de la tragédie, d'une forme qui est celle du drame tout entier, une forme à centre double pour dire la malédiction familiale qui pousse deux frères à s'entretuer. Ce jeu sur la forme n'avait sans doute pas échappé à Euripide, qui y répond par le choix d'une forme à cœur simple, totalement inattendue, puisqu'elle s'obtient au prix d'un décentrement de la place accordée aux deux frères, Étéocle et Polynice : le nouveau centre est formé par le sacrifice volontaire de Ménécée, tandis que les deux frères s'entretuent dans les « ailes » de la tragédie, s'il est permis d'employer cette métaphore militaire. Par ce déplacement, tout l'enjeu de la tragédie d'Eschyle, qui met en scène le parcours d'Étéocle d'une forme d'aveuglement, lorsqu'il croit prendre lucidement ses décisions militaires, à la reconnaissance de l'action de l'Érinys qui a utilisé ses choix stratégiques pour le mener à sa perte, disparaît : l'Étéocle euripidéen meurt dans les mêmes dispositions d'esprit qu'il était entré sur scène. Pourquoi ?

C'est cette fois du côté de l'*Antigone* de Sophocle que l'on trouve la réponse à cette question : un personnage y traverse la tragédie identique à lui-même, Antigone. Un autre, Créon, y passe de l'aveuglement du tyran poussé jusqu'à la caricature à la prise de conscience de ses fautes au moment de la mort de son fils. Ne pas dire la guerre en catalogue cache donc chez Euripide un second enjeu, puisque ce choix, couplé à la substitution d'un cœur simple inattendu au cœur double des *Sept*, fait coup double dans la leçon infligée à Eschyle : là où Homère n'est pas choisi comme modèle, c'est le contre-modèle d'Eschyle, Sophocle, qui permet à Euripide de réapprendre à son aîné comment composer un chœur tragique, en une réécriture inversée d'*Antigone* qui touche à la virtuosité.

Dire la guerre en catalogue

Eschyle et la tradition du catalogue

Lorsque Euripide donne pour titre à une tragédie dont le sujet est exactement celui des *Sept contre Thèbes*, le nom d'un chœur d'étrangères, les *Phéniciennes*, il est difficile de ne pas y voir une réminiscence de la pièce homonyme de celui qui fut à Eschyle ce que lui-même était à Euripide, Phrynichos. Or, si le lien avec le sujet de la tragédie en question n'est pas direct, puisqu'elle traite de la grande défaite infligée aux Perses, il n'est pourtant pas besoin de chercher très loin pour comprendre le sens de ce jeu de miroirs. Ce patronage est d'abord pour Euripide une manière de

réaffirmer le type de pathétique qu'il attribue à son chœur. Comme dans la tragédie de Phrynichos, c'est à un chœur de femmes étrangères qu'il revient de pleurer le malheur de la cité — double prise de distance face à un Eschyle qui, dans ses *Perses*, attribue cette fonction à un chœur de vieillards, les dignitaires laissés en charge du pays par Xerxès, et qui, dans les *Sept contre Thèbes*, choisit un chœur de Thébaines (absentes du titre), qui, au lieu de pleurer simplement le malheur de la cité, entravent la marche de l'action durant tout le premier épisode. Mais la portée du titre ne se limite pas au rôle du chœur.

En effet, la grande originalité des *Perses* d'Eschyle face aux *Phéniciennes* de Phrynichos semble précisément avoir tenu à un jeu que lui permet l'identité masculine de son chœur : la parodos anapestique est conçue sur le modèle d'un défilé de guerre, qui reprend la tradition du catalogue des guerriers, sans doute dans sa version la plus proche de ce qui semble avoir été son origine, la liste des noms des guerriers morts sur les pierres tombales. Tout le jeu dramaturgique de cette entrée repose sur le sens à donner au catalogue : pour les vieillards du chœur, il s'agit d'un catalogue de vivants qu'ils espèrent voir revenir victorieux — mais la forme même qu'ils emploient implique au contraire pour le public athénien la mort des guerriers perses. Toute la tragédie est ensuite construite sur la tension entre deux manières de faire un catalogue de guerriers. Après ce premier catalogue anapestique, dont le chœur n'accepte pas le sens, la tragédie est ponctuée de catalogues assumés par les personnages : deux catalogues des chefs morts par le messager, dont l'un est explicitement réclamé par la reine avec le terme *καταλέγειν*, puis un catalogue par l'ombre de Darios des glorieux rois de Perse que Xerxès déshonore ; juste avant l'exodos, le chœur s'approche enfin de la forme du catalogue, mais c'est pour faire un catalogue en dactyles des îles possédées par Darios du temps de son empire, donc seulement un thrène *a contrario* sur les désastres dont Xerxès est la cause. C'est uniquement dans l'exodos, où le retour de Xerxès déclenche le thrène final, que le chœur finit par entonner un catalogue des guerriers morts sous une forme antistrophique, la forme tragique par excellence, un *kommos* qui plus est, où deux voix se répondent, et ce chant constitue le véritable dénouement de la tragédie du point de vue des formes.

Or, dans les *Sept contre Thèbes*, c'est une technique similaire qui se trouve cette fois non pas aux extrémités mais au centre du drame. L'ensemble de la scène des boucliers constitue un véritable catalogue, mais dont le modèle n'est pas le même que dans les *Perses*. Il existe en effet, dans toute

la tradition hésiodique, et peut-être, mais dans une mesure bien moindre, dans les catalogues homériques, une technique bien particulière qui consiste à faire un catalogue de vivants en lieu et place d'un catalogue de morts. Il s'agit des catalogues de prétendants, en particulier le catalogue des prétendants d'Hélène, maintenant situé à la fin du *Catalogue des Femmes*, dans le cinquième livre (v. 1-200)¹, celui des prétendants d'Atalante (fr. 72-76), dont on a retrouvé plusieurs fragments, et qui intervient plus tôt dans le *Catalogue des Femmes*, et le catalogue des prétendants d'Hippodamie, qui semble avoir appartenu aux *Megalai Ehoiai* (fr. 259), un autre catalogue des femmes dont on n'a presque rien conservé. Dans le cas d'Atalante et d'Hippodamie, la forme même du catalogue des prétendants est par définition un catalogue des morts, puisqu'ils sont voués à la mort par la nature même de l'épreuve, à l'exception du vainqueur. Or, dans le cas d'Hippodamie, le catalogue des prétendants est composé des treize noms des héros morts avant l'arrivée de Pélops, qui n'en fait donc pas partie.

Ce rapprochement devrait jeter un éclairage éloquent sur la fonction du catalogue des prétendants d'Hélène, qui, contrairement aux deux autres, a posé aux critiques et éditeurs des problèmes infinis : ce passage intervient à la fin du *Catalogue des Femmes*, juste avant une évocation de la fin de l'âge héroïque à travers un développement sur l'hibernation des Serpents, souvent tenu pour une digression énigmatique et déplacée². Il a souvent été souligné que le catalogue des prétendants d'Hélène n'était pas sans lien avec la volonté de Zeus de détruire la race des Héros pour soulager la Terre, un plan dont font également état les *Chants Cypriens*. L'on a généralement cherché à reconstituer ce lien sous la forme d'un récit perdu, retraçant toutes les étapes menant à la guerre de Troie, du mariage d'Hélène à Ménélas à son enlèvement par Pâris et à la guerre déclenchée par ce serment. C'est ne pas tenir compte de la portée de la forme catalogique : faire un catalogue des prétendants d'Hélène se terminant sur le serment qui les lie revient à déplacer la culpabilité, la responsabilité de la guerre de Troie, d'Hélène au mécanisme du serment³.

1. Voir la reconstitution proposée par MERKELBACH & WEST 1967. Les fragments cités ici le sont d'après cette édition.

2. Voir par exemple WEST 1985, p. 120-121.

3. Ce trait se comprend bien dans l'hypothèse d'un public féminin pour le *Catalogue des Femmes*, qui en justifierait le titre mieux qu'une allusion au contenu ; on ne trouve pas ce type de justification dans l'épopée homérique, adressée à un public mixte.

Dans ce contexte, les « trous » du récit, ellipses dont le résumé de Proclus fait également état, ce qui l'a rendu parfois suspect aux yeux des chercheurs¹, pourraient être dus non à des pertes du texte inexplicables², mais à l'emploi d'une technique particulière, précisément celle que reprend Eschyle dans les *Sept contre Thèbes* : dire l'issue d'une guerre par un catalogue des guerriers vivants, dont la forme même fait des guerriers morts. Cette technique est d'autant plus efficace dans le catalogue des prétendants d'Hélène que les noms des guerriers sont presque tous ceux de héros morts devant Troie ou à leur retour, à l'exception d'Ulysse, et il est notable que Ménélas, le vainqueur du catalogue, mais aussi le survivant, soit représenté par Agamemnon³, de même que Pélops ne figurait pas dans le catalogue des prétendants d'Hippodamie.

Un autre point qui a intrigué la critique confirme la conscience que pouvaient avoir Eschyle et son public des enjeux de la forme catalogique : trois noms de héros thébains, qui sembleraient n'avoir rien à faire parmi les prétendants d'Hélène et qui ne prendront pas part à la guerre de Troie, semblent avoir figuré dans le catalogue : le fr. 196.6-7 mentionne deux héros appartenant au mythe thébain, Alcméon et Amphiloque, fils du devin Amphiarao (nommé dans le texte) et d'Eriphyle ; les deux frères forment une seule entrée dans le catalogue. Par ailleurs, s'opposant à la reconstruction de M. L. West⁴, E. Cingano propose plutôt de rétablir, dans la lacune qui suit le fr. 200, le nom de Thersandre⁵, fils de Polynice, qui règne à Thèbes après la prise de la cité par les Épigones, et que les *Cypria* mentionnent, ce qui porterait à trois le nombre des prétendants thébains. La forme du catalogue des prétendants comme manière de dire la guerre dans la tradition hésiodique fournit une explication très simple, qui rend compte à la fois de l'absence des récits attendus par les lecteurs modernes,

1. Cf. CINGANO 2005, p. 124 : « If Proclus' sketchy summary of the *Cypria* is to be trusted, the story was not told in the poem, but it is hard to believe that it was not even alluded to. In this respect, Proclus' summary must be treated with caution : I would not rule out the possibility that a paragraph dropped out of the text, if one considers that it jumps from the judgment of Paris to his arrival in the Peloponnese without even mentioning the wedding of Helen and Menelaus ».

2. La taille des lacunes se prête en effet mal à la reconstitution d'un récit complet.

3. Cf. CINGANO 2005, p. 126, n. 30, et HAUBOLD 2000, p. 140-141.

4. WEST 1985, p. 117-118.

5. CINGANO 2005, p. 129-130, propose d'insérer son nom dans la lacune qui suit le fr. 200. Cingano conteste aussi l'inclusion conjecturale de Diomède et de Sthenelos dans le catalogue.

de la présence de guerriers du mythe thébain dans un catalogue qui annonce la guerre de Troie, et de l'absence de développement sur la guerre de Thèbes, alors que les *Travaux et les Jours* (156-173)¹ lient ces deux guerres comme cause de la disparition de l'âge des héros. Le catalogue des prétendants d'Hélène semble bien suffire, à lui seul, à assumer cette fonction.

La scène des boucliers comme catalogue

Or la scène des boucliers qui occupe le centre des *Sept contre Thèbes* présente toutes les caractéristiques de la forme catalogique, et pas seulement parce qu'elle constitue une série de guerriers décrits avec leur bouclier. L'organisation de la série s'intègre de deux manières simultanément dans l'esthétique du catalogue. Un premier principe d'organisation est celui de la série continue suivant une gradation du premier au septième bouclier : la série va du plus simple au plus sophistiqué en termes de travail artisanal, tandis que la relation entre le porteur du bouclier et le blason est elle-même de plus en plus étroite². Deux autres traits caractéristiques de la tradition du catalogue se combinent à cette gradation : selon un principe d'entrelacement, un attribut associé à un guerrier dans la série réapparaît chez un autre, en passant chaque fois du sens figuré au sens propre, ou inversement³.

1. Cf. *Travaux* (161-5) :

καὶ τοὺς μὲν πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ
τοὺς μὲν ὑφ' ἑπταπύλῳ Θήβῃ, Καδμηίδι γαίῃ,
ᾧλεσε μαρναμένους μῆλων ἔνεκ' Οἰδιπόδαο,
τοὺς δὲ καὶ ἐν νήεσιν ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης
ἐς Τροίην ἀγαγῶν Ἑλένης ἔνεκ' ἠυκόμοιο...

2. Cf. Μυῆοζ 2011, p. 90-91 : le bouclier de Tydée rappelle des motifs géométriques, celui de Capanée présente un art plus développé par la représentation d'un guerrier accompagné d'une légende ; le blason d'Étéoclos marque l'avancée de la τέχνη par l'abondance des détails représentés ; sur les deux boucliers centraux, la représentation du blason suscite un éloge à l'habileté de l'artisan (σηματουργός ... οὗ τις εὐτελής, 491) ; le lien entre bouclier et porteur est renforcé par la rencontre, sur les blasons et dans la réalité, de deux couples d'ennemis personnels (509). Sur le bouclier de Parthénopée, l'image de la Sphinge est fixée par des clous et se détache en relief (540-41), tandis que le lien entre le guerrier et son blason se resserre pour devenir celui d'une unité symbolique entre deux monstres hybrides mi-féminin mi-masculin ; le blason d'Amphiaraos rompt la série par son refus de tout signe, tandis que le bouclier de Polydice la parachève par la représentation d'une figure double, la Dikè ramenant un guerrier auquel il s'identifie dans son identité singulière (κατάξω δ' ἄνδρα τόνδε, 647).

3. Le serpent auquel est comparé Tydée (μυεσεμβριναῖς κλαγγαῖσιν, 381) devient dans la

Mais cette série simple est elle-même en concurrence avec une autre organisation, qui sert de support à un trait caractéristique du catalogue, la pratique du récit caché. Tous les commentateurs ont souligné que le centre de la série des sept boucliers était marqué par le seul couple d'un bouclier argien et d'un bouclier thébain, celui d'Hippomédon et de Polyphonte, reproduisant l'affrontement entre Zeus et Typhon selon le modèle suivant : A B C D D' E F G. Comme l'a montré P. Vidal-Naquet¹ en utilisant le modèle architectural du fronton, le couple de boucliers central constitue à la fois l'élément conclusif de la première série A B C D, qui retrace le développement de la civilisation et culmine dans l'affrontement qui scelle le destin victorieux de la cité de Thèbes, et l'ouverture de la deuxième série parallèle à la première D E F G, qui retrace l'histoire mythique de la famille d'Œdipe en partant de l'affrontement des forces cosmiques des temps mythiques de la théogonie, pour retracer ensuite les épreuves du père d'Étéocle, comme l'a bien montré F. Zeitlin².

Le rapprochement avec les catalogues de prétendants permet donc de comprendre la fonction de la forme catalogique dans les *Sept contre Thèbes* : Eschyle opère ce coup de force de transposer le modèle du catalogue hésiodique sur la scène tragique, au lieu de dialoguer avec le modèle homérique, contrairement à *l'Agamemnon*, où le chœur des vieillards transpose sur la scène tragique la voix d'un narrateur homérique, tandis que le modèle du catalogue hésiodique est associé à Clytemnestre et combattu par le chœur. Ce catalogue occupe en outre la place centrale de la tragédie, une position qui, dans les tragédies d'Eschyle, marque souvent le passage de la scène du *logos* à celle des actes. Eschyle utilise en effet une forme qu'on peut décrire comme la forme du *tropos*, ou, comme le fait Aristote pour la période, par la comparaison avec la course double, le *diaulos* : au centre, après le passage de la borne ou *kamptèr*, s'opère un tournant, un mouvement qui correspond à la *metabolè* dont Aristote dit dans la *Poétique* qu'elle permet de passer de *desis* (le « nouement »)³ à *lisis* (le dénoue-

bouche de Capanée un comparant pour la foudre de Zeus (μεσημβρινοῖσι θάλπεσιν προσήκασεν, 431) ; les cauales tournoyantes d'Étéoclos sont la transposition concrète des chevaux auxquels était assimilé Tydée, tandis que les cris hybristiques de Tydée sont déplacés dans l'ordre de l'écrit à travers l'inscription qui crie (468). Enfin, la foudre qui frappe traditionnellement Capanée est attribuée au suivant de la série, et apparaît sur le bouclier d'Hippomédon.

1. Cf. VIDAL-NAQUET 2001, t. II, p. 115-148.

2. Cf. ZEITLIN 1982, p. 58 et 102.

3. Selon la traduction de DUPONT-ROC & LALLOT 1980.

ment). Or Eschyle utilise dans beaucoup de tragédies la forme du *tropos* selon un modèle bien particulier, qui consiste à mener un personnage ou un chœur d'une maîtrise (de la parole ou du chant) à l'accomplissement de cette maîtrise par une réussite dans l'ordre de la parole, marquant le centre de la tragédie, juste avant le *tropos*. Avec le passage de la scène du *logos* à la scène des actes, ce personnage ou chœur amorce le parcours inverse, jusqu'à en arriver à la pleine dépossession de ses moyens initiaux. Ainsi, dans les *Suppliantes*, la maîtrise rhétorique et la virtuosité dans le chant des Suppliantes réussit au centre de la tragédie, lorsque leur demande d'asile est enfin accueillie par le roi Pélasgos, juste avant l'arrivée des Egyptiens. Mais le rapprochement le plus frappant est peut-être à faire avec les *Choéphores*, où le centre est formé par le thrène entonné sur le corps d'Agamemnon par Electre et Oreste : ce thrène, qui rend la vengeance possible sur la scène du *logos*, en particulier par la neutralisation du rite du *maskhalismos*, a dans le drame la fonction du véritable péan, de la victoire symbolique des enfants rendant le κλέος à leur père, mais aussi du seul péan, puisque celui qui sera chanté par le chœur après le meurtre de Clytemnestre est en fait un péan perverti thrène, annoncé par le mot στένω, « je gémis ».

La reprise de la forme du catalogue des vivants pour dire les morts a donc toute sa place au centre de la tragédie, et a vocation à remplacer la bataille : selon un procédé cher à Eschyle, ce n'est pas sur la scène des actes que se remportent les victoires, mais sur la scène du *logos* — tout ce qui suit le *tropos* étant en fait un parcours inversé qui ne mène pas à la victoire, mais en éloigne. Or c'est précisément cette organisation, qui remplace la victoire réelle par la victoire symbolique, que rejette Euripide par une contestation des modèles choisis par son prédécesseur dans les *Sept contre Thèbes*.

Les Phéniciennes comme réponse aux *Sept contre Thèbes*

La leçon d'Euripide (leçon en trois actes)

La première attaque contre la reprise par Eschyle d'un catalogue hésiodique se trouve dans la seconde partie du prologue, juste après le monologue de Jocaste qui rappelait tout le destin d'Œdipe. En effet, le *kommos* entre Antigone et le pédagogue que l'on a coutume d'appeler la *Teichoscopia* est une réécriture évidente de la scène correspondante au chant III, v. 121 à 244, de l'*Iliade*. Replacée dans le contexte d'un débat poétique sur

le modèle à suivre, entre les deux traditions de chantres en conflit que sont le *muthos* homérique et le catalogue hésiodique, cette reprise, que certains éditeurs ont prise pour une interpolation, apparaît comme le premier pan d'une leçon à Eschyle. L'objet en est la manière de transposer les règles de la narration homérique sur une scène tragique. En effet, comme l'ont montré les travaux de M. Steinrück sur l'*Odyssée*¹, la répartition de la parole entre narrateur et personnage est régie par des règles strictes dans l'épopée homérique : le personnage ne peut faire allusion à un fait ou un événement, voire à un état d'esprit, s'il n'a pas été annoncé ou au moins préparé par le narrateur. Réciproquement, le narrateur ne peut raconter un événement qui a eu lieu avant le début de son récit, de sorte que les analepses ont toujours lieu dans les discours de personnages. La scène où Priam, du haut des remparts de Troie, demande tour à tour à Hélène l'identité de chacun des combattants achéens, est donc régie par ces règles, qui interdisent tout effet de suspens dans la narration : le narrateur commence par nommer le guerrier grec, avant la question de Priam ; la réponse d'Hélène ne dévoile donc jamais qu'un nom déjà connu du public. Il en va tout autrement de la scène mise au point par Euripide. C'est d'abord le pédagogue qui questionne Antigone pour guider sa vision, et qui reprend par là le rôle du narrateur homérique. Mais il se garde bien de dévoiler ce faisant le nom du guerrier, et se contente de donner une indication de lieu, qui permet simultanément au spectateur de se représenter la scène pour lui invisible. Antigone chante ensuite une description détaillée exclusivement visuelle du guerrier en question, et c'est alors qu'intervient la réponse du pédagogue, en trimètres iambiques. Cette organisation connaît un certain nombre de variations, qui constituent autant de manières d'adapter à la scène tragique la technique homérique, en créant, en particulier, l'effet de suspens impossible chez Homère.

Mais cette première leçon à l'attention d'Eschyle se double d'une autre, qui n'a plus rien à voir avec Homère, mais porte sur la manière de créer du *pathos* à travers le chant. Le rôle des Thébaines dans la parodos des *Sept contre Thèbes* est en effet intégralement pris en charge par Antigone, et l'efficacité du chant passe ici par un élément central dans la dernière manière d'Euripide, la monodie de personnage, ici sous la forme plus morcelée d'un kommos. Mais le chant d'Antigone est en dochmies, le mètre

1. STEINRÜCK 1992 et 1997.

de la parodos des *Sept*. La dernière tirade du pédagogue, qui clôt le prologue, donne la clé de cette attaque contre le chœur d'Eschyle : le vieil homme veut protéger l'*aidôs* d'Antigone, et termine la scène par un « couplet » sur l'hystérie des femmes qui ne connaissent plus aucune tenue sous l'effet de la frayeur (193-201). L'attaque est directe contre le chœur eschyléen dont les cris et les courses effrénés défient toute musicalité et s'identifient à la musique barbare et stridente qui caractérise l'avancée argienne ; à l'inverse, Euripide, reprenant la situation des femmes ou jeunes filles assiégées assistant de l'intérieur des remparts à l'avancée de l'armée argienne qui déferle et encercle la ville, l'a donc transposée selon le modèle homérique, en attribuant le chant à un personnage seul, et en imprimant à cette scène une forme hautement organisée.

La deuxième attaque, la plus commentée, est celle du second épisode. Le premier était consacré à la trêve obtenue par Jocaste pour tenter de réconcilier ses deux fils, une tentative qui échoue juste avant le premier stasimon en un affrontement verbal d'une extrême violence entre Étéocle et Polynice, en tétramètres trochaïques catalectiques. Après avoir violemment chassé son frère en lui interdisant d'embrasser ses sœurs ni son frère, Étéocle envoie chercher Créon qui fait irruption après avoir fait plusieurs fois le tour des remparts à sa recherche. La scène a pour fonction de parachever le portrait d'Étéocle comme inversion dégradée, presque caricaturale, de l'Étéocle eschyléen. L'un des instruments utilisés pour y parvenir est l'emploi de la stichomythie pour une scène de décision militaire, le ressort du dialogue étant précisément l'incapacité totale d'Étéocle à mesurer ni les enjeux ni les forces en présence. La scène est menée par Créon, auquel il voulait exposer sa volonté, mais qui court-circuite son dessein en demandant un plan de combat qu'Étéocle est incapable de mettre au point, confiant qu'il est dans la seule vantardise des chefs argiens. Ce choix est en soi une riposte aux *Sept contre Thèbes*, où la stichomythie est réservée aux deux altercations symétriques entre le chœur et le roi, mais se trouve totalement exclue des décisions militaires, exprimées exclusivement par des tirades d'Étéocle, comme il se doit pour un chef qui s'illustre par ses décisions guerrières fondées sur la raison, la discipline et l'à-propos de celui qui se veut le parfait pilote du navire de la cité, capable de λέγειν τὰ καίρια.

Dans la scène d'Euripide, Étéocle propose un « catalogue » de stratégies dont chacune est contrée par Créon qui lui oppose une fin de non recevoir. La stratégie que Créon propose en fin de compte, après tant d'attente, est précisément celle des *Sept*, nommer sept guerriers capables d'arrêter

les chefs argiens aux sept portes. Étéocle demande alors s'il faut les choisir pour leur valeur guerrière ou pour leur prudence, à quoi Créon répond qu'une qualité ne vaut rien sans l'autre. C'est dans ce contexte qu'Étéocle décide d'escamoter la liste des noms des guerriers (aussi bien argiens que thébains), ce qui n'est concrètement qu'un prolongement de son incapacité à juger des importances du moment, une erreur tactique de plus, qui ne manque pas de piquant, comme le souligne C. Amiech, pour un chef qui « a déjà perdu beaucoup de temps à comprendre la tactique mise au point par Créon »¹. L'in vraisemblance de la scène eschyléenne n'est pas ici, en soi, la principale cible, et l'expression ὄνομα δ' ἐκάστου ... λέγειν, au vers 751, le confirme : le sens du verbe καταλέγειν a fait l'objet de nombreuses interprétations, aussi bien antiques que modernes. Celle que retient Euripide est évidemment celle de « dire intégralement », « énumérer », c'est-à-dire faire une liste, avec λέγειν au sens de « compter, dénombrer » et non au sens de « parler », comme le montre l'aoriste κατέλεξα et non κατεῖπον ; précisément, lorsque les Muses d'Hésiode, au début de la *Théogonie*, revendiquent une manière de dire la vérité qui s'oppose à aux mensonges d'Ulysse qui ont l'apparence de la vérité, en un vers que l'on trouve à l'identique dans l'*Odyssée*, elles semblent définir la tradition catalogique par la recherche du *hapas*, tout dire, donc d'une conception de l'*aletheia* liée à l'absence d'oubli, un sens que l'on trouve dans le moyen *lanthano-mai*. C'est donc ce sens du mot καταλέγειν qu'Euripide semble gloser par la formule « dire les noms de chacun », qu'Étéocle considère comme une pure perte de temps (διατριβή πολλή). Mais si l'on se reporte au livre que Sylvie Perceau² a consacré au catalogue dans l'épopée homérique, on trouve une autre hypothèse pour le sens de καταλέγειν, qui prend *kata* au sens de « selon », « en fonction de », adressé à un public. La forme du καταλέγειν est une forme totalement en prise sur la situation d'énonciation, le moment où les personnages sont le plus directs, et où ils font un discours qui crée une relation privilégiée avec leur interlocuteur et leur public. C'est bien le cas chez l'Étéocle d'Eschyle, dont le discours est

1. Cf. AMIECH 2004, p. 406 et n. 396 : « la scholie ancienne de BMV à ce vers, en se fondant sur le commentaire de Didyme, ne l'entend pas ainsi : Euripide n'aurait pas jugé bon de reproduire ce qu'avait fait Eschyle avant lui : πεφύλακται τὰς ὀνομασίας αὐτῶν εἰπεῖν, ὡς φησι Δίδυμος, διὰ τὸ ὑπὸ Αἰσχύλου εἰρησθαι ἐν τοῖς Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας (Il se garde bien d'énumérer leurs noms, comme le dit Didyme, à cause de ce qui a été dit par Eschyle dans les *Sept contre Thèbes*) ».

2. Cf. PERCEAU 2002.

« adapté » aux attaques symboliques de l'ennemi : au lieu de livrer bataille avec son bras, il remporte la victoire en retournant contre elle-même la jactance de l'ennemi, affichée dans l'orgueil des blasons. Sa principale qualité est le caractère avisé de ses décisions militaires, et sa faculté de placer face à chaque adversaire le héros approprié, opposant la modestie à l'*hybris*. Mais ce n'est pas du tout le cas chez l'Étéocle d'Euripide, dont la stratégie militaire est au contraire un modèle d'inadaptation et de manque d'à-propos : il n'y a chez lui aucun *καταλέγειν*. Dès lors que les Argiens n'attaquent plus par leurs blasons, sur un terrain symbolique, la reproduction mimétique, chez l'Étéocle euripidéen, de l'attitude qui vaut la victoire à son homologue eschyléen, la vide de son sens et ne sert plus qu'à peindre l'incapacité révoltante du personnage. Cela pourrait expliquer la définition réductrice donnée par Euripide de ce qui caractérise la tradition catalogique chère à Eschyle.

La dernière attaque achève d'inscrire les trois réponses au catalogue eschyléen dans le mouvement du *tropos* qui caractérise aussi la tragédie des *Phéniciennes* : elle répond symétriquement à la première, en rappelant, mais par une technique différente, que le seul modèle valable pour une tragédie, en termes de genres — en dehors du théâtre — est l'épopée homérique. Après l'épisode central, sur lequel nous reviendrons, qui a lieu pendant la bataille, le quatrième épisode est composé de deux récits du messager, dont le premier est l'un des plus longs de toutes les tragédies conservées. C'est précisément celui qui offre la réponse la plus directe au catalogue des boucliers : la première partie du récit, adressé à Jocaste (et non à Créon), énumère les sept chefs avec l'emblème de leur bouclier, mais cette liste n'est que le prélude au récit de la bataille. La leçon infligée à Eschyle est très claire : un récit qui dit la victoire au combat se fait après la bataille et non avant, et sous forme d'un récit homérique, pas d'un catalogue hésiodique. L'énumération des cinq chefs couvre 35 vers (1105-1140), et a fait parfois juger cette scène comme une réplique inutile de la « *teichoscopia* » du début. W. H. Friedrich¹ a ainsi suggéré une hypothèse adoptée ensuite par des éditeurs comme E. Fraenkel² et A. Lesky³ : ce passage se serait substitué à la *Teichoscopia* lors de représentations où l'on

1. Cf. FRIEDRICH 1939, p. 271.

2. Cf. FRAENKEL 1963, p. 53-56, où l'auteur s'en prend de manière violente à ceux qui soutiennent l'authenticité de ces vers.

3. Cf. LESKY 1972, p. 451.

ne disposait pas d'un chanteur suffisamment doué pour le rôle d'Antigone dans ce passage. Replacé dans le contexte du débat sur la tradition poétique à insérer sur la scène tragique, cet écho est au contraire pleinement fonctionnel, et n'est pas lié au fait qu'il y a désormais « le temps » de faire un récit, comme le suppose C. Amiech, mais bien à des considérations poétiques qui touchent aux règles mêmes du genre.

Les variations par rapport à l'organisation choisie par Eschyle, qui ont fait l'objet de nombreux commentaires, ne seront pas abordées ici. C'est en effet bien davantage sur le caractère homérique extrêmement marqué du récit que porte la « leçon » d'Euripide : les homérismes foisonnent, et le type du combat décrit, les énormes pierres qui servent d'armes aux héros, les réactions contraires des deux camps, font de ce combat un combat iliadique par excellence, un effet qui culmine avec la reprise du terme *κυβιστητήρ* au vers 1151, un terme que l'on ne trouve nulle part ailleurs dans les tragédies, et qui semble directement « importé » du chant XVI de l'*Iliade*, vers 750, au moment où Patrocle tue le cocher d'Hector. Euripide, dans ses prescriptions, semble donc beaucoup plus proche de la vision d'Aristote dans la *Poétique*, qui fait dériver la tragédie du genre épique, qu'Eschyle, chez qui la tradition catalogique, mais aussi la tradition iambique d'Archiloque, sont des modèles au moins aussi vivants qu'Homère. C'est à la comédie au contraire qu'Euripide emprunte ses modèles non homériques.

Le « cœur Ménécée »

Mais ce conflit poétique est indissociable d'un certain nombre de déplacements, qui ne prennent sens que par rapport à un autre modèle, qu'Euripide semble très nettement préférer à Eschyle, celui de l'*Antigone* de Sophocle. L'attitude, dans le drame euripidéen, du personnage d'Étéocle, qui renie dès le premier épisode tous rapports avec la Justice que revendiquaient les deux frères chez Eschyle, pour clamer sa quête du pouvoir absolu pour lui-même à n'importe quel prix, fait disparaître toute préoccupation de civisme ou de salut de la cité : la théorie du sacrifice volontaire (*Opfertod Theorie*), qui veut que l'Étéocle eschyléen choisisse le combat contre son frère pour assurer à ses dépens le salut de la cité, eût été impossible chez Euripide. L'exagération des traits dans la peinture d'Étéocle, à qui la cité ne doit plus son salut, est indispensable pour le déplacement de l'héroïsme patriotique qu'Euripide place au centre de sa tragédie, en substituant à l'affrontement de deux frères voués à s'entre-

tuer un modèle d'héroïsme typiquement euripidéen, celui de Praxitéa sacrifiant son enfant, celui de Macarie s'offrant elle-même à la mort pour sauver sa patrie, celui d'Iphigénie lorsqu'elle finit par accepter de mourir pour permettre le départ de la flotte à Aulis.

Il n'est que d'observer la composition de l'épisode central des *Phéniciennes* pour comprendre le sens du refus euripidéen de ce qui fait la force de la tragédie d'Eschyle : le deuxième et le troisième stasimon forment une composition annulaire parfaite, telle qu'on n'en trouve pas chez Eschyle. C. Amiech, dans son commentaire, souligne cette composition en chiasme, d'autant plus voyante que le sujet des deux stasima se répond : le second stasimon s'ouvre sur une évocation d'Arès *a contrario* comme le dieu qui ignore les danses sacrées de Dionysos, puis passe à une évocation de la Sphinge ; le troisième stasimon s'ouvre sur une nouvelle évocation de la Sphinge, comme figure de l'Érinys, déesse au chant privé de lyre (image eschyléenne s'il en est), pour se terminer sur une glorification de Ménécée qui vient de s'offrir en sacrifice à Arès. Ce cadre enferme une composition symétrique où l'entrée de Tirésias, couronné pour avoir permis par son oracle la victoire d'Erechtée (mais l'on sait que c'est par le sacrifice de la fille de ce dernier et de Praxitéa, même si cela n'est pas explicitement rappelé), correspond à la décision de Ménécée de remplir l'oracle en dépit de Créon ; à la première longue tirade prophétique de Tirésias, qui rappelle les malheurs passés comme le faisait le monologue initial de Jocaste, s'oppose la tirade de Créon qui se rétracte et ne veut pas livrer son fils. Au centre, la prophétie de Tirésias énonce la nécessité de la mort de Ménécée en sacrifice à Arès.

Ce centre explique l'inversion du rôle du chœur entre les *Phéniciennes* et les *Sept contre Thèbes* : alors que, chez Eschyle, le motif des Spartes était utilisé par Etéocle pour formuler le devoir des guerriers envers leur « terre mère », tandis que ce modèle de génération sans passage par les femmes était pour lui un modèle fascinant qui lui permettait, en s'y assimilant, de tenter d'effacer la souillure familiale, le réseau métaphorique se déplace dans les *Phéniciennes* des parties dialoguées aux chants du chœur, qui ne cesse, dans le premier et le deuxième stasimon, d'évoquer Arès à travers des images de fertilité déjà présentes chez son devancier. Les images sont donc explicitées, et placées dans la bouche du chœur, de telle sorte que le réseau métaphorique lié aux Spartes cesse d'être l'une des figures de l'œuvre de la malédiction, pour remplacer la malédiction familiale par la colère d'Arès qui exige le sang du dernier descendant des Spartes.

Les Phéniciennes comme nouvelle *Antigone*

Ces attaques contre le rôle qu'Eschyle donne à son chœur dans les *Sept contre Thèbes* se comprennent mieux si l'on rapproche les chœurs des *Phéniciennes*, que les commentateurs ont souvent jugés, à l'exception du dernier stasimon qui constitue un thrène anticipé, déconnectés de l'action, de ceux de l'*Antigone* de Sophocle. Dans ce drame, le chœur fait son entrée sur une réécriture de la parodos des *Sept contre Thèbes* qui en reprend les termes et les résolutions pour les insérer à un tableau suggestif de la déroute des ennemis argiens, en un récit de la bataille qui vient d'avoir lieu. Ce chant pose la fonction que le chœur des vieillards s'attribue, une fonction de commentateur et d'interprète de l'action, prêt à guider l'action du nouveau roi grâce à des conseils inspirés par la sagesse que lui valent ses cheveux blancs. Or l'entrée de Créon coupe court, dès les premiers mots, à cette attente, et reformule dans le vocabulaire de la tyrannie ce que le chœur exprimait dans celui de la démocratie. La première fonction que le nouveau roi attribue au chœur est d'être le garant de son interdiction d'enterrer Polynice, ce que les vieillards thébains refusent en raison de leur âge (qui leur vaut d'être conseillers et non émissaires). À partir de ce moment, et plus encore après la réaction du chœur au premier récit du garde, lorsqu'il voit dans la poussière qui couvre le corps de Polynice le signe de l'action d'un dieu, ce qui lui vaut d'être menacé de mort, la parole du chœur est bridée, de telle sorte que ses chants ne sont plus en prise directe sur l'action, mais adoptent un langage métaphorique, qui les rend applicables à l'ensemble de la tragédie, aussi bien à *Antigone* qu'à *Créon*. Ce n'est qu'au moment du départ de Tirésias que le chœur réintègre sa fonction de conseiller, au moment même où *Créon* est démis de la sienne, et le lien entre ces deux moments est marqué par la reprise de la même apostrophe, « *Créon, fils de Ménécée* », que le chœur n'emploie nulle part ailleurs. Le cinquième stasimon, une invocation à Bacchos que le chœur supplie de sauver le pays, est donc le seul, avec la parodos, à être en prise directe, non métaphorique, avec l'action.

Le chœur des *Phéniciennes* met ce modèle sophocléen en concurrence avec celui d'Eschyle, mais en le couplant avec une fonction d'élucidation du passé mythique à l'œuvre que le chœur des *Sept* ne parvenait à reconquérir qu'après le *tropos*, au moment où *Étéocle* venait de partir à la septième porte. Jusque là, son chant, en particulier les *dochmies* de la parodos et de la première scène *épirrhématique* (mêlant les strophes du chœur aux trimètres d'*Étéocle*), était une incarnation de l'œuvre cachée de l'*Éri-*

nys, et il ne réintérait sa fonction interprétative que dans la deuxième partie de la tragédie. Chez Eschyle, ce procédé est fondamental pour la forme de la tragédie : parallèlement au parcours qui mène Étéocle de la certitude de sa capacité de chef, donc de l'aveuglement, à la reconnaissance de son impuissance et de l'action de l'Érinys, le chœur suit le chemin inverse de celui d'Étéocle, partant d'une incompetence totale, à la fois sur le plan de l'émotion, du rituel (puisque sa prière a malencontreusement la forme d'un thrène), et de l'interprétation des événements (puisque'il prédit le sac de la cité qui n'aura jamais lieu), pour parvenir à une compétence d'abord interprétative (2^{ème} stasimon), puis rituelle et émotionnelle à travers le thrène. Cas unique dans les tragédies conservées d'Eschyle, deux parcours inversés vont donc de pair avec une forme à centre double associée au fratricide. Euripide rejette ce mode d'intégration du chœur à l'action, et lui oppose la technique sophocléenne, en faisant suivre sans transition des scènes d'une grande violence, comme l'altercation en tétramètres trochaïques entre les deux frères, d'un exposé généalogique totalement inattendu (1^{er} stasimon), mais métaphoriquement pertinent, puisqu'il prépare le sacrifice de Ménéécée.

Mais cette manière d'opposer dans sa tragédie Sophocle à Eschyle est surtout sensible dans la manière dont les différents personnages parcourent le mouvement du *tropos*. Alors qu'aucun des « parcours » eschyléens n'a d'équivalent dans les *Phéniciennes*, ceux de tous les personnages d'*Antigone* s'y retrouvent, mais transposés et redistribués en une inversion systématique qui modifie considérablement le sens de l'ensemble. Chez Sophocle, Antigone traverse le drame identique à elle-même, et son identité se définit à travers le caractère inébranlable de ses résolutions, alors que Créon, caricature de tyran, est pris dans un conflit de cheveux blancs avec le chœur, et passe de son aveuglement à la lucidité, au prix de la mort de son fils. Chez Euripide, c'est Étéocle qui reste identique à lui-même, tandis que Créon n'apprend rien par la mort de son fils, de sa sœur et de ses deux neveux, mais s'érige à la fin en double d'Étéocle, s'assimilant à son immobilisme, tandis que le centre de la tragédie est marqué par une incohérence totale entre ses affirmations de patriotisme et sa dérobaie dès que la vie de son fils est en jeu. La contradiction est encore soulignée par le contraste entre la maxime qu'il énonce pour son fils, insistant sur le caractère sacré des derniers honneurs comme nécessité au dessus de toutes les autres, et la manière dont il l'enfreint par l'interdiction d'enterrer Polynice. À l'inverse, le thème de l'hyménée avec la mort, qui seul fait passer l'Antigone de Sophocle d'un statut à un autre, est transposé par

son évolution d'un extrême à l'autre du drame d'Euripide. Sa pudeur initiale, sur laquelle veillait le pédagogue, est mise à mal lorsque Jocaste l'entraîne sur le champ de bataille, et le changement aboutit, à la fin de la tragédie, à son refus de l'hymen et à sa décision de guider l'exil de son père. Le parallélisme des deux scènes est en outre souligné par l'écho entre la demande d'Antigone au pédagogue de lui prendre la main pour l'aider à se hisser sur les remparts, et le pas tâtonnant d'Œdipe qui demande à sa fille de guider son dans l'exil¹ ; l'image de la marche tâtonnante est en outre relayée, au centre de la tragédie, par l'entrée difficile de Tirésias vieux et aveugle. Quant au passage de l'aveuglement à la lucidité chez le Créon de Sophocle, il est transposé dans les *Phéniciennes* sur la figure d'Œdipe, qui forme l'anneau le plus extérieur de la tragédie. L'Œdipe du monologue liminaire de Jocaste maudissait ses deux fils dans sa fureur et sous l'excès de ses malheurs, l'Œdipe de l'exodos partage après leur mort le malheur de ses fils sans plus d'animosité à leur égard, et revient sur ses exploits à l'époque de la Sphinge.

Si le modèle sophocléen est retravaillé dans un sens tout différent, ses techniques sont transposées telles quelles dans les *Phéniciennes*, et si elles ne font pas partie d'un débat ou d'une rivalité, c'est avant tout parce qu'elles sont constitutives d'une partie intégrante de l'attaque contre Eschyle : Sophocle est érigé comme rival de Sophocle dans la tragédie d'Euripide, et lui inflige la seconde partie de la leçon dont le premier volet était le modèle homérique. Mais le dialogue ne s'arrête pas là, et la représentation du personnage d'Antigone est encore rehaussée par un emprunt, inattendu mais très présent, aux *Suppliantes* d'Eschyle. Il est en effet frappant de constater, dans la parodos et le premier stasimon, la place accordée à Io dans la généalogie thébaine, alors même que chez Eschyle c'est leur filiation avec Argos qu'elles faisaient valoir, ce qui a pour effet de brouiller momentanément, au moins dans l'esprit du public, l'opposition entre Argos et Thèbes. Or, si l'on tient compte des échos créés par la forme du *tropos* aux deux extrémités de la tragédie, on se rend compte que l'écho qui existe chez Sophocle entre la parodos et le cin-

1. La nature de ce lien a échappé à l'*Hypothèse* des *Phéniciennes*, qui affirme l'inutilité dramatique des deux scènes qui se répondent, celle de la *Teichoscopia* et celle du départ en exil d'Œdipe : Τὸ δράμα ἐστὶ μὲν ταῖς σκηνικαῖς ὄψεσι καλόν, ἐπεὶ καὶ παραπληρωματικόν ἢ τε ἀπὸ τῶν τοιχείων Ἀντιγόνη θεωροῦσα μέρος οὐκ ἔστι δράματος, καὶ ὑπόσπονδος Πολυνείκης, οὐδενὸς ἔνεκα παραγίνεται, ὃ τε ἐπὶ πᾶσι μετ' ᾠδῆς ἀδολεσχοῦ φυγαδεύομενος ὁ Οἰδίπους προσέρριπται διὰ κενού. Voir aussi TUILIER 1972, p. 353-354.

quième stasimon est oblitéré chez Euripide par l'absence d'un tel stasimon : dans la forme de l'ensemble, la monodie d'Antigone fait écho à la monodie de Jocaste, tandis que la place correspondant au prologue est occupée par l'affrontement entre Antigone et Créon. La jeune fille ne parvient à faire céder le nouveau roi, qui veut l'empêcher d'enterrer Polynice, mais aussi la marier à son fils Hémon, qu'en le menaçant de jouer les Danaïdes la nuit des noces. À ce moment précis, le spectateur devait comprendre rétrospectivement la fonction de tout une série d'allusions très précises aux *Suppliantes* d'Eschyle, échos dont le sens n'est pas compréhensible jusqu'à ce point : dans sa monodie, la jeune fille évoque le chant du rossignol, et fait se profiler derrière sa douleur la figure d'Ithys, à laquelle était précisément consacré le deuxième couple strophique de la parodos lyrique des *Suppliantes*. Ces deux allusions aux Danaïdes, l'une voilée, l'autre explicite, font elles-mêmes écho aux deux mentions par le chœur de la place d'Io dans la généalogie thébaine, dévoilant *a posteriori* la nécessité de ce rappel, mais surtout de la reprise d'un rythme venu tout droit des *Suppliantes*, celui du lécythe en contexte iambique, qu'Eschyle emprunte à Archiloque, et qui accompagne dans le premier stasimon l'évocation d'Io. Enfin, si l'on se souvient que le drame d'Eschyle était encadré, de la parodos à l'exodos, par deux assimilations menaçantes des Danaïdes à des Bacchantes, l'une à travers l'évocation du meurtre d'un fils par sa mère « dénaturée », l'autre par le choix du rythme ionique traditionnellement associé à l'Orient et à Dionysos, l'assimilation d'Antigone à une thyade prend tout son sens. Cette image, qui fait écho à l'évocation contrastée d'Arès et de Dionysos dans le 1^{er} stasimon, superpose en effet dans le personnage d'Antigone les Danaïdes d'Eschyle, et le rôle accordé à l'image des Bacchantes ou de la thyade d'Arès dans les *Sept contre Thèbes*, où le chœur se dit soulevé par la peur (ἤρθην φόβῳ, 214) avec un terme qui évoque une danse de possession où le corps ne touche plus terre, associé au terme Bromios, et où Parthénopée est décrit lui aussi comme une bacchante.

Conclusion

Cette mise en perspective permet peut-être de comprendre pourquoi la forme des *Phéniciennes* a tant dérouté la critique, et surtout d'expliquer la taille exceptionnellement longue d'une tragédie souvent jugée dénaturée par ses proportions, et où les jugements modernes d'interpolation

se sont multipliés, alors que les scholies anciennes ne partageaient nullement les mêmes soupçons. Les *Phéniciennes* sont en effet conçues comme la réécriture de deux tragédies simultanément, et érigent l'un des tragiques, Sophocle, comme modèle pour l'autre, Eschyle, dont la poétique et la dramaturgie sont mises à mal sous tous leurs aspects sans ménagements. À la clé de l'attaque d'Euripide se trouve le choix audacieux qui pousse Eschyle à intégrer sur la scène tragique le modèle du catalogue. La mauvaise réception que cette « audace », qui semble précisément le démarquer de Phrynichos, chez un poète beaucoup plus jeune que lui, tient peut-être à la mauvaise presse qu'ont le conflit entre chantres des deux traditions homérique et hésiodique, mais aussi bien d'autres genres archaïques comme la poésie iambique, adressée à un public de jeunes gens non mariés, lorsqu'il s'agit de choisir les genres à réintégrer sur la scène tragique ; la sympathie d'Euripide va plutôt à Homère, aux autres tragiques, ou à la comédie.

Quand la malédiction sauve la ville : structure d'un paradoxe

Anne DE CREMOUX

Université Lille 3 UM 8162 « Savoir, Textes, Langage »

L'auteur cherche à montrer qu'Étéocle, dans les *Sept contre Thèbes*, reconnaît à la malédiction un rôle politique en même temps que son rôle dans le destin de la famille royale. Elle cherche à montrer que, prenant en compte le fait que la malédiction, désormais, pourra paradoxalement assurer le salut de la ville, Étéocle subordonne ses choix politiques à l'accomplissement de cette malédiction, mais n'en tient pas moins — au contraire — son rôle de chef, tout autant qu'il se comporte en frère maudit. Eschyle crée ainsi une structure originale qui annule l'écart entre malédiction familiale et décisions politiques. Pour cela, l'auteur se base sur la relecture de trois passages en particulier, les v. 69-77 (la prière d'Étéocle), et les v. 573-588 et 617-618 (les mots d'Amphiaraos, rapportés par le messager puis interprétés par Étéocle).

The author wants to show that Eteocles in *Seven Against Thebes* is conscious of the political role of the curse as much as its role in the family fate. Eteocles is aware that the curse will paradoxically save the city, that is why he subordinates his political choices to its accomplishment, but he remains a political leader as much as the cursed brother through the whole drama. The author bases her arguments on the readings of three passages, ll. 69-77, 573-588 and 617-618.

Mots clefs : Étéocle, malédiction, politique, Thèbes, tragédie, structure.

Mon propos est de nuancer la lecture de quelques passages qui ont pu servir d'arguments dans les débats relatifs au personnage d'Étéocle : débats sur sa part éventuelle de choix politique, sur la manière dont son action se fait l'effet de la malédiction touchant sa famille, et sur le rapport

entre ces deux aspects de son personnage, rapport qui structure la pièce. Les remarques qui vont suivre sont liées au fait que deux présupposés me semblent marquer encore bien des études sur les *Sept contre Thèbes* : le premier présupposé est que les v. 653-5 seraient un jalon essentiel dans la structure de cette tragédie (avec, bien sûr, tout un panel de nuances dans l'analyse de cette structure, et même si les interprètes, ces dernières décennies, ont souligné la continuité de la pièce et la cohérence de son protagoniste, dans la mesure où son action ne cesserait de combiner deux facettes de son identité — nous reviendrons par la suite sur ce point). Le second présupposé, moins souligné cependant dans les études que je connais, est qu'Étéocle chercherait à échapper à son destin et à la malédiction qui s'acharne sur sa famille, agissant de ce point de vue comme son père, et accélérant, également comme Œdipe, la catastrophe en agaçant sa rencontre avec Polynice. Ce présupposé va à l'encontre d'une théorie opposée qui, chez les critiques récents, est souvent présentée comme définitivement rejetée (elle est par exemple reléguée aux appendices chez Zeitlin 1982, p. 161-168 par exemple), la théorie de l'*Opfertod*, le sacrifice volontaire d'un Étéocle qui serait dans cette pièce une figure de bon roi, théorie que je reprendrai également rapidement. Ces deux idées, dont l'acceptation semble sous-tendre encore bien des analyses de la pièce, sont liées au rôle attribué à la malédiction dans les *Sept*, avec l'idée que la reconnaissance de ce rôle par Étéocle serait assez tardive.

Or ma relecture de certains passages me pousse aujourd'hui à considérer qu'Étéocle est conscient de la malédiction, ou du moins que son discours en manifeste la prise en compte, dès le prologue de la pièce, ce qui a été souvent noté, mais qu'en outre, sans essayer de soumettre cette malédiction à son rôle de roi et sans écarter, nier sa présence ou la reléguer au seul plan familial, il intègre dès le début ce rôle politique royal dans l'accomplissement de la malédiction et se sert de cette conjoncture pour sauver la ville. Eschyle créerait donc une situation de coïncidence tout à fait originale, dont le caractère unique et impossible serait signifié, sur le plan dramatique, dans le désastre de la mort. Si cette hypothèse, liée cependant majoritairement aux interprétations qu'Étéocle lui-même donne de sa propre situation, se tient, elle aurait deux conséquences : d'une part, elle amènerait à revenir sur la question de la structure de la pièce et de ce que l'on considère comme ses « tournants » ; d'autre part, elle aurait une répercussion sur la manière dont l'on comprend le personnage d'Étéocle, et me conduirait à revenir à l'idée du bon roi.

Avant de rappeler succinctement les débats et d'observer de près les

passages qui m'intéressent, quelques remarques méthodologiques préliminaires s'imposent sur mes emplois du terme « malédiction », et leurs correspondants hétérogènes dans le texte d'Eschyle. En effet, ce que j'appellerai malédiction, la marche d'un plan divin ayant pour effet le châtiement d'une lignée, semble prendre des aspects multiples dans la pièce, au point d'avoir conduit à s'interroger sur l'étendue de la malédiction et en quelque sorte, son organisation — d'où des répercussions sur l'analyse de la structure du drame. Ces difficultés sont principalement liées aux origines de la malédiction, puisque dans cette dernière pièce que nous avons conservée de la trilogie, et si nous adoptons le consensus selon lequel la fin, après le v. 1004, n'est pas d'Eschyle lui-même¹, la clôture est nette avec la mort des deux frères, descendants d'Œdipe. La cause de la malédiction frappant les Labdacides, en revanche, est peu explicitée, et les fragments que nous avons conservés du *Laïos* et de l'*Œdipe* d'Eschyle ne suffisent pas à nous éclairer sur ce point (Thalmann 1978, p. 23-26). Dans notre pièce, le passage le plus discuté dans le cadre de ce débat se situe dans le second *stasimon*, relativement tard et après le départ d'Étéocle pour le combat, v. 738-48. Je donne et traduis ici les v. 742-48 tels que les présente l'édition de P. Mazon, puisque bien qu'elle soit discutée, elle sert de référence au concours² :

παλαιγενῆ γὰρ λέγω
παρβασίαν ὠκύποινον
— αἰῶνα δ' ἔς τρίτον μένει —
Ἄπόλλωνος εὔτε Λαΐος
βίᾳ, τρίς εἰπόντος ἐν
μεσομφάλοις Πυθικοῖς
χρηστηρίοις θνήσκοντα γέν-
νας ἄτερ σῶζειν πόλιν·

« Je veux parler en effet de l'ancienne
transgression, vite châtiée
-mais elle persiste jusqu'à la troisième génération-
lorsque Laïos alla contre la volonté d'Apollon
qui lui avait dit trois fois

1. Je renvoie ici à la communication qu'a faite D. Pralon lors de cette journée d'études, et à la discussion qui a suivi.

2. J'effectuerai le même choix par la suite, en donnant le texte de Mazon et ma propre traduction.

au sanctuaire pythique qui est le nombril du monde
que s'il mourait sans descendance
il sauverait la ville »

La question que soulève ce passage est celle de la relation entre Apollon et la malédiction : le dieu, avec son oracle négligé par Laïos, est-il à l'origine de la malédiction, ou s'est-il fait l'interprète, ou le relais, d'une malédiction plus ancienne ? Thalmann a montré, dans son étude sur la pièce (Thalmann 1978, p. 9-15), que la réponse à cette question dépendait en partie de l'interprétation de la syntaxe des v. 742-48, et je m'appuierai ici sur ses remarques. Dans les v. 740-1, le chœur vient de mentionner les souffrances nouvelles qui se mêlent aux maux anciens, *παλαιοῖσι*, repris de manière évidente, dans le cadre d'une explication (avec le *γάρ* de 742), par *παλαιγενῆ* apparemment épithète de *παρβασίαν*. Or, selon Thalmann, le contexte fait que cette explication doit moins porter sur un crime « originel » de Laïos, que sur les liens entre anciens et nouveaux maux : ainsi, selon le critique, la subordonnée introduite par *εὔτε* au v. 745 porterait moins, comme on l'a pourtant souvent compris, sur *παρβασίαν* (il s'agirait dans ce cas uniquement de décrire la première faute de Laïos, ce qui fonctionnerait sur le plan de la syntaxe, mais s'imposerait moins dans l'argumentation ici développée par le chœur) que sur *ὠκύποινον*, les modalités de son châtement et la rapidité avec laquelle il s'enclenche, faisant un lien entre les événements (peut-être même pourrait-on, en suivant Thalmann jusqu'au bout, faire d'*ὠκύποινον* un attribut¹).

En conséquence, d'après la démonstration de Thalmann, Apollon ne menacerait pas directement Laïos en personne dans ces vers qui décrivent l'oracle : il évoquerait les conditions de la sécurité de Thèbes en général (d'où l'infinitif présent *σώζειν*), conditions présentées par le chœur comme découlant d'une faute encore plus ancienne. La punition de Laïos, ses malheurs et ceux de sa lignée n'auraient donc pas leur source première dans la désobéissance à Apollon évoquée à partir du v. 745. Il n'en reste pas moins que cette attitude de Laïos ici décrite correspondrait à une réactivation de la faute de la part de ce dernier, puisqu'au lieu de défendre l'intégrité de Thèbes, il refuse ce devoir de roi et le reporte sur une généra-

1. La traduction donnerait alors : « Je veux dire que l'ancienne faute a été vite châtiée, lorsque... ». La rapidité du châtement tiendrait donc au fait que la faute serait punie du vivant du premier fautif, Laïos, donc, dès la première génération, avec la sanction qu'est, surtout pour un roi, le fait de ne pas engendrer.

tion suivante qu'il fait naître, le tout par ἀβουλία, manque de volonté à respecter l'oracle (une faiblesse que Thalmann relie à l'égarément tragique, manifestation possible de l'Érinys, qu'est l'ἄτη, peut-être influencé par le clair récit que fait Jocaste dans le prologue des *Phéniciennes* d'Euripide, v. 21 sqq.¹). Si cette analyse de Thalmann est correcte, la réaction trop légère du roi à cet oracle relance donc une malédiction initiale, malédiction que Thalmann propose de relier à l'épisode du viol de Chrysis par Laïos.

Que Thalmann ait vu juste ou non — la reprise de son interprétation avait ici pour fonction de rappeler les termes du débat sur la question —, Apollon est lié à l'action de l'Érinys dans le temps : que la malédiction commence avec le viol de Chrysis ou avec l'oracle décrit dans les vers que nous avons ici repris, Apollon s'en fait ou le relais ou le déclencheur, tout en, et justement en, proposant au roi de Thèbes un choix aberrant : sauver la ville, ou procréer, dilemme impossible pour un roi qui doit faire perdurer la lignée, comme l'ont noté les critiques². Étéocle, à la troisième génération, fera le choix inverse de celui son grand-père, en organisant la rupture de cette lignée.

Dans notre pièce, peu après les problématiques vers du second *stasimon*, les v. 800-802, dans lesquels le messager évoque pour la première fois le duel fratricide et dit qu'Apollon préside à la septième porte³, apportent une confirmation explicite de ce rôle d'Apollon dans l'accomplissement de la malédiction, à la génération des frères cette fois : A.-I. Muñoz a souligné que l'on avait ici une épiclèse forgée d'Apollon, liée également aux pratiques de consultation de l'oracle le septième jour de chaque mois et indiquant, dans l'économie de la pièce, sa participation à l'orchestration des duels⁴. Au v. 802, δυσβουλίας, qui fait écho à ἀβουλιᾶν du v. 750, permet aussi d'indiquer — cette fois dans la bouche du messager — la continuité dans l'action du dieu, en liant le motif de la punition de Laïos, à nouveau nommé, au désastre présent. Auparavant, au v. 691, c'était Étéo-

1. Jocaste y rappelle comment Laïos, pris par le plaisir et par Bacchos, engendre Œdipe, puis s'aperçoit de sa faute.

2. P. Judet de La Combe nous a fait observer ce point lors d'une conférence d'agrégation qu'il a donnée à Lille en janvier 2011. Voir aussi le point sur cette question que fait A.-I. Muñoz (MUÑOZ 2011, p. 42).

3. τὰς δ' ἑβδομάς ὁ σεμνὸς ἑβδομαγέτης / ἄναξ Ἀπόλλων εἴλετ', Οἰδίου γένει / κραιῶν παλαιᾶς Λαίου δυσβουλίας, « La septième porte, c'est l'auguste septième chef, le seigneur Apollon, qui l'a prise, achevant sur la race d'Œdipe les anciennes erreurs de Laïos ».

4. MUÑOZ 2011, p. 102.

cle lui-même qui déclarait que la race de Laïos était « haïe de Phoïbos », au moment où il répétait la nécessité de son départ au combat à la septième porte.

La pièce indique donc clairement qu'Apollon préside aux malheurs de la première et de la troisième générations ; entre les deux se trouvent les imprécations lancées par Œdipe, évoquées entre autres aux v. 785 *sqq.* où le chœur les rattache à l'accomplissement de l'action de l'Érinys, imprécations dont la raison ne nous est pas connue avec certitude, mais que le chœur relie à la malédiction (*cf. infra* pour l'Érinys comme agent de cette malédiction), dont elles sont elles aussi une réactivation, et au malheur d'une descendance calamiteuse.

Ce réseau serré explique les différentes manifestations de la malédiction décrites au cours de la pièce, et la variété de termes la dénotant, termes dont le relevé a contribué à l'élaboration de la structure de la pièce. Deux grandes catégories peuvent être distinguées, correspondant à deux niveaux d'opération de la malédiction : le niveau divin, le plan rationnel de châtement d'une faute par une divinité qui n'est pas nécessairement identifiée clairement, et les imprécations humaines qui réactivent, comme paroles performatives, la malédiction à chaque génération. Dans les remarques qui suivront, j'aurai surtout l'occasion de m'appuyer sur la première catégorie, avec la figure de l'Érinys, mentionnée par Étéocle lui-même dès le v. 70 (il s'agit de l'un des deux passages que j'étudierai en détails), en apposition à Ara, identifiée elle-même comme l'imprécation lancée par le père. L'Érinys semble ici être l'agent du plan divin dans lequel Étéocle intègre ainsi, de lui-même, les mots désastreux de son père. Dans les v. 788-91, c'est le chœur lui-même qui fera le lien entre les imprécations d'Œdipe, l'Érinys et le fer utilisé dans le duel.

Le second groupe de représentations de la malédiction, qui sera moins abordé dans le cadre de mon hypothèse, est donc constitué des mots désignant les imprécations humaines, qui relancent à chaque génération la malédiction : il s'agit notamment des ἀράϊ dont l'évocation parcourt la pièce (par ex. v. 655, 894, 954 entre autres), parfois en écho avec Arès (v. 945-6), et des mots de la famille d'εὐχή, dont les occurrences sont également nombreuses (entre autres, v. 216, 820).

Les correspondances entre ces termes, dont l'on a déjà évoqué un exemple au v. 70, indiquent donc le lien, et même la coïncidence parfaite pour reprendre les mots de Zeitlin (Zeitlin 1982, p. 19), entre l'oracle d'Apollon, la malédiction envoyée par Œdipe contre ses fils par ses imprécations, et la rencontre entre Étéocle et Polynice.

Présence de la malédiction et élaboration d'une structure basée sur les statistiques

Après ces premiers rappels, par lesquels il s'agissait de définir mes instruments de travail, nous pouvons revenir sur l'analyse que l'on fait généralement de la structure de la pièce sur la base de ces instruments. Un constat statistique s'impose : les références à la malédiction, quelle qu'en soit la représentation, sont beaucoup plus nombreuses dans une seconde partie de la pièce que l'on peut effectivement faire commencer au v. 653, lorsqu'Étéocle apprend que son frère est à la septième porte (voir par ex. v. 655, 695 *sqq.*, 709 entre autres). Les conséquences de ce constat sur l'interprétation ont leur histoire, qu'il ne s'agit pas ici de retracer de manière exhaustive : rappelons rapidement l'évolution dont témoignent les analyses de la pièce. La tendance a longtemps été de considérer le v. 653 comme un véritable tournant et le passage d'une sphère d'action, la cité et le politique, à l'autre, la famille et la malédiction. Puis, l'on a cherché à nuancer la relation entre ces deux parties de la pièce, pour établir un lien évolutif entre elles, non plus en considérant le v. 653 comme indiquant une rupture, mais malgré tout, et de manière claire, en le tenant très souvent comme un moment de glissement.

Quelques exemples peuvent ici être donnés, évidemment non exhaustifs : Wilamowitz¹ analysait la structure de la pièce comme le reflet de deux facettes contradictoires d'Étéocle, présentées successivement, le roi de Thèbes et le fils maudit. Il interprétait ce changement, sinon cette incohérence dans le caractère d'Étéocle, par la tentative de la part d'Eschyle de combiner plusieurs sources, évoquant tantôt l'histoire de la malédiction, tantôt le motif de la défense victorieuse de Thèbes contre les Argiens. Deux personnages, en somme, se seraient succédé dans les *Sept contre Thèbes*, bien qu'en même temps, Wilamowitz reconnût qu'Étéocle était le seul personnage individualisé de la pièce. À cette première objection s'en ajoutait une autre, bien vite soulevée par nombre de critiques : dans la pièce, Thèbes est sauvée au moment où s'accomplit la malédiction, et le lien entre les deux « facettes » du personnage d'Étéocle, par cette seule coïncidence, était à reconsidérer.

On a donc tenté de préserver et pour cela de définir la cohérence du

1. WILAMOWITZ 1903, p. 436 ; 1914, p. 66-69 ; THALMANN 1978, p. 26 ; MUÑOZ 2011, p. 71.

personnage : soit en notant que, dès le début, il agissait sous l'influence de la malédiction — en ce sens, le v. 69, que nous reprendrons, avec l'invocation d'Étéocle à l'Érinys, a été essentiel, puisqu'il a pu conduire, par exemple, Solmsen¹ à considérer que le roi était rendu fou par cette divinité dès le début de la pièce —, soit, à l'inverse, en insistant sur le caractère encore militaire et politique des propos et de la conduite d'Étéocle après le fameux v. 653 : ainsi, Schadewaldt² étudiait le dialogue qui commence à partir du v. 675 et qui est scandé par l'armement d'Étéocle, pour montrer que les termes employés par ce dernier relevaient essentiellement du domaine de la stratégie — un passage que l'on a pourtant utilisé dans le sens inverse, en montrant que la lance de fer dont Étéocle prend finalement l'apparence est associée clairement à la malédiction, en particulier dans le troisième *stasimon*, aux v. 724 et 730, comme l'a encore montré récemment A.I. Muñoz³. Plus convaincant, pour une lecture essentiellement politique de l'action d'Étéocle, est l'enchaînement même des v. 653-57, puisqu'Étéocle, finalement, ne s'attarde pas longuement sur la reconnaissance de la malédiction, mais revient vite aux intérêts de la cité et à ses choix politiques⁴. Étéocle s'en irait donc à l'accomplissement de la malédiction, certes, mais en même temps qu'il conserve son activité de chef politique, et même grâce à elle.

C'est pourquoi, depuis les années 1970 notamment, l'on s'est efforcé de prendre en compte la relation entre ces deux facettes du rôle d'Étéocle, celle du roi de Thèbes et celle du frère maudit, pour expliquer une structure de la pièce considérée comme évolutive : ainsi les analyses, chacune différentes, de P. Vidal-Naquet, W.-G. Thalmann, F. Zeitlin, P. Judet de La Combe⁵, pour citer la littérature la plus connue. Pour ne prendre qu'un exemple, Thalmann considère que la pièce fait progressivement appa-

1. SOLMSEN 1937.

2. SCHADEWALDT 1961.

3. MUÑOZ 2011, p. 104. La critique montre comment l'Érinys et le fer se répondent en particulier dans la disposition métrique, qui indique que le fer, étranger de Chalybe, est la manifestation externe de l'Érinys.

4. Comme l'ont noté PATZER, KIRKWOOD ; voir BROWN 1977 pour le débat et les références à ces critiques.

5. VIDAL-NAQUET 2001², 1972, THALMANN 1978, ZEITLIN 1982, JUDET DE LA COMBE 1987 (mais voir, sur ce dernier, les nouvelles analyses qu'il a proposées lors de la journée d'études de Montpellier). Chacun rend cependant compte de la structure de la pièce d'une manière spécifique.

raîtra la séparation de deux destins, celui de la cité, dont l'équilibre va se trouver restauré, et celui de la famille, vouée à sa destruction ultime. Il relie ce constat à une analyse de la structure dramatique comme structure annulaire, évolutive, prenant soin de souligner que c'est seulement à la fin de la scène centrale des boucliers, et l'on revient au v. 653, qu'il devient clair que tout a été déterminé par la malédiction. Bien qu'avec beaucoup plus de nuances, l'on retrouve donc ce repère.

S'il est légitime d'admettre que ces deux niveaux sont en relation étroite dans la pièce et déterminent le déroulement de l'action, il me paraît possible d'apporter d'autres nuances à cette notion de séparation des destins, à partir de quelques passages, et notamment à partir du discours qu'Étéocle lui-même porte, à plusieurs reprises, sur la situation. Il semble que le roi, en effet, reconnaisse la malédiction à l'œuvre dès le début de la pièce, et y subordonne les choix politiques qu'il fait pour le salut de la ville. Je voudrais donc à présent revenir sur l'analyse, dans ce sens, de deux moments en particulier, qui précèdent le v. 653.

Analyse de deux passages

L'invocation initiale d'Étéocle et l'Érinys : v. 69-77

Le premier passage, très connu et abondamment utilisé dans ces discussions, est l'invocation d'Étéocle aux dieux qui clôt le prologue, v. 69-77 :

ὦ Ζεῦ τε καὶ Γῆ καὶ πολισοῦχοι θεοί,
Ἄρα τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενῆς,
μή μοι πόλιν γε πρυμνόθεν πανώλεθρον
ἐκθαμνίσητε δηάλωτον Ἑλλάδος
φθόγγον χέουσαν, καὶ δόμους ἐφεστίους·
ἐλευθέραν δὲ γῆν τε καὶ Κάδμου πόλιν
ζυγοῖσι δουλείοισι μήποτε σχεθεῖν·
γένεσθε δ' ἀλκή· ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν·
πόλις γὰρ εὖ πράσσουσα δαίμονας τίει.

« Ô Zeus, Terre et dieux protecteurs de la cité,
et Malédiction, puissante Érinys de mon père,
non, n'arrachez pas depuis la poupe ma cité en causant sa destruction totale,
prise de guerre, qui émet la voix de la Grèce,
ni des maisons qui gardent un foyer ;
ne retenez jamais sous le joug de l'esclavage
une terre libre, ainsi que la cité de Cadmos.

Devenez notre défense ! J'espère dire ce qui nous est favorable en commun :
une ville qui réussit, en effet, honore les divinités. »

Dans les v. 69-70 en effet, Étéocle, après la description des préparatifs argiens par le messenger, en appelle à Zeus, Terre, aux dieux de sa patrie, puis dans un vers entier, à « Malédiction, puissante Érinys d'un père ». Cette série a souvent paru étrange, et l'on s'est demandé pourquoi le roi associait à des dieux qui semblent du côté de l'ordre civique, de la protection de la ville, et auxquels l'invocation vient en principe en clôture absolue de la prière¹, une entité familiale et inquiétante comme l'est l'Érinys, ici en apposition et donc comme identifiée à *Ara*², l'imprécation qui est le fait d'Œdipe. La première impression est que l'on aurait deux adresses, d'ailleurs séparées par le τε, l'une se faisant pour la ville, l'autre pour les frères (voir ainsi le commentaire de Rose). Notons immédiatement, toutefois, que la rupture n'est pas nécessairement aussi forte entre la série du v. 69 et la divinité évoquée au v. 70 : dans cette première série en effet apparaît la Terre, à laquelle l'attachement est plus qu'ambigu dans la légende thébaine, puisqu'il évoque l'autochtonie jusque dans ses aspects inquiétants et perturbants, ainsi que la figure de la mère, comme nourricière incestueuse.

Thalman, entre autres, notait donc pourtant l'hétérogénéité de la série des v. 69-70 pour l'expliquer non comme une double adresse, mais par le double rôle que joue d'emblée Étéocle, comme homme politique et comme individu maudit. Cependant, s'il considère que ces deux dimensions semblent ici fusionner, il remarque aussi que cette fusion est bien momentanée, puisque dès le vers suivant, v. 71, Étéocle refait selon lui la distinction entre ces deux rôles et note leur inadéquation, avec la particule γε, dont l'analyse est effectivement importante et sur laquelle nous reviendrons³. Eschyle indiquerait ici, si je reconstitue correctement l'analyse de Thalman, que la malédiction menace la famille mais peut épargner la ville, une suggestion très momentanée et qui doit bien être considérée par le biais d'une prière, puisque, selon le critique toujours, la malédiction, à ce point de la pièce, menace la cité dans son ensemble. Hutchinson propose une interprétation assez proche⁴.

1. HUTCHINSON 1985, *ad loc.*

2. ROSE 1957, *ad loc.* ; HUTCHINSON 1985, *ad loc.*

3. THALMANN 1978, p. 53.

4. HUTCHINSON 1985, *ad loc.* Pour le critique, Étéocle ne serait pas en train de se sacrifier,

Patzer, puis Lenz, ont cependant trouvé une forme d'homogénéité dans la série, en liant la mention de la malédiction au destin de la cité cette fois¹ : pour ces critiques, Œdipe ayant promis que ses fils se partageraient leur héritage avec l'épée, Étéocle, ici, se tromperait en supposant que la malédiction s'accomplit simplement avec le conflit en armes dont il est question dans le prologue. Cependant, une telle interprétation explique mal, je crois, la présence du γε du v. 71, et s'accorde peu avec d'autres références que fera par la suite Étéocle à la malédiction.

Plus récemment, A.I. Muñoz, qui plaide elle aussi pour une forme d'homogénéité de la série, a noté que cette mention de l'Érinys après des dieux pour ainsi dire « politiques », pouvait éclairer rétrospectivement le caractère inquiétant de ces dieux mêmes. Elle donne, en ce sens, une continuité différente de celle proposée par Patzer et Lenz à la série : elle note ainsi que Zeus est père de *Dikè*, figure finalement dangereuse puisqu'elle va traiter impartialement les frères dans la mort² ; j'ai déjà dit un mot plus haut de la Terre.

Enfin, Pierre Judet de La Combe, dans une conférence qu'il a faite en janvier 2011 à Lille, s'est également interrogé sur le sens de cette invocation : selon lui, Étéocle a déjà identifié le danger qu'est la malédiction, mais il fait le pari de tout englober, malédiction comprise, dans le politique, posant la cité comme une telle perfection qu'elle peut intégrer les autres discours et réalités.

Dans tous les cas, sauf dans le dernier peut-être, celui de Pierre Judet de La Combe, il semble que le présupposé soit que la malédiction, dans le discours d'Étéocle, menace la ville, tandis que les autres dieux en seraient plutôt protecteurs.

Or, peut-être peut-on expliquer différemment cette série des v. 69-70, le datif éthique μοι et la restriction γε, surtout si l'on admet qu'elle porte sur πόλις au même v. 71 (un point qui fait discussion, une réponse différente n'invalidant pas non plus mon hypothèse³) : Étéocle demande à l'en-

mais sachant que lui et son frère vont mourir de toute façon, il présume que l'Érinys va se servir de la guerre à venir pour accomplir son châtement, et a donc peur que la ville ne périsse avec ses rois, peur également exprimée par le chœur au v. 764 (selon l'idée que la ville souffre avec ses rois, cf. Hésiode, *Travaux* 240).

1. PATZER 1958 ; LENZ 1981.

2. MUÑOZ 2011, p. 103.

3. Malgré sa position juste après πόλις, γε dans une telle structure ne porte pas nécessairement sur ce mot, comme il a été noté par P. Judet de La Combe lors de la journée d'études à Mont-

semble des dieux qu'il vient d'invoquer d'épargner au moins sa ville. En établissant cette distinction donc implicite entre le sort de Thèbes et le sien (même s'il n'évoque pas directement ce dernier¹), Étéocle manifeste qu'il a reconnu le caractère implacable de la malédiction dès ici, et qu'il sait que lui est perdu.

Mais l'on peut faire un pas de plus : en appelant à la malédiction parmi les dieux qui vont secourir la cité, si l'on fait l'hypothèse d'une telle homogénéité de la série, Étéocle est loin d'être incohérent : dans l'économie de la pièce en effet, on l'a souvent dit, c'est elle aussi qui va provoquer sa rencontre avec son frère (du moins, telle est l'interprétation que le roi continuera de donner) et ainsi garantir le salut de Thèbes, puisqu'Étéocle est le guerrier le plus adapté contre Polynice (Judet de La Combe 1987, p. 60), et que l'oracle d'Apollon le voulait ainsi. La malédiction est bien comprise dans la même série que les dieux évoqués v. 69, donc, non comme série dangereuse pour la ville, mais comme série qui en écarte le danger, et ce justement par l'action de la malédiction.

Si une telle nuance se justifie, le mot *ξυνά* au v. 76 (« J'espère dire ce qui nous est favorable en commun ») pourrait aussi aller en ce sens. Certes, le v. 77, dans lequel Étéocle pose en guise d'explication (avec le *γάρ*) la relation entre la cité et les dieux qu'elle honore, engage à considérer qu'Étéocle, avec *ξυνά*, évoque — ce qui est l'un des emplois du terme² — les intérêts communs à ces deux parties, d'où la traduction de Mazon par exemple, encore plus restrictive (« je parle dans votre intérêt autant que dans le mien »). Mais le mot peut se comprendre autrement — les deux compréhensions ne s'excluant d'ailleurs pas — si l'on a à l'esprit que le *γε* du v. 71 peut désigner plutôt l'intérêt de la ville que celui du chef en tant

pellier. En effet, comme le note DENNISTON 1954², p. 148, *the juxtaposition of οὐ (μή) is avoided. οὐ (μή) and the following word form a unity, and γε follows both*. La tendance de la langue ferait donc que *γε*, ici, porterait sur l'ensemble *μή μοι πόλις*, Étéocle demandant aux dieux de ne pas du moins permettre que sa cité soit détruite. D. Pralon a observé toutefois qu'en ce cas, *γε* se retrouve particulièrement éloigné de *μή* et que l'ordre des mots crée la possibilité que l'on entende une restriction spécifiquement sur *πόλις*. Il rejoint en cela les observations d'HUTCHINSON 1985, *ad loc.* Dans tous les cas, la prière se restreint à la cité, que cela soit plus ou moins marqué.

1. On a en effet souligné qu'Étéocle s'excluait de cette prière : ainsi HUTCHINSON 1985, *ad loc.*, PRALON 2000. Ce dernier, lors de la journée d'études, a interprété de ce point de vue le datif *μοι* comme datif éthique au sens fort (et donc, à ne pas traduire, comme le fait Mazon — « épargnez du moins ma cité » — comme l'équivalent d'un possessif).

2. HUTCHINSON 1985, *ad loc* glose : *what concerns the interests of both parties*, citant Euripide *Héc.* 902, *Supp.* 538, où le terme est effectivement employé ainsi.

qu'individu. En effet, l'adjectif jusqu'à Eschyle se rapporte plutôt à l'intérêt d'une communauté en tant qu'elle forme un tout homogène et agissant donc dans le même sens, au point de concurrencer à date haute κοινός : ainsi, entre autres, au v. 367 des *Suppliantes* de notre poète, auparavant dans les poèmes homériques ou chez Tyrtée¹.

Si ce sens peut s'entendre ici, à la clôture de l'invocation, il relie bien la série des v. 69-70, malédiction comprise, aux intérêts politiques et collectifs.

Les mots d'Amphiaraos : v. 573-88 (le messager) et 617-18 (Étéocle)

Le second passage qui m'intéresse, plus long, est celui de la présentation d'Amphiaraos par le messager, avec la réaction d'Étéocle, et plus particulièrement les v. 573-87 et 617-18, qui semblent se répondre. Je commencerai d'abord par examiner plus particulièrement les v. 570-5 :

Ὅμολωίσιν δὲ πρὸς πύλαις τεταγμένος
κακοῖσι βάζει πολλὰ Τυδέως βίαν,
τὸν ἀνδροφόντην, τὸν πόλεως ταράκτορα,
μέγιστον Ἄργει τῶν κακῶν διδάσκαλον,
Ἐρινύος κλητῆρα, πρόσπολον φόνου,
κακῶν δ' Ἀδράστῳ τῶνδε βουλευτήριον.

« Placé devant la porte Homoloïs,
il accable d'insultes le puissant Tydée,
le meurtrier, le trouble de la ville,
le plus grand maître de malheurs pour Argos,
l'huissier de l'Érinys, le ministre du meurtre,
et pour Adraste le conseil de ces malheurs. »

Au v. 574, le messager raconte comment le devin du camp adverse s'en

1. Dans les *Suppliantes* d'Eschyle, v. 367, le mot vient après τὸ κοινόν, dont il semble synonyme : « si la cité est souillée en commun (τὸ κοινόν), que le peuple s'occupe en commun (ξυνῆ) de trouver le remède ». Chez Sophocle, le terme est employé au v. 180 d'*Ajax* à propos de la lance d'Enyalos, avec l'idée qu'Arès met à égalité tout le monde, avec une référence, selon GARVIE 1998, *ad loc.*, à *Il.* 18. 309 où Arès est dit être le même pour tous (voir aussi, chez Sophocle, *OC* 1752), mais voir également Archil. 62 pour Arès ; voir, pour d'autres objets, *Il.* 15. 193 (pour la terre), Tyrtée 12. 15. Dans le vers qui nous intéresse ici, le LSJ traduit d'ailleurs par « pour le bien commun » ; voir également DELG s.v.

prend à Tydée en l'appelant le κλητήρ de l'Érinys : si la fonction exacte ainsi désignée est sujette à une discussion (qui n'a pas son lieu ici), on peut en tout cas établir de manière assez sûre que le génitif est plutôt subjectif et que Tydée est ici présenté comme une sorte d'exécutant de l'Érinys qui vient de sa part convoquer quelqu'un pour une action en justice, ou comme une sorte de témoin juridique l'accompagnant¹. La première impression est donc que cette présentation de Tydée est liée à l'idée que l'attaque extérieure est un effet de la malédiction, cette dernière étant plus particulièrement à identifier comme la malédiction familiale (étant donné les autres occurrences du mot dans la pièce, et ce que comprend d'ailleurs une scholie, même si tous les commentateurs ne vont pas en ce sens²). De ce constat, on tire souvent pour conséquence (qui pourtant n'en découle pas nécessairement) que Thèbes serait menacée en même temps que ses rois, au moins dans une partie de la pièce : les v. 582-3 semblent aller en ce sens, puisqu'Amphiaraos y blâme Polynice d'aller détruire, πορθεῖν, sa patrie. C'est également l'approche que semble avoir le chœur de la situation, plus loin, dans les v. 760-5 (voir notamment 764 sq., « et je crains qu'avec ses rois la cité ne soit soumise »), en associant, sous le signe du danger, le destin de Thèbes à celui de la famille royale³.

Mais ces mots d'Amphiaraos pourront, semble-t-il, être réinterprétés à travers la réaction d'Étéocle aux v. 617-18, Étéocle qui met en relation le comportement du devin, sa connaissance de la situation et les oracles d'Apollon, qui, nous l'avons vu, sont, dans la pièce, un relais de la malédiction familiale. Avant que nous n'en arrivions à ce passage, nous pouvons, déjà, observer de plus près le contexte du v. 574, en constatant qu'au v. 573, dans les premières invectives adressées à Tydée, apparaît le datif d'intérêt Ἄργει, dont il n'est pas impossible, malgré sa place, de considérer qu'il est mis en facteur commun des invectives des v. 573-

1. Sur le terme, cf. DELG, LSJ, HUTCHINSON 1985, *ad loc.*, scholies à ce vers et aux *Supp.* d'Eschyle v. 622, article de la *Neue Pauly* s. v. (et Platon, *Lois* 846 c).

2. Cf. la scholie qui rattache ce « héraut de l'Érinys » à la malédiction d'Édipe contre ses fils ; cependant, Sidgwick 1903, *ad loc.* notait : *but Amphiaraos is certainly not thinking merely of Polyneikes' fate*. Pour certains commentateurs en effet, la mention de la malédiction ici n'est pas aussi allusive et peut être comprise plus généralement : ainsi Verrall 1887, *ad loc.* qui glose par *murderer bringing a curse with him where he went... There may ... be... a reference to the Erinus of Édipus, which the act of Tydeus is summoning to fulfilment. But this is not necessary*.

3. Alors que l'image de la triple vague (retraduire v. 758-60) pouvait indiquer que la famille, avec la succession maudite de ses trois générations, était la menace contre la cité.

74¹. Si cette analyse du datif est possible, alors Tydée, d'après Amphiaraios, serait l'instrument de l'Érinys à l'extérieur, aussi en tant qu'elle agirait en frappant Argos² — et donc, implicitement, en sauvant Thèbes. Le v. 575, avec l'idée que Tydée porte malheur à Adraste en ayant instigué l'expédition³, va également en ce sens : la mention de l'Érinys, malédiction familiale, est ainsi encadrée de deux références à l'impact désastreux de ce héraut qu'est Tydée sur le camp argien. Si ce passage peut être ainsi lu, l'action de l'Érinys est alors mise indirectement en rapport avec le salut de la cité de Thèbes, et non pas seulement avec les combats, en tant que dangers, qu'elle doit livrer. Cela se précise et s'explique aux v. 587-88, puisqu'Amphiaraios prédit clairement qu'il mourra, et donc, prédit la défaite de son propre camp ἔγωγε μὲν δὴ τήνδε πιαῶ χθόνα, / μάντις κεκευθὼς πολεμίας ὑπὸ χθονός, « Quant à moi, j'engraisserai cette terre, devin caché sous une terre ennemie ». Ainsi, l'idée qu'il prêtait à Polynice de vouloir ruiner sa patrie, au v. 583, apparaît rétrospectivement comme simple projet, voué à ne pas être accompli (mais non moins condamnable). Or, à cette annonce des v. 587-88, légitimée par la qualité de μάντις rappelée v. 588, semble faire écho, dans la réponse d'Étéocle, l'allusion, au v. 618, aux oracles d'Apollon, qui valident la connaissance qu'a le devin de sa mort et à l'échelle de la pièce, évoquent l'accomplissement de la malédiction. Il nous faut donc examiner de plus près ces vers, en nous demandant s'ils recèlent seulement de l'ironie tragique en évoquant cette malédiction et en délivrant un sens qu'Étéocle ne percevait pas.

Les v. 617-18 font partie de la réponse d'Étéocle au messager, réponse dans laquelle le roi loue la bravoure d'Amphiaraios en même temps qu'il réaffirme l'échec à venir du camp argien : « Mais il sait qu'il lui faut mourir au combat, si les prédictions divines de Loxias ont un fruit ». (Étéocle vient de dire qu'à son avis, Amphiaraios ne s'en prendrait pas aux portes).

1. Voir ainsi l'interprétation par HUTCHINSON 1985, *ad loc.* de ἀνδροφόντην au v. 572 : s'appuyant sur le v. 573, il interprète moins le mot comme se référant au passé de Tydée, qui avait dû s'exiler à Argos après le meurtre d'un de ses parents (l'interprétation, par exemple, de Mazon, Sidgwick, Verrall) que comme se référant au présent : *he will cause the destruction of the Argive force.*

2. Cf. la traduction de Mazon qui va en ce sens, « le trouble de sa propre cité ».

3. Cf. Hutchinson 1985, *ad v.* 575, qui rappelle que dans le mythe, Adraste mariait ses deux filles à Tydée et Polynice tous deux exilés, et voulait les rétablir dans leurs pays nats, d'où plusieurs expéditions : on voit ainsi Tydée rassembler les troupes avec Polynice dans *Illiade* 4. 375 *sqq.* (cf. aussi Apollodore III. 76 où Tydée est l'un des chefs qui décident de la guerre).

L'interprétation de ces vers se heurte à trois incertitudes.

1. Au v. 618, sur quoi porte la conditionnelle ? Porte-t-elle sur l'ensemble du v. 617, ce qui montrerait que cette confiance en la validité de l'oracle exprimée v. 618, affirmée que l'on choisisse la leçon ἐστί ou ἔσται, relèverait du point de vue d'Amphiaraos, ou porte-t-elle sur δοκῶ etc., l'opinion d'Étéocle qui dirait se fier, sur son analyse de l'échec à venir de l'Argien, à des oracles d'Apollon ? Il ne me semble ici pas facile de choisir. Mais dans les deux cas, le propos d'Étéocle semble indiquer que lui-même est conscient de l'efficacité d'oracles d'Apollon.

2. Une seconde question est liée à la première et a notamment été soulevée par Rose : Étéocle a-t-il une connaissance directe de ces oracles dont il parle au v. 618 (ce qui irait assez bien si la conditionnelle dépendait de tout l'ensemble régi par δοκῶ), ou s'appuie-t-il seulement sur les mots rapportés d'Amphiaraos v. 587 ss., alors validés en tant qu'oracles véridiques par μάντις ? (Cette seconde possibilité n'implique pas de choisir sur la première question). Le texte, là aussi, ne fournit pas, il me semble, d'élément de réponse, mais laisse une zone de flou, ce qui est lié à la troisième incertitude et question qui se pose :

3. Quels sont les oracles en question qui sont mentionnés au v. 618 ? Cette question demande elle-même d'être abordée en deux temps :

— Étéocle fait-il ici référence aux oracles transmis par Amphiaraos lorsque ce dernier prophétise sa mort, avec le terme μάντις v. 588 ? (ce qui renvoie à la question 2).

— Qu'il s'agisse de ces oracles ou non, sont-ils à considérer comme des oracles « ponctuels », liés au seul moment précédant la bataille (liés peut-être aux présages défavorables mentionnés au v. 379, et qui freinent Tydée dans son élan, comme le pensent Rose ou Hutchinson), ou font-ils référence, avec la mention de Loxias, aux oracles d'Apollon liés à la malédiction familiale ? C'est dans ce dernier sens que je me dirigerais personnellement, en me fondant sur un détail du texte qui me paraît éloquent : le terme θέσφατα que l'on a au v. 618, a un écho au v. 844 (et ce sont les seules occurrences du terme dans la pièce), où les θέσφατα sont liés à l'histoire de Laïos, et présentés comme efficaces et achevés. F. Zeitlin¹, elle aussi, considère qu'il y a une référence nette à l'oracle d'Apollon à Laïos (elle développe à partir de là le lien entre ce dernier et Tydée²).

1. ZEITLIN 1982, p. 127.

2. La critique souligne que les deux personnages, Tydée et Laïos, refusent d'écouter les mots

Le texte maintient donc un flou, mais l'on peut entendre, dans ce commentaire d'Étéocle, une référence au plan de la malédiction. Dès lors, ce plan n'est pas opposé à la mort des ennemis argiens, bien au contraire, puisqu'il va permettre leur défaite en provoquant l'ensemble des duels, le septième compris.

Si toutes ces remarques peuvent se tenir, cela signifierait donc qu'ici, Amphiaraios confirmerait un ensemble d'événements dont fait partie la ruine de la lignée : en effet, s'il affirme, ou si c'est Étéocle qui l'affirme, au v. 618, qu'Apollon dit vrai en général, alors, c'est aussi, en même temps que la défaite argienne et le salut de la ville, la mort des frères qui est annoncée, le tout selon le plan divin, qui serait alors évoqué avant que le chœur n'en parle explicitement dans le second *stasimon*. Dès lors, ce commentaire d'Étéocle au v. 618 dépasserait la simple situation d'Amphiaraios pour évoquer la sienne propre, condition de la validité de l'oracle d'Apollon, validité qu'il semble lui-même présupposer. La question qui se pose est alors de comprendre si Étéocle mesurerait l'impact qu'a cette affirmation, de sa part, de la véracité du propos d'Amphiaraios et d'Apollon. Sans aborder dans les mêmes termes que moi ces vers, F. Zeitlin répondait cependant par la négative ; je serais poussée, à cause du premier passage que nous avons analysé, à considérer qu'Étéocle n'est pas inconscient de la situation désastreuse dans laquelle le met la malédiction, mais ses décisions sont ici politiques, la ruine familiale en étant le corollaire. Le tout se clôt en tout cas, au v. 625, sur l'intervention nécessaire du dieu dans l'issue du combat.

L'idée que j'ai donc voulu proposer, par la lecture de ces deux passages, est que l'organisation du texte ne sépare pas, ne crée pas d'écart entre une malédiction qui accable la famille d'un côté, et une guerre politique qui sauve la ville de l'autre : les deux passages semblent indiquer que c'est l'accomplissement de la malédiction qui sauve la ville, ce qui va dans le sens de l'oracle, et comme les critiques ont pu le noter¹. Ce que j'ai voulu ajouter en nuance est que le propos d'Étéocle semble manifester une conscience de ce paradoxe, de cette coïncidence très particulière, et ce

du devin ; en outre, note-t-elle, Laïos fonde l'histoire de la lignée, de même que Tydée inaugure la séquence des boucliers. Le v. 618 signifierait donc bien que les mots d'Apollon sont les mêmes que ceux selon lesquels Thèbes peut être sauvée, bien qu'elle considère que cette assimilation fasse partie de l'ironie tragique, et ne soit pas réalisée sciemment par Étéocle, *cf. infra*.

1. *Cf. supra* l'interprétation de P. Judet de La Combe sur le caractère décisif du duel Étéocle-Polynice pour le salut de Thèbes.

dès la première partie de la pièce, ce qui pousse le roi à agir politiquement avec les données de la malédiction, celle-ci englobant le politique.

Conséquences

Sur le personnage d'Étéocle

Si ces remarques se tiennent, elles auraient de premières conséquences sur le personnage d'Étéocle. Le discours de celui-ci manifesterait en effet toujours une double conscience, dans toute la pièce, à la fois politique, et à la fois familiale, comme individu maudit : il n'y aurait donc pas de changement, ni même d'évolution, Étéocle représentant une conciliation, dont la perfection impossible a pour condition sa mort.

Par conséquent, il faudrait remettre en cause l'idée qu'Étéocle serait surpris par la malédiction, malgré l'éclat des v. 653-55. Va également dans ce sens le fait qu'il a eu, de toute façon, une sorte de première révélation de la présence de son frère, dans les paroles rapportées d'Amphiaraios au v. 577, puisque le devin s'en prend alors à Polynice — Polynice correspondant à Tydée, parce qu'en tant que gendres d'Adraste ils sont les instigateurs des expéditions menées par les Argiens, mais l'un et l'autre étant également aux extrémités « locales » de l'attaque, postés qu'ils sont aux première et septième portes. Le devin identifie clairement Polynice comme agresseur de sa ville, comme nous l'avons déjà vu, aux v. 582-3.

Autre conséquence encore, Étéocle n'essaierait pas d'échapper à la malédiction¹. De ce point de vue, il semblerait différent de son père, puisque dès le début, lui connaîtrait sa situation, et n'essaierait pas de fléchir le destin : il intégrerait à cette conscience initiale de sa malédiction et de sa condamnation, l'exercice, comme il se doit, de son pouvoir politique.

1. Malgré une interprétation générale de la tragédie du type de celle de Szondi par exemple (selon lequel la tragédie est liée à l'effondrement de l'homme dans sa tentative précise pour ne pas tomber, Szondi développant plus particulièrement l'exemple d'Œdipe, SZONDI 2003, p. 73 sq.) ; voir aussi ZEITLIN 1982, p. 19 à propos de notre tragédie plus précisément : pour elle, le mouvement que fait Étéocle pour se détourner de celui de la malédiction aboutit à s'en rapprocher.

Sur le rôle du chœur

Seconde conséquence de mes propositions, sur l'interprétation du rôle du chœur. Le chœur, apolitique, donnerait donc de mauvais conseils à Étéocle et se méprendrait sur la relation entre la malédiction familiale et le destin de Thèbes, et cela aussi dans la seconde partie de la pièce (où l'on a souvent vu un renversement des rapports de force), puisque, si Étéocle se préserve, la ville est perdue, en vertu de l'oracle d'Apollon (selon l'interprétation qu'on donne au v. 748 de γέννας ἄτερ), qui exige de couper la descendance¹. Ainsi, lorsqu'au v. 721, le chœur appelle l'Érinys « déesse si peu semblable aux déesses », alors qu'Étéocle l'incluait dans sa prière initiale (ce que le chœur, lui, ne faisait pas dans la *parodos*), il sépare le destin familial du destin politique, protégé par les dieux, de la ville, interprétation qui sera invalidée par la représentation d'Étéocle.

Je conclus donc sur l'hypothèse d'une construction de la pièce grâce à laquelle les deux niveaux d'action du roi, exercice politique et marche à l'accomplissement du plan divin, se superposent sans séparation, même progressive. Dès lors qu'Étéocle se sait condamné d'avance, sa seule conduite de bon roi est celle qu'il adopte dans la pièce : bien qu'il réactive inévitablement le processus de la malédiction en rencontrant son frère, il agit justement ainsi de manière politique en protégeant la ville. De la sorte, mon interprétation ne se tient pas très éloignée de la théorie de l'*Opfertod* que proposait Ann Burnett en 1973. La critique soutenait en effet l'idée du sacrifice volontaire et de l'héroïsme d'Étéocle, essayant de montrer que tous les éléments formels du sacrifice étaient réunis dans la structure de la pièce (personnage qui s'autodétruit, rejet d'une autre solution, départ formel pour le lieu fatal, lamentation sur la victime...). L'objection majeure soulevée contre une telle approche (par exemple par Froma Zeitlin) est la teneur des propos d'Étéocle dans la seconde partie de la pièce, puisque le roi ne parle alors pas de l'intérêt de la cité, mais évoque sa valeur et son honneur personnels, comme en témoigne le vocabulaire alors employé. À cela s'ajoute également que le chœur ne parle pas de sacrifice non plus, et ne distingue pas les rôles des deux frères dans sa

1. Il faudrait donc nuancer une approche comme celle de THALMANN 1978, p. 7, selon lequel les femmes du chœur représentent la vie entière de la cité, bouleversée par la guerre, et dont les deux frères sont isolés : de fait, Étéocle n'est pas isolé des forces vitales de la cité, puisqu'il assure la permanence de cette dernière, dans le cadre de la trilogie eschyléenne du moins.

lamentation finale. Ces difficultés se posent aussi pour mon interprétation, et je terminerai donc sur quelques problèmes en suspens, que je ne pourrai pas discuter dans ce cadre, mais pour lequel pourraient être trouvées des pistes de réponse.

Le premier problème est donc représenté par la seconde section épiphématique et les arguments d'Étéocle contre le chœur qui le presse de ne pas aller au combat : ces arguments reposent alors non plus sur l'intérêt de la ville, mais sur son ἀρετή personnelle, sa valeur héroïque, et Étéocle évoque la nécessité d'éviter la honte, αἰσχύνη-αἰσχρόν, pour avoir au moins le κλέος, notions exprimées aux v. 684-85. Les critiques ont commenté diversement ce lien entre les valeurs guerrières et l'accomplissement de la malédiction¹.

Deuxième problème, le désir de meurtre dont le chœur accuse Étéocle, et que paraît reconnaître ce dernier, dans les v. 692-95 (notamment avec γάρ du v. 695)².

Enfin, le spectateur sait que Thèbes n'est sauvée que momentanément, et qu'elle est amenée à chuter en dernier lieu, avec l'expédition des Épigones sur laquelle Eschyle avait d'ailleurs composé une tragédie. La « solution » que représente Étéocle l'est dans le cadre de la trilogie, mais ne l'est pas nécessairement dans l'imaginaire du spectateur. À cette connaissance inquiétante est peut-être liée la séparation finale du chœur, comme l'a remarqué Sarah Lagrou, doctorante à Lille : elle a fait l'hypothèse d'un prolongement de la malédiction sur la cité, divisée à l'image du chœur qui la représente. Il y aurait alors un écart entre ce qui est représenté sur scène à la fin de la pièce, et les remarques que j'ai faites ici, remarques liées à l'interprétation par Étéocle de la situation — Étéocle, qui, dans ce cas, malgré sa conscience de la malédiction, ne serait pas parvenu à exercer parfaitement son rôle politique en sauvant définitivement la cité.

1. Pour Gagarin, cité par BROWN 1977, c'est précisément le refus chez Étéocle de changer et d'abandonner son ἀρετή qui cause sa destruction : son enfermement dans l'ἀρετή permet que s'accomplisse la malédiction. ADKINS 1982 aborde le problème sous un angle un peu différent : pour lui, « les participants interprètent comme résultat de la malédiction... une situation qui vient de leurs propres valeurs » (je traduis).

2. Cette motivation passionnelle ne suffit pourtant pas à exclure le politique : c'est d'ailleurs l'argument plus rationnel du κέρδος qui est allégué au v. 697. Notons l'emploi de ce terme, auparavant, dans un calcul politique fait par Étéocle en réaction à la description de Capanée, v. 437. Plusieurs types de discours et d'arguments convergent donc vers la décision d'Étéocle, qui semble ici faire feu de tout bois.

Temporalité tragique et action dramatique dans les *Sept contre Thèbes*

Michel FARTZOFF

Université de Franche-Comté — Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (EA 4011)

La pièce des *Sept contre Thèbes* instaure deux temporalités distinctes : celle d'ordre divin et mythique — celle d'Apollon et de la malédiction d'Œdipe —, une temporalité fixée par les dieux, et dont le déroulement de l'action achève la réalisation ; mais aussi une temporalité toute humaine qui s'attache à l'action politique d'Étéocle, et qui doit répondre aux exigences du *kairos* pour assurer le futur de la cité. En faisant de l'essentiel de l'action dramatique la représentation de l'action d'Étéocle pour maîtriser, par l'action et par les mots, l'avenir de la cité, Eschyle centre le drame sur l'affirmation de la temporalité singulière qui s'attache à l'action politique, un temps de la parole orientée vers l'agir, au sein même du temps fixé par les dieux.

Seven Against Thebes plays out within two distinct categories of time. That of the divine and mythical order, to which Apollo and Oedipus' curse belong, is regulated by the gods and runs to completion in the unfolding of the plot ; but there is also the altogether human time manifest in Eteocles' political action as he fulfills the requirement incumbent on the *kairos* to safeguard the future of the city. By focusing most of the play's action on Eteocles' endeavours to secure, through both acts and words, the future of the city, Aeschylus centres the drama on the temporality specific to political action, one in which words are aimed at action, and which unfolds within the time determined by the gods.

Mots clefs : temporalité, dieux, action dramatique, action politique, Étéocle.

Chef soucieux de sauver sa cité, Étéocle s'exclame, au début des *Sept contre Thèbes* : « Il faut qu'il dise des paroles opportunes (λέγειν τὰ καίρια),

le chef qui veille sur la cité » (v. 1s.)¹. Dès le premier vers, l'action du héros est située dans un temps particulier, celui de l'action politique, un temps « ouvert », qui correspond à une urgence présente (vũv v. 10), mais qui répond surtout à l'obligation pour le souverain de s'adapter au réel : le *kairos* est en effet pour l'homme le moment précis d'une action possible sur le monde qui le menace ou qui sollicite son agir, et qui lui permet d'agir efficacement, tel l'archer qui touche sa cible². Il est notable qu'Oreste emploie exactement la même expression dans *les Choéphores* au moment où il forme son plan de ruse ; il dit alors à Electre et au chœur qu'il leur faut λέγειν τὰ καίρια, « dire ce qui est opportun » (v. 582)³. De la même manière, le messager encourage ici Étéocle à saisir le moment opportun pour agir (τῶνδε καιρὸν ... λαβέ v. 65). À l'inverse, le chœur impuissant des vieillards de *l'Agamemnon* gémit de ne pouvoir formuler aucune parole « opportune » (καίριον), alors qu'il pressent le malheur qui va frapper son roi (v. 1032), tandis que Clytemnestre se glorifie d'avoir su parler καιρίως à son époux pour mieux le tromper en l'accueillant (v. 1372)⁴. Or, face à cette temporalité du moment opportun qui s'offre à l'action humaine, la pièce en révélera soudain une autre, on le sait, après le vers 653, lorsqu'Étéocle voudra affronter son frère : le chœur des femmes évoquera alors la folie « ancienne » (παλαιγενῆ) qui « dure jusqu'à la troisième génération » (αἰῶνα δ' εἰς τρίτον μένει v. 741s.), comme si le temps devenait alors, non plus « ouvert » mais « clos », voué à faire perdurer la faute dans un temps immobile, où toute action humaine serait vaine et inutile. Pourtant, l'organisation même des *Sept* ne met pas sur le même plan ces deux temporalités, ni ne fait simplement succéder l'une à l'autre ; entre celle, ouverte, qui relève de l'action du chef, et celle qui prolonge la malédiction, c'est la première que la composition dramatique privilégie : plus de 650 vers montrent un Étéocle qui agit, sur une pièce de 1004 ou 1077 vers⁵. En outre, si l'on considère les actions menées par Étéocle dans l'espace et

1. Les traductions sont inspirées de celles de P. Mazon, dans la CUF, mais sont personnelles. Nous adoptons, sauf mention contraire, le texte de l'édition de M.L. West, *Aeschylus Tragoediae*, Teubner, Leipzig, 1990, 2e éd. 1998.

2. Sur *kairos*, voir en particulier TRÉDÉ 1992.

3. Voir aussi Hésiode *Tr.* v. 694 : le *kairos* est ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος.

4. Voir aussi dans *l'Agamemnon* les emplois de l'adjectif καιρίος pour désigner un coup bien porté v. 1292, 1343, et 1344. Dans *les Suppliantes*, v. 1061, le *kairos* désigne même une « leçon de mesure » (trad. P. Mazon).

5. Nous n'entrons pas ici dans le débat sur l'authenticité de la fin de la pièce.

dans le temps dramatiques, la construction même de la pièce privilégie l'organisation de la défense à travers les actes de langage qui la mettent en place, que ce soit dans le prologue, où le roi donne ses ordres aux Thébains, dans le premier épisode, où il veut faire taire le chœur des femmes affolées, ou dans la fameuse scène où il apparie défenseurs et assaillants. Dans un théâtre qui n'a encore que deux acteurs, les actes du chef de guerre sur la scène consistent principalement en discours, en paroles opportunes, qui occupent le temps scénique consacré au stratège : dès lors, même si Étéocle périt victime d'une parole intangible, qui ne vieillit pas — qu'il s'agisse de celle de l'oracle ou de la malédiction paternelle —, l'essentiel de l'action scénique est une parole en acte, le λέγειν τὰ κάρια du premier vers de la pièce, véritable annonce programmatique du drame qui va suivre. C'est cette affirmation d'un temps du discours qui occupe l'essentiel du temps dramatique et du temps scénique, ici confondus. Or cette temporalité propre au discours du roi n'est pas due aux exigences intrinsèques du sujet choisi par Eschyle : elle est présentée de manière à instaurer délibérément un temps humain et politique au sein même du temps divin, ce temps voulu par les dieux et qui se confond ici avec le *muthos*, le récit traditionnel de la lutte fratricide. Eschyle a ainsi centré l'action dramatique sur la temporalité d'une action humaine, un temps de la parole orientée vers l'agir, en sorte que la pièce affirme deux temporalités, celle d'ordre divin et mythique, et celle du personnage d'Étéocle, liée au salut de la cité. Nous allons examiner la manière dont l'établissement puis la réalisation de cette temporalité singulière qui s'attache au discours politique et militaire tiennent la première place, et laissent leur trace dans la pièce, même par-delà la disparition du protagoniste.

Dès le prologue de la pièce, Étéocle souligne l'importance du « maintenant », du *vūv*, répété vers 10, 21 et 24 ; d'emblée, le roi insiste sur la singularité d'un moment de crise, un jour décisif qui tranche sur la durée du siège (*χρόνον* v. 22) qui s'est déroulé « jusqu'à ce que ce jour » (*ἕς τόδ' ἤμαρ* v. 21) avec la protection divine. Il y a donc une rupture dans la chaîne temporelle, une brisure créée par la prophétie de Tirésias qui annonce une attaque exceptionnelle (v. 24s.) : le *kairos*, le moment opportun à saisir, est suscité par cet assaut dont l'imminence vient rompre la durée du *chronos*. Eschyle inscrit ainsi l'action d'Étéocle dans un temps dramatique singulier, qui met soudain en cause le salut de la cité de manière fatidique et exige du chef une action immédiate ; le temps, dans le prologue, est celui de l'urgence, souligné par la répétition obsédante des *vūv*, et qui fait appel à la capacité humaine et politique du stratège pour protéger sa cité. Si

Étéocle mentionne un *télos*, une fin, ce n'est pas pour évoquer le *télos* tragique si fréquent dans la tragédie pour désigner la catastrophe qui frappe le héros : le souverain ne songe qu'à la cité lorsqu'il affirme qu'un dieu mènera tout à bien : εὖ τελεῖ θεός (v. 35).

De fait, Étéocle a envoyé des espions, et confiant dans leur efficacité (πέποιθα v. 37), il a l'assurance de contrôler ainsi fermement l'événement futur, comme le souligne l'emploi de l'expression οὐ μή suivie du subjonctif par lequel il affirme qu'il ne risque pas d'être surpris par ruse (v. 38). C'est son rôle de chef clairvoyant que le héros affirme ici : sa *pro-noia*, pense-t-il, devance toute menace à venir.

À peine Étéocle a-t-il achevé ces mots, qu'un espion entre pour faire son rapport, une entrée qui n'est pas annoncée et qui, comme le souligne O. Taplin¹, suggère ainsi qu'Étéocle contrôle tout, l'instant où surgit ce personnage venant heureusement confirmer l'efficacité des mesures prises par le général. Or ce messenger, dans la scène suivante du prologue, apporte la nouvelle qui vient préciser la nature de l'assaut attendu : sept chefs ont fait serment de vaincre ou de mourir (v. 46s.) ; il souligne alors que son information ne souffre nul retard : καὶ τῶνδε πύστις οὐκ ὄκνω χρονίζεται (v. 54)². En insistant sur son propre zèle en ces termes, le messenger confirme que le temps de la durée et des délais est fini (οὐκ ... χρονίζεται), comme l'avait dit Étéocle (v. 22 χρόνος). Il demande d'ailleurs au roi de commander « vite » (τάχος v. 58). Le danger se fait pressant : l'assaut est évoqué, non au futur, mais au présent, car l'armée ennemi s'avance déjà (v. 60). C'est pourquoi le messenger clôt son intervention sur une exhortation lancée au souverain de se saisir du *kairos* : καὶ τῶνδε καιρὸν ὅστις ὄκιστος λαβέ (v. 65). Aussi la prière que celui-ci adresse alors à Zeus, à Terre et à l'Ara paternelle est-elle fondée sur l'espoir de parler dans l'intérêt commun de la cité et des dieux, puisque ceux-ci ne peuvent être honorés que par une cité prospère ; ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν (v. 76) : la formule qu'il emploie dit bien qu'Étéocle vise le futur possible d'une parole publique, englobant les divinités poliades et la cité dans un intérêt commun.

Mais si Étéocle doit choisir « en toute hâte » (τάχος v. 58) les meilleurs

1. TAPLIN 1977, p. 137s.

2. Nous gardons ici le texte édité par West, et non la lecture par P. Mazon, ou par D. Page (Oxford), reprise par G.O. Hutchinson, qui remplace, d'après Stobée, πύστις par πίστις. Voir LUPAS & PETRE 1981, *ad vers.*, *contra* HUTCHINSON 1985, *ad vers.*

défenseurs, tandis que les ennemis tirent déjà les portes au sort, il est interrompu et retardé par l'entrée affolée des femmes du chœur : bien que O. Taplin suppose que le roi part s'occuper de choisir les sept guerriers d'élite, pour éviter que le personnage semble rester inactif durant toute la *parodos*, rien ne s'oppose dans le texte à ce qu'il reste présent et assiste avec horreur aux cris des Thébaines. En tout cas, pour le spectateur, la manière dont les femmes du chœur entrent en scène *σποράδην*, comme le dit une scholie, contraste fortement avec l'attitude d'Étéocle dans le prologue : pour lui, le temps est celui du *kairos*, et de l'*elpis*, qui permettent de maîtriser le futur, et il a donné des ordres et formulé une prière dans ce sens. Le chœur en revanche s'interroge tout au contraire avec anxiété sur l'avenir et sur ce qu'il peut faire pour le maîtriser. Τί μέλλομεν ἀγάστονοι ; gémissent-elles, en s'interrogeant sur l'efficacité de leurs lamentations (v. 99). Elles se demandent si elles doivent tomber aux pieds des statues des dieux (v. 95s.), et s'inquiètent du sort futur de la cité : τί γενήσεται ; (v. 156). Alors que pour Étéocle l'avenir doit être maîtrisé, et s'ouvre à l'action humaine et politique, il n'est qu'incertitude pour ces femmes désemparées. Tandis que le roi a pu affirmer que le dieu mènera tout à bonne fin (εὖ τελεῖ θεός v. 35), le chœur emploie une expression similaire, mais pour s'interroger : « à quel achèvement le dieu conduira-t-il [la cité] à la fin ? » (ποῖ δ' ἔτι τέλος ἐπάγει θεός ; v. 157). Si Étéocle souligne l'importance du *kairos*, les femmes n'ont pas la même assurance : elles n'emploient pas le terme, en effet, lorsqu'elles se demandent quand donc elles pourront recourir aux supplications, si ce n'est maintenant : πότ' εἰ μὴ νῦν ἀμφὶ λιτανὰ βαλεῖν χρεῖαν ἔξομεν ; (v. 101s.). Le mode interro-négatif qu'elles emploient ne s'affirme pas sous la forme du *kairos*. C'est au dieu Arès, et non au général, qu'elles s'adressent en effet en employant un verbe d'action au futur : τί ῥέξεις ; (v. 104) ; il n'est pas question de l'action du roi, pourtant si fortement sollicitée par le messenger. Le futur n'est qu'à redouter, et nulle action humaine ne peut agir sur lui, si ce n'est la prière, car seuls les dieux peuvent intervenir.

Le premier épisode, où Étéocle s'efforce de faire taire l'affolement du chœur, est donc celui où deux visions du futur se confrontent l'une à l'autre : le chœur n'y voit que source d'angoisse, où l'agir n'appartient qu'aux dieux ; Étéocle y voit au contraire un futur maîtrisable, où l'action de l'homme est possible, une action militaire qu'il affirme en termes politiques ; le politique est ainsi la capacité à décider du futur de la cité, et Étéocle en affirme l'efficacité en y associant la piété et l'action divine, sans leur donner le pas sur le politique.

Dans son affrontement avec le chœur lors du premier épisode, et tout au contraire des femmes, Etéocle emploie en effet le futur avec une assurance que traduit avec énergie l'emploi de l'expression οὐ μή suivie du subjonctif (v. 199) : qui n'obéira pas à son commandement, sera condamné à mort et ne risque pas (οὐ μή) d'échapper à la lapidation. Le vocabulaire institutionnel employé (ἀρχή, ψῆφος, βουλευέσθαι), montre que le futur ici envisagé souligne l'inscription d'une action politique dans un avenir dont il faut se rendre maître.

Le chœur rappelle cependant à Etéocle que le pouvoir des dieux — une « force », ἰσχύς, et non un pouvoir politique —, est supérieur à celui des mortels (v. 226), et que « souvent » (πολλάκι), c'est le dieu qui relève l'homme (v. 227s.). Mais le roi affirme néanmoins la possibilité d'une action humaine tout en restant dans le cadre de la piété : il revient aux hommes, et non aux femmes, de faire des sacrifices aux dieux : ἀνδρῶν τὰδ' ἔστι, σφάγια καὶ χρηστήρια θεοῖσιν ἔρδειν πολεμίων πειρωμένους (v. 230s.). Non seulement il rejette ainsi les prières des femmes, comme inefficaces, mais il ne mentionne pas explicitement le pouvoir divin : les dieux reçoivent les sacrifices, mais les hommes combattent, alors que les femmes du chœur font un appel direct à la divinité. Etéocle intègre finalement la piété des femmes à l'action militaire en leur demandant de pousser un cri rituel, un ὄλολυγμός, qui soit aussi un péan (v. 268)¹. Les dieux ne sont pour lui que des σύμμαχοι (v. 266). Au nom de l'efficacité de l'action guerrière menée par les hommes, il réutilise la formule οὐ μή en disant au chœur qu'il ne risque pas d'échapper à la mort en gémissant et en suppliant les dieux (v. 281). Il sacrifiera et offrira des trophées aux dieux si la victoire est obtenue (v. 274s.).

Etéocle prétend maîtriser l'événement futur en subordonnant la relation aux dieux au combat à mener, où l'action du stratège est au premier plan ; il s'efforce de bannir une parole de piété anxieuse, apolitique et affolée, qui ne compte pas sur la possibilité d'une action humaine efficace autre que la prière directe aux divinités. C'est lorsqu'il a réussi à les calmer qu'il peut enfin accomplir ce que le messager lui a conseillé au vers 57 : choisir ses meilleurs combattants, action qui a été retardée jusqu'au vers 286 malgré l'urgence de la situation ; Etéocle a dû d'abord empêcher le danger du désordre intérieur.

1. L'emploi du verbe παίωνίζω avec l'ololugmos des femmes, qui n'est pas un cri de guerre, constitue un oxymore original : voir LUPAS & PETRE 1981 et HUTCHINSON 1985 *ad vers.*

C'est alors que le roi affirme, au futur, qu'il placera six guerriers, avec lui septième, à chaque porte (τάξω v. 284), et cela pour devancer les messagers rapides et les rumeurs (ταχυρόθους λόγους v. 285s.). Il veut que son action devance la surprise d'un messenger annonçant l'attaque d'une des sept portes ; cette précision suggère que lorsque le messenger arrivera après le *stasimon*, l'emplacement des hommes aura déjà été choisi par Étéocle. Son placement effectivement réalisé pourra ainsi lutter contre des *logoi* de rumeur : le roi annonce ainsi ce qu'il fera effectivement dans la célèbre scène des boucliers.

De fait, cette tension vers un futur encore incertain, est entretenue par le chœur dans le premier *stasimon* : il évoque une armée ennemie déjà là, et se demande à nouveau quoi faire, que devenir : τί γένωμαι ; (v. 297). Il a peur *par avance* : προταρβῶ (v. 332) ; il annonce le désastre *par avance* : προλέγω (v. 336). Il dit même que son *logos* peut imaginer les suites de la prise de la ville : εικάσαι λόγος πάρα (v. 356). Cette tension qui devance l'avenir et qui l'imagine, est d'un tout autre ordre que le futur formulé par Étéocle, qui souhaite devancer, lui aussi, les messagers : au futur imaginé et imaginaire de la défaite envisagé par le chœur, Étéocle oppose un futur de l'agir, qui devancera les rumeurs. Aussi l'urgence n'est-elle pas seulement un moyen d'accroître la tension dramatique ni de faire redouter l'assaut et la défaite : elle met en relief la capacité d'Étéocle à affirmer sa volonté de contrôler l'« advenir » de la cité ; le temps reste « ouvert » au possible, pour une action politique qui préserve la *polis*.

Il est à cet égard essentiel de constater que les propos du chœur lorsqu'arrivent le messenger et le roi, soulignent l'aptitude d'Étéocle à saisir le *kairos* et à devancer effectivement les messagers, porteurs de « rumeurs trop promptes » (ταχύροθοι λόγοι v. 285s.)¹. Si le messenger arrive « en hâte » (σπουδῆ v. 371), c'est également le cas d'Étéocle (σπουδῆ v. 374), et il arrive « à point nommé » pour entendre le rapport de son espion². L'expression εἰς ἀρτίκολλον, si l'on retient la lecture de M. L. West dans son édition, souligne en effet la concomitance entre les deux arrivées, celle du messenger et celle du roi, et illustre l'heureux *kairos*³ ; il en

1. L'expression constitue un oxymore, le *logos* consistant ici en étant ici associé à ῥόθος, le bruit, ici la rumeur.

2. Comme le note O. Taplin, le chœur accorde d'ailleurs trois vers à chacun d'eux pour évoquer leurs entrées symétriques : TAPLIN 1977, p. 146.

3. Voir TAPLIN 1977, p. 146s., et 149.

est de même si l'on propose la correction ἀρτίκολλως comme le fait notamment l'édition G.O. Hutchinson¹. Le terme ἀρτίκολλος, qui apparaît chez les Tragiques, qualifie en effet un objet qui s'ajuste bien exactement (la tunique pour Héraclès dans Soph. *Trach.* v. 768), ou des actions qui forment un ensemble parfait (dans le plan de ruse d'Oreste *Cho.* v. 580). Cette coïncidence suggère que le roi semble effectivement maîtriser le temps : il a bien devancé le messager, ou, du moins, ne s'est pas laissé devancer, comme il le disait immédiatement avant le *stasimon* au moment de sortir de scène pour choisir les défenseurs (v. 284s.). Le temps, imprévisible, semble ainsi maîtrisé dans l'espace et le temps scéniques, au profit du souverain qui organise la défense de sa cité.

Mais dans la célèbre scène centrale, le texte d'Eschyle ne donne aucune indication explicite qui indique si les défenseurs sont déjà placés ou non à chacune des portes, et le débat à ce sujet est sans fin, avec toutes les solutions possibles². Ce thème est en outre souvent associé à celui de la liberté, ou non, d'Étéocle : s'il a déjà placé les guerriers, les dieux agissent, sinon, le héros est plus libre. Mais si l'on s'interroge tant à ce sujet, c'est sans doute que le texte ne vise pas à susciter ce genre d'interrogation. Il montre que le roi agit en assurant que la victoire sera obtenue par les interprétations qu'il donne des emblèmes ennemis et des qualités qu'il affirme chez les défenseurs. Les temps employés pour le placement des guerriers thébains, très étudiés³, montrent que le roi a agi et agit encore en ayant choisi avec pertinence ces hommes d'élite⁴, tout comme il arrive avec pertinence au moment précis où arrive le messager. L'impression scénique qui demeure pour le public, c'est que le général est parti placer les guerriers défenseurs (v. 284), et quand il revient, rien n'indique que son retour serait prématuré, mais tout au contraire qu'il a lieu à propos. Le messa-

1. HUTCHINSON 1985, *ad vers.* 373 ; Paley propose aussi ἀρτίκολλος accordé au « roi », et c'est le texte adopté par D. Page dans son édition, Oxford, 1972. Si l'on garde ἀρτίκολλον, en conservant le verbe εἶς', ἀρτίκολλον s'accorde alors à λόγον, et peut alors désigner un discours adapté à la réalité qu'il prétend décrire, ou, mieux en rapport avec le contexte, un rapport apporté « bien à propos » (P. Mazon, dans la CUF).

2. Sur ce point voir notamment TAPLIN 1977, p. 152-156 (« *tenses and action* »), JUDET DE LA COMBE, 1987, p. 57-79, en particulier n. 13 et n. 38 avec les références au débat ancien, PRALON 2008 ; voir sur le tirage au sort, DEMONT 2000.

3. Voir notamment WOLFF 1958, PATZER 1958, LESKY 1960, VON FRITZ 1962, DAWE 1963, MALTOMINI 1976, TAPLIN 1977, p. 152s., FERRARI 1978.

4. Le messager souhaitait que le roi place rapidement ἀρίστους ἄνδρας ἐκκρίτους (v. 57).

ger ignore, lui, en revanche, si les guerriers sont ou non placés : il conclut ses premières descriptions par les questions « qui vas-tu placer ? » ou « qui va s'opposer ... ? » : Τίν' ἀντιτάξεις τῷδε ; (v. 395) ; τίς ξυστήσεται ; (v. 435). Il lui conseille même, à l'impératif, d'envoyer tel ou tel type de défenseur : πέμπε (v. 435, 470), et il le conseille (πέμπειν ἐπαινῶ v. 596). Or les propos du roi retournent contre eux, on le sait, le signe adverse donné par les attitudes, les paroles, l'équipement ou le bouclier des assaillants : Étéocle prend soin de montrer la pertinence de chaque défenseur choisi en insistant sur l'acte de langage qui consiste à retourner le signe et à souligner l'adéquation du défenseur à ce que veut signifier l'attaquant¹. Le jeu des temps suggère que le choix est fait (parfait, aoriste ou présent) d'une manière qui rappelle qu'il a bien choisi sept guerriers « de grande allure »² et lui septième, ainsi qu'il l'avait dit en quittant la scène avant de revenir écouter le rapport du messager (v. 282s.) : ce qui compte est l'adéquation de ses choix, et le langage utilisé par Étéocle pour la souligner, car il confirme que les valeurs à la fois religieuses et politiques dont sont porteurs les défenseurs choisis, sont efficaces.

En ce sens, il est sans doute trop réducteur de conclure que l'emploi du parfait ou de l'aoriste, voire du présent, suggère un ordre clos, déjà résolu, voulu par les dieux, et que le futur signifierait un acte encore non accompli. Tous les futurs ne visent pas à exprimer un temps objectif indiquant qu'Étéocle placerait dans un avenir proche tel guerrier qui ne l'aurait pas encore été. Le futur en grec n'a pas nécessairement une valeur objective, mais il peut être un virtuel, avec valeur subjective, proche d'un désidératif exprimant la volonté³ : au moment même où il le dit, Étéocle ne désigne pas un fait à venir objectif, qui amènerait le spectateur à s'interroger sur un espace virtuel extra-scénique où l'action du choix aurait bientôt lieu ; il vise à exprimer la volonté du personnage, son désir, par l'acte même de dire, au moment même où il le dit. Au messager qui lui demande, après avoir décrit Tydée, « Qui lui opposeras-tu ? », c'est-à-dire « qui as-tu l'intention de lui opposer ? » (Τίν' ἀντιτάξεις ; v. 395), Étéocle répond : ἀντιτάξω Mélanippe (v. 408) : « je compte lui opposer » Mélanippe : ce qui importe est l'expression de ce désir, de cette résolution, qui font exister

1. Voir notamment ZEITLIN 1982, VIDAL-NAQUET 1986, p. 115-147, JUDET DE LA COMBE 1987, *passim*.

2. Trad. P. Mazon

3. Voir J. Humbert, *Syntaxe grecque*, Paris, 1954, § 252-255.

le personnage d'Étéocle à ce moment même comme être de langage, et non un futur objectif désignant une action à faire. De même, quand le messager, après avoir décrit Amphiraos, lui « conseille » (ἐπαινῶ v. 596) d'envoyer des défenseurs « sages et braves » (v. 595)¹, Étéocle dit : ἀντιτάξομεν, « nous comptons envoyer » Lasthène (v. 621). Ces futurs ont pour fonction et pour effet de souligner l'action du roi, et le spectateur n'est pas conduit à s'interroger sur le fait qu'un choix n'aurait pas encore été effectué.

Parallèlement, tous les parfaits ne soulignent pas l'absence de liberté du roi, car ce temps est proche d'un présent. En répondant au messager, qui vient de lui demander qui il va placer face à Capanée, que Polyphonte est déjà placé (τέτακται), Étéocle souligne que toutes mesures ont bien été prises (v. 448). De même, contre le troisième attaquant, Étéoclos, le défenseur, Mégareus, a déjà été envoyé (πέπεμπται v. 473)². Face au quatrième attaquant cependant, un changement s'introduit³ : contre Hippomédon, Hyperbios « a été choisi » (ἠρέθη v. 505) : le passif fait silence sur l'auteur du choix ; mais vers 508, Étéocle dit qu'Hermès les a appariés avec raison (εὐλόγως v. 508) : Étéocle ne mentionne pas son action personnelle : ce n'est pas son *logos* qui a associé les deux hommes, mais le tirage au sort, qui pourtant n'a lieu que du côté des assaillants⁴, alors qu'à Thèbes, c'est Étéocle qui a agi, en sorte que nous avons là l'interaction du sort et de l'action humaine, d'une manière qui masque l'action conduite par Étéocle. Mais même dans ce cas, le roi conserve néanmoins son rôle : il conjecture en effet la probabilité de la victoire d'après les images présentes sur les boucliers des deux hommes : à Typhée, sur le bouclier d'Hippomédon, s'oppose Zeus sur le bouclier d'Hyperbios. Il en déduit qu'il est « probable » (εἰκός) que les deux guerriers livrent un combat comme celui entre Typhée et l'Olympien : εἰκός δὲ πράξειν ἄνδρας ὧδ' ἀντιστάτας (v. 519)⁵ ;

1. Trad. P. Mazon.

2. Si D. Page, G.O. Hutchinson, et M.L. West suppriment le vers 472, où apparaît la *tuchè*, là encore le roi souligne qu'il a su agir. Si l'on conserve, comme P. Mazon, le vers 472, face à Étéoclos, le discours du souverain marque un léger infléchissement : Mégareus a déjà été envoyé, mais grâce à l'action de la *tuchè* : σὺν τύχῃ δέ τω. Si l'on garde c vers 472, l'action d'un destin encore indéterminé pour Étéocle (τω) et non la volonté der roi a procédé à ce placement. Voir cependant le commentaire de LUPAS & PETRE 1981 et celui de HUTCHINSON 1985, *ad vers.*, qui donnent les arguments en faveur de la suppression du vers.

3. Ou s'étend, si l'on garde le vers 472.

4. DEMONT 2000, p. 316s.

5. Ce vers est conservé par D. Page et par M.L. West, alors qu'il est considéré comme dou-

selon les récits traditionnels, Zeus est en effet plus fort que le monstre, et Etéocle en déduit que sans doute (v. 520, où l'on trouve l'optatif avec ἄν), Zeus sera le sauveur d'Hyperbios d'après le langage du blason (πρὸς λόγον τοῦ σήματος). Sans doute est-il significatif que ce soit au quatrième attaquant, celui qui porte un Typhée, que Hermès soit évoqué : Etéocle souligne que jouera en faveur du défenseur le Zeus représenté sur son bouclier, et il est significatif qu'en ce centre du « fronton » décrit par P. Vidal-Naquet¹, l'action divine double alors l'action humaine. C'est d'ailleurs dans ce même passage qu'Athéna Onka est présentée, avant même le défenseur, comme une divinité directement agissante (v. 486s.) : c'est elle qui écartera l'ennemi (v. 503). Dans ces signes — la présence d'Athéna Onka à la quatrième porte, la représentation de Zeus sur l'écu du défenseur —, Etéocle voit une preuve que les dieux sont avec la cité. De fait, si l'on peut y voir une immixtion des forces divines dans l'action humaine, c'est aussi bien la preuve de la capacité d'Etéocle à faire appel à la mythologie traditionnelle pour interpréter de manière favorable à la cité les signes des adversaires, et pour restaurer ainsi des valeurs menacées par le désordre et le chaos dont les attaquants portent les symboles.

Etéocle ne se contente pas de vouloir maîtriser le futur en décrivant les défenseurs qu'il a placés. Il conjecture aussi, et il prévoit. Pour le premier attaquant, Tydée, il affirme que la nuit étoilée qu'il porte sur son blason pourrait être le devin de son propre destin en annonçant sa propre perte : τάχ' ἄν γένοιτο μάντις ἀνοία τινί (v. 402). Il passe dans les vers suivants de l'optatif de possibilité avec ἄν au futur de prédiction, comme si son assurance s'affermissait : si la nuit « tombait » sur les yeux de Tydée (optatif v. 403), les signes s'appliqueraient à lui-même (optatif avec ἄν v. 405), et il « sera devin » de son propre sort (futur : μαντεύσεται v. 406).

Pour le second attaquant, Etéocle a « l'assurance » (πέποιθα) que la foudre viendra sur lui (futur : ἤξειν v. 444s.). Pour le troisième, il affirme qu'il est « probable » (εἰκόσ) qu'il périra, comme nous l'avons vu (v. 519). Quant à la lutte contre Amphiaraios, le seul juste parmi les assaillants, Etéocle « croit » (δοκῶ) qu'il ne combattra pas (infinitif futur v. 615), et il s'appuie pour cela sur la véracité de l'oracle d'Apollon (v. 618).

teux par G.O. Hutchinson et par P. Mazon. Voir HUTCHINSON 1985, *ad vers* ; LUPAS & PETRE 1981, p. 167s. renvoient cependant à la démonstration de FRAENKEL 1957, p. 33-36, pour les conserver.

1. VIDAL-NAQUET 1986.

Le roi instaure donc un futur différent de celui souhaité par les attaquants, et il le fait en s'appuyant sur un savoir traditionnel qui s'enracine, soit dans le passé de Thèbes, soit dans le passé connu et reconnu des victoires des Olympiens, soit dans un savoir d'expérience ; le passé lui permet de prévoir l'avenir de sa cité, dans une démarche rationnelle.

Dès le prologue en effet le roi s'appuie sur la tradition de l'autochtonie thébaine pour stimuler le patriotisme des défenseurs (v. 16 *sqq.*). Dans la scène centrale, il fonde sa confiance en Mélanippe et en Mégareus, fils de Créon, sur leur ascendance « sparte ». Si Étéocle évoque en effet le jeu de dés pour le résultat du combat de Mélanippe contre Tydée, il souligne aussi que Mélanippe est conduit par le « Droit du sang » (Δίκη δ' ὀμαίμων v. 415)¹. De même, le savoir mythique traditionnel est invoqué par Étéocle lorsqu'il dit, en parlant du blason d'Hyperbios où figure Zeus, que personne n'a encore vu l'Olympien vaincu (v. 514)².

Mais le savoir d'expérience permet aussi de savoir ce qu'il convient de faire et d'envisager un futur prévisible ; face à l'affolement du chœur de femmes, Étéocle use ainsi de la métaphore du navire pour condamner leurs cris inutiles et nuisibles : seul celui est à la poupe du navire, à la barre, peut trouver une μηχανή σωτηρίας (v. 209). Par deux fois dans le même passage il invoque des *gnômai* : « on dit que les dieux désertent une cité prise » (v. 217s.), et « la discipline est mère du succès » (v. 224s.)³. Il souligne dans les deux cas qu'il s'agit d'un « dicton » (λόγος v. 218 et 225). C'est ce qui lui permet d'affirmer que seul il peut βουλεύειν, c'est-à-dire délibérer, projeter et décider, prévoir l'action à venir (v. 248)⁴. Pour Amphiaraios il peut même prévoir l'issue fatale qui attend le devin guerrier en s'appuyant sur une maxime traditionnelle, selon laquelle l'homme innocent et pieux périt lorsqu'il est embarqué sur un navire rempli de criminels (v. 602s.), une maxime qui se retrouve chez Antiphon (*Sur le meurtre d'Hérode* 81 *sqq.*) ; Hésiode, en évoquant la cité qui périt avec le coupable, annonce la même idée générale (*Tr.* v. 240 *sqq.*).

C'est donc tout ce savoir, lié à l'histoire thébaine, à la théogonie traditionnelle, et au savoir d'expérience des maximes, qui permet à Étéocle de

1. Sur les difficultés pour une expression, qui renvoie au mythe des « Spartes », voir LUPAS & PETRE 1981, *ad vers.* et HUTCHINSON 1985, *ad vers.*

2. Le vers 514 est cependant mis entre crochets par M.L. West et par G.O. Hutchinson.

3. Trad. P. Mazon.

4. V. 223 il considère que le projet des femmes, leur délibération, est mauvaise.

prévoir rationnellement la victoire ; il se fait alors, en quelque sorte, un « maître de vérité »¹ : le langage de Capanée, de par l'impiété qu'il exprime, est ainsi, pour Étéocle, un accusateur « véridique » : ἡ γλῶσσ' ἀληθῆς γίγνεται κατήγορος (v. 439). Après avoir prédit la mort de Parthénopée et le martelage de la Sphinx représentée sur son écu, il conclut qu'avec la volonté des dieux, il pourrait assurément dire la vérité : θεῶν θέλοντων τὰν ἀληθεύσαιμ' ἐγώ (v. 562)².

La maîtrise du temps par le chef de la cité ne passe donc pas seulement par la prévision, la *pronoia*, ni par l'action militaire, mais face aux forces du désordre, par la restauration symbolique d'un ordre civilisé, appuyé sur un passé religieux mythique, et sur une expérience gnomique. C'est ce savoir qui, symboliquement, permet à Étéocle d'assurer que la victoire sera remportée par la cité : face au chaos impie, il reformule un savoir partagé qui lui permet d'être sûr de l'avenir de la cité, comme il est sûr de la prééminence de ces valeurs communes.

Mais si le passé de la tradition mythique permet au souverain de conjecturer la victoire de la cité, il est un autre passé, le passé familial d'Étéocle. Brièvement mentionné par le roi dans le prologue pour être mis au service du salut de Thèbes et lui être soumis dans la prière qu'il lance (v. 69s.), ce passé ressurgit avec la présence de Polynice à la septième porte, celle qu'Étéocle s'était déjà attribuée (v. 284), et que le tirage au sort a donné à Polynice dans une effrayante rencontre entre volonté divine et action humaine. À partir du vers 653, on le sait, le souverain est donc confronté soudain à une autre temporalité, celle de la malédiction paternelle et de l'oracle d'Apollon mis en œuvre par cette malédiction.

Déjà, évoquant le sort d'Amphiaraos, Étéocle soulignait que le devin lui-même connaissait son propre destin par l'oracle d'Apollon ; or il avait employé alors à son insu une formule qui suggérait que son propre discours volontariste et dirigé vers l'action était susceptible de s'effacer devant la parole du dieu. En effet, évoquant le savoir sur sa propre mort que le devin tenait de l'oracle d'Apollon, Étéocle ajoutait qu'Amphiaraos tomberait dans la bataille « si les oracles de Loxias ne sont pas stériles »³ ;

1. DETIENNE 1973.

2. Nous adoptons ici le texte de D. Page, G.O. Hutchinson, ou M.L. West et non celui de P. Mazon. Voir voir LUPAS & PETRE 1981, *ad vers.* et HUTCHINSON 1985, *ad vers.*

3. V. 618 ; trad. P. Mazon.

il précisait alors que le dieu avait coutume de se taire ou « dire ce qui est opportun » : φιλεῖ δὲ σιγᾶν ἢ λέγειν τὰ καίρια (v. 619). La formule λέγειν τὰ καίρια était la même que celle employée au premier vers de la pièce, mais cette fois elle n'était plus appliquée aux « paroles opportunes » du chef, mais à celle du dieu. Dans une forme d'ironie tragique inconsciente elle annonçait l'immixtion de la parole divine dans l'action dramatique jusque-là menée par Étéocle.

C'est pourquoi la notion de τέλος, d'abord employée par le roi pour annoncer la fin heureuse de la guerre en faveur de la cité (εὖ τελεῖ θεός v. 35) est à présent associée aux malédictions paternelles et non plus à l'issue politique du conflit : les *arai* sont τελεσφόροι (v. 655), elles « portent » à leur terme. Il n'en demeure pas moins qu'Étéocle commence tout d'abord par agir comme il l'a fait jusque-là¹, en essayant de maîtriser encore l'avenir de la cité par ses actes. Vers 659 il dit en effet en parlant du bouclier de son frère : « nous saurons bientôt jusqu'où mènera son emblème » (τάχ' εἰσόμεσθα τοῦπίσημ' ὅποι τ ε λ ε ῖ v. 659) : il veut encore garder la maîtrise du *télos*. Pour cela, il s'appuie là encore sur sa connaissance du passé, qui, à ses yeux, a toujours privé Polynice de toute justice (v. 662-671) : il évoquait la Δίκη ὁμαίμων en faveur de Mélanippe (v. 415) ; il invoque ici la notion même de δίκη pour affirmer qu'elle serait ψευδώνυμος, qu'elle aurait un « nom trompeur » si elle était aux côtés de son frère (v. 670s.). Conformément aux principes qu'il a suivis en apparaissant les précédents guerriers pour préserver la cité, il montre qu'il est le plus « approprié » pour s'opposer à son frère (ἐνδικώτερος) (v. 673).

Pourtant, lorsqu'il se prépare à affronter Polynice, face aux objurgations du chœur pour qu'il refuse un tel combat, Étéocle a beau se réclamer de maximes, de *gnômai* sur la gloire (εὐκλεία v. 685) et sur la morale de l'hoplite (v. 717), ces maximes et ces principes sont détachés désormais du sort de la cité : c'est le chœur, et non plus le souverain, qui évoque un temps « ouvert », un futur autre, où l'on échapperait au déroulement temporel imposé à présent par la malédiction. Les femmes s'efforcent en effet de détourner Étéocle de son terrible destin en lui disant, sur le mode interro-négatif, qu'un jour l'Érinys sortira de la maison, le jour où les dieux agréeront le sacrifice qu'il leur aura fait (v. 700s.). Le chœur affirme qu'avec le temps, le *daimôn* peut « changer » : ἐπεὶ δαίμων λήματος ἄν

1. Comme l'a montré JUDET DE LA COMBE 1987.

τροπαία χρονία μεταλλακτὸς ἴσως ἄν ἔλθοι θελεμωτέρῳ πνεύματι (v. 705-8.). Le futur (v. 699s.) et l'optatif de possibilité sont désormais dans la bouche du chœur ; Etéocle en revanche parle de lui au parfait : il est « aiguisé » à présent (τεθηγγμένον) et le chœur ne l'é moussera pas (v. 715).

C'est donc une autre temporalité qui s'instaure alors : le chœur renvoie à la faute ancienne de Laïos désobéissant à l'oracle, qui « dure encore » à la troisième génération (... αἰῶνα δ' εἰς τρίτον μένειν v. 744s.), et son récit le conduit au danger présent (v. 758 sqq.). Il souligne l'accomplissement des *arai* auquel conduit l'Érinys paternelle avec l'emploi de τελείος ou de τελεῖν (v. 766 et 791).

L'*exodos*, avec l'annonce de la victoire, souligne au parfait le salut de la cité : « elle a échappé » au joug de la servitude (πέφευγεν v. 793) ; la cité « est sauvée désormais » : πόλις σέσωσται (v. 804, répété à peu près exactement v. 820)¹. Mais ce salut n'apparaît même plus associé à l'action d'Etéocle : le messager dit simplement « nous avons muni nos portes de champions » (v. 798) comme si la cité était autonome dans ce « nous » collectif (ἐφραξάμεσθα)². À la septième porte, c'est l'action d'Apollon qui est soulignée par le messager : le dieu a choisi cette porte (v. 801) en « réalisant » (κραίνων) les effets des anciennes folies de Laïos (v. 801s.) ; le choix n'appartient plus au souverain mais au dieu. Les deux frères disparaissent comme individus pour ne plus incarner, par leur mort, que la réalisation ou l'accomplissement de la mauvaise décision de Laïos (δυσβουλία v. 802). Le chœur va le souligner à son tour : la parole d'Œdipe s'est accomplie : ἐξέπραξεν οὐδ' ἀπεῖπεν πατρόθεν εὐκταία φάτις (v. 840s.) ; il n'est plus question de la parole du chef de guerre que fut Etéocle. En disant que « les paroles divines ne s'é moussent pas » (θέσφατ' οὐκ ἀμβλύνεται v. 844), avec la même image que celle qui soulignait la résolution d'Etéocle d'aller affronter son frère, le chœur montre que le temps ne compte pas pour les dieux : leur action est celle de l'incroyable (ἄπιστον v. 846). La vérité n'est plus celle d'Etéocle, mais celle de la malédiction paternelle : l'Érinys a accompli la vérité : κάρτα δ' ἀληθῆ πατρὸς Οἰδιπόδα πότνι Ἐρινυὺς ἐπέκρανευ (v. 886s.) ; Arès a rendu « véridique » (ἀλαθῆ) l'imprécation paternelle (v. 945s.). Deux vérités coexistent donc : celle d'Etéocle, la vérité des signes que le héros déchiffre dans le cours de l'action dramatique, et

1. Sur la conservation ou la suppression de ces vers répétés, que M.L. West met entre crochets, et dont P. Mazon ne conserve que le vers 804, voir HUTCHINSON 1985 *ad vers.*

2. Nous gardons ici la lecture de P. Mazon et sa traduction.

celle des malédictions paternelles et de l'Érinys, qui s'accomplit en même temps que le déchiffrement que le héros réalise par ses propres forces.

Mais si le *daimôn* « a cessé » (ἔληξε v. 960), la cité des hommes continue ; les biens de la cité resteront aux générations suivantes (ἐπιγόνους v. 903). Car c'est bien Étéocle que le public a vu organiser la défense et il a bien maîtrisé, en ce sens, le futur collectif des citoyens.

La pièce instaure donc deux temporalités distinctes : celle du divin, et de la parole de malédiction d'Œdipe, qui crée la querelle et perd les deux frères : le déroulement de l'action achève la réalisation de cette parole. Ce temps divin annule l'existence même de la lignée de Laïos à la fin de la pièce, dont la durée scénique mime ainsi le déroulement temporel voulu par les dieux.

Mais en faisant de l'essentiel de l'action dramatique la représentation de l'action d'Étéocle pour maîtriser, par l'action et par les mots, l'avenir de la cité, et en soulignant l'opposition entre l'impiété des assaillants et la piété patriotique des défenseurs, la pièce instaure et dévoile une temporalité toute humaine. Étéocle décide et agit par l'action et par la parole, car il galvanise les défenseurs, envoie des espions, choisit les meilleurs défenseurs des sept portes, en instaurant une représentation de la cité opposée au désordre qui la nie. C'est parce que Polynice et la question de l'héritage font partie de ce désordre qui menace l'ordre de la cité de *stasis* qu'Étéocle doit périr avec son frère. Mais il n'en demeure pas moins qu'en réaffirmant un ordre civilisé, religieux et civique, qui lui permet de ne pas douter de la victoire et de la réaliser effectivement, il mène une action de nature proprement politique, qui agit sur le futur et l'ordre du monde : face au chaos, sa parole politique fonde à nouveau, en quelque sorte, la cité thébaine, et lui permet d'affirmer, dans la durée scénique de la pièce, l'existence d'un temps humain spécifique et agissant au sein du temps éternel des dieux. Par là, Étéocle mène vraiment une action politique qui s'inscrit dans le temps et agit sur le futur et l'ordre du monde ; à sa manière, il refonde la cité de Cadmos, mais avec l'esprit de prospective d'un homme politique du v^e siècle.

1909-2009 : Les *Sept* à la scène,
d'Antoine à Olivier Py
Sur la réception et les mises en scène françaises
des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle

Malika BASTIN-HAMMOU
Université Stendhal Grenoble 3

L'histoire des mises en scène des *Sept contre Thèbes* est paradoxale. Tandis que la pièce a joui d'une grande notoriété dans l'Antiquité, elle n'a que rarement été portée à la scène depuis l'année de sa représentation aux Grandes Dionysies, en 467 avant notre ère. On attribue d'ordinaire cette relégation aux difficultés qu'elle pose à quiconque entreprend de la mettre en scène : que fait le chœur durant la *parodos*, qui est présent dans la scène centrale des boucliers, quelle *exodos* choisir ? Je me propose ici d'examiner l'histoire de la réception française de la pièce sous l'angle des réponses qu'elle apporte à ces questions, non pour retrouver ce que fut la représentation de 467, mais pour envisager quelles options ont été celles des rares poètes et metteurs en scène qui ont fait le choix, malgré les difficultés qu'elle présente, de monter la pièce. On verra alors se dessiner les contours d'une réception étonnante, guidée par l'intérêt que suscitent différents thèmes abordés par la pièce — la lutte fratricide, le rapport féminin/masculin, le rôle des images dans la conduite d'une guerre — mais aussi freinée par des réticences attribuées ce que l'on considère comme une pièce dépourvue d'intrigue, statique, écrite dans une langue et une forme désormais impossibles à mettre en scène, mais susceptibles de réécriture. On analysera ainsi comment la tragédie des *Sept* en est venue à incarner une forme de défi à la mise en scène et à susciter, pour cette raison même, des expérimentations particulièrement originales, sinon toujours concluantes.

There is a paradox with the reception and performances of the *Seven against Thebes* : while this tragedy was famous in Antiquity, it has been rarely staged

since its first performance in 467. This is usually attributed by scholars to the various difficulty it raises concerning the stage : what should one do with the chorus, the shields scene, or the *exodos* ? My aim here is to examine the French reception of the play and to highlight its ambiguity : attracted by the themes of the tragedy — especially the question of genre and the role played by images in a war context — the French directors have also been repelled by this static play and the complexity of Aeschylus language. This has led them to consider the *Seven* as a challenging play, and to experiment audacious stagings.

Mots clefs : mise en scène, réception, représentation, réécriture, Antoine, Olivier Py.

L'histoire des mises en scène des *Sept contre Thèbes* est paradoxale. Tandis que la pièce a joui d'une grande notoriété dans l'Antiquité, elle n'a que rarement été portée à la scène depuis l'année de sa représentation aux Grandes Dionysies, en 467 avant notre ère. Tout se passe comme si la diffusion du mythe des frères ennemis, à laquelle elle a largement contribué, avait joué contre elle. Car si Euripide reprend, en la modifiant, la pièce d'Eschyle, c'est d'Euripide et non d'Eschyle que s'inspireront les poètes latins ; et c'est auprès de ces poètes latins que les textes médiévaux et modernes puiseront leur inspiration quand ils réécriront à leur tour et à leur manière cet épisode du cycle thébain.

Victime de son succès, la pièce l'est sans doute aussi des difficultés qu'elle pose à quiconque entreprend de la mettre en scène. Depuis les travaux fondateurs d'Oliver Taplin, et notamment *The Stagecraft of Aeschylus* (1977), les questions de dramaturgie chez Eschyle ont été bien prises en compte par différentes études, qui de manière récurrente soulignent les multiples problèmes que pose la tragédie des *Sept* à la scène : le discours liminaire d'Étéocle s'adresse-t-il à des figurants ou aux spectateurs ? Les différents dieux vers lesquels se tourne le chœur dans la *parodos* sont-ils présents sur scène sous forme de statues ? Et, si c'est le cas, quelle est leur disposition ? Et quels sont les mouvements du chœur, dans ce texte en partie astrophique ? Va-t-il de l'une à l'autre ? La scène centrale est également problématique : les héros thébains qu'Étéocle oppose successivement aux Argiens mentionnés par le messager sont-ils présents à ses côtés ? Si c'est le cas, quittent-ils la scène au moment où Étéocle les désigne ? Quant à Étéocle lui-même, s'arme-t-il progressivement, au cours de cette longue scène, et se transforme-t-il ainsi de chef de la cité en guerrier s'appêtant à affronter son frère ? Enfin, la question de l'authenticité de l'*exodos* parasite également celle de la mise en scène : Ismène et Anti-

gone sont-elles des personnages à prendre en compte dans la distribution ? Et quelle place accorder à la lamentation, quelle forme lui donner ? Plusieurs travaux ont tenté de répondre à ces questions de manière plus ou moins satisfaisante¹.

Je me propose ici d'examiner l'histoire de la réception française de la pièce sous l'angle des réponses qu'elle apporte à ces questions. Je précise d'emblée qu'il ne s'agit nullement de prétendre retrouver ce que fut la représentation de 467, mais bien d'envisager quelles options ont été celles des rares poètes et metteurs en scène qui ont fait le choix, malgré les difficultés qu'elle présente, de monter la pièce d'Eschyle. On verra alors se dessiner les contours d'une réception étonnante, guidée par l'intérêt que suscitent différents thèmes abordés par la pièce — la lutte fratricide, le rapport féminin/masculin, le rôle des images dans la conduite d'une guerre — mais aussi freinée par des réticences attribuées à ce que l'on considère comme une pièce dépourvue d'intrigue, statique, écrite dans une langue et une forme désormais impossibles à mettre en scène, mais susceptibles de réécriture. On analysera ainsi comment la tragédie des *Sept contre Thèbes* en est venue à incarner une forme de défi à la mise en scène et à susciter, pour cette raison même, des expérimentations particulièrement originales, sinon toujours concluantes.

Dans un premier temps, je rappellerai les jalons de la réception de la pièce, de l'Antiquité à l'invention de la mise en scène, au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Puis j'examinerai ses mises en scène françaises, depuis celle d'Antoine en 1909 au Théâtre de l'Odéon à celle d'Olivier Py, toujours au Théâtre de l'Odéon, un siècle plus tard en 2009 — un siècle de représentations et d'interrogations qui témoigne d'une grande continuité dans la manière qu'ont eue les metteurs en scène français d'aborder cette tragédie singulière.

Il n'existe pas à ce jour d'étude exhaustive sur la réception des *Sept contre Thèbes*. Isabelle Torrance, dans son ouvrage consacré à la pièce, rappelle en quelques pages ce qu'elle appelle l'héritage de la pièce (« The legacy ») puis évoque quelques mises en scène modernes. Pour Torrance, l'attrait de la pièce tient essentiellement dans le puissant message qu'elle

1. TAPLIN 1977 ; WILES 1991. L'étude de l'iconographie s'avère particulièrement décevante pour cette tragédie. Oliver Taplin, dans *Plots and Plays*, ne recense qu'un vase représentant la légende de la prise de Thèbes par les Argiens, mais la scène ne semble pas pouvoir être attribuée aux *Sept contre Thèbes*, ni à aucune autre pièce conservée. Voir TAPLIN 2007, p. 266-267.

permet de véhiculer, tandis que la rareté de ses mises en scène serait due à la longueur des chants choraux, aux nombreux monologues et à ce qui peut apparaître aux spectateurs d'aujourd'hui comme une absence d'action¹. Sans contester cette analyse, il me semble que l'on peut déceler, dans la réception française de la pièce, un autre attrait exercé sur les metteurs en scène, qui tient précisément aux difficultés qu'elle présente. Le texte d'Eschyle devient alors un défi ouvrant le champ à l'expérimentation. C'est justement parce qu'il est difficile que l'on choisit, en France, de s'y confronter. Pour comprendre ce rapport singulier à la pièce, il est nécessaire de faire un rapide détour et d'examiner les différentes étapes de sa réception antique et moderne.

La réception antique de la pièce se singularise par la rareté des reprises dont elle semble avoir fait l'objet avant 386, date à laquelle la représentation d'une pièce ancienne venait s'ajouter aux pièces contemporaines en compétition, en même temps que par l'influence importante qu'elle a exercée sur plusieurs poètes, sans doute grâce à la circulation du texte écrit². Sophocle semble s'en souvenir dans le troisième *stasimon* d'*Antigone* et dans le prologue de *Œdipe-roi*, même si sa version de la malédiction est différente dans *Œdipe à Colone*, puisqu'Œdipe maudit ses fils après leur querelle ; surtout, Sophocle ne traite pas directement de la guerre entre les deux frères. Euripide au contraire choisit précisément, dans les *Phéniciennes*, de reprendre le moment de la guerre et de réécrire plusieurs scènes d'Eschyle, dont la fameuse scène des boucliers³. Mais cette réécriture est en même temps une prise de distance. La longueur de la scène des boucliers est critiquée, Jocaste est toujours en vie, le chœur est composé non de femmes thébaines mais de phéniciennes de passage, les caractères des frères sont à l'opposé de ce qu'ils sont chez Eschyle, on assiste à leur rencontre et la ville est finalement sauvée grâce au sacrifice volontaire du fils de Créon. Or c'est cette tragédie, qui entretient un rapport étroit mais souvent contradictoire avec celle d'Eschyle, qui a, plus que les *Sept*, influencé la postérité. Accius et Sénèque ont en effet à leur tour composé des *Phéniciennes*. La tragédie d'Accius est perdue, mais on connaît celle de

1. TORRANCE 2007, p. 126. Pour des analyses de mises en scène autres que françaises, voir TORRANCE, 2004, p. 125-128 ; Torrance, 2004, p. 315 ; FISCHER-LICHTE, 2004, p. 355-359 ; FRANK, 2006, p. 52-53. Pour le cinéma, voir FUSILLO, 2002, p. 11-14 et MICHELAKIS, 2004, p. 205-206.

2. HUTCHINSON 1985, pp. xl-xliii, mais aussi, contra, PICKARD-CAMBRIDGE, 1968, p. 86, 100. Même après 386, il semble cependant que les pièces d'Eschyle n'aient été que très peu reprises.

3. Voir AÉLION 1983, tome 1, « Le cycle thébain », p. 177-247 et LETOUBLON, 2007.

Sénèque, qui combine l'*Œdipe à Colone* de Sophocle et les *Phéniciennes* d'Euripide : déjà, Eschyle ne semble plus qu'un lointain souvenir. C'est le contenu politique de la lutte fratricide qui semble avoir attiré ces poètes : Accius a connu l'épisode des Gracques et il est sensible au thème de la guerre civile présent dans le mythe. Quant à Sénèque, c'est le traitement de la tyrannie qui l'intéresse, à l'heure où il connaît la disgrâce¹. Bien entendu, on ne sait rien de sa mise en scène, ni même si elle a été représentée du temps de Sénèque. Mais c'est cette tragédie qui, avec celle d'Euripide, a inspiré la *Thébaïde* de Stace, cette épopée qui a elle-même inspiré le *Roman de Thèbes* : on y retrouve la teichoscopie d'Euripide, l'intervention de Jocaste et le sacrifice du fils de Créon. À la Renaissance, la tragédie d'Eschyle est éditée bien après celle d'Euripide, puisque l'édition aldine d'Eschyle ne date que de 1518 alors que celle de Sophocle paraît en 1502 et celle d'Euripide en 1503. Déjà, Eschyle apparaît comme l'ancêtre inaccessible de la tragédie et, tout auréolé du prestige que lui confère le statut de père fondateur, il est en même temps victime d'une lecture qui va se développer et atteindre son apogée au XVIII^e siècle, faisant de lui un auteur impossible à traduire et, *a fortiori*, à mettre en scène.

Après la Renaissance et le temps des premières éditions, du XVI^e au XVIII^e siècle, ces textes sont envisagés sous l'angle de leur possible adaptation à la scène. La France se distingue alors avec trois réécritures majeures de la lutte entre Étéocle et Polynice : *Antigone ou la Piété* de Robert Garnier (1580), l'*Antigone* de Rotrou (1639) et la *Thébaïde* de Racine (1664). Chacune adapte le thème de la pièce au contexte politique contemporain. Garnier, notamment, voit dans la lutte fratricide une métaphore des conflits opposant Catholiques et Protestants. Il puise son inspiration chez Sophocle, Euripide et Sénèque ; Rotrou s'inspire de Sénèque, Stace et Sophocle². Quant à Racine, il reprend Sophocle et Euripide, mais surtout Rotrou. On le voit, aucun ne se tourne directement vers Eschyle.

Quant à la question de la traduction, elle ne se pose véritablement qu'au XVIII^e, et il faut attendre 1770 pour qu'Eschyle soit intégralement traduit en français, par Lefranc de Pompignan³. Claire Lechevalier a bien analysé

1. TORRANCE 2007, p. 118.

2. TORRANCE 2007, p. 124-125.

3. Auparavant, Dorat aurait traduit le *Prométhée* — mais cette traduction est perdue (DEL-COURT 1925, p. 19) ; André Wartelle cite également une traduction de l'*Agamemnon* en 1642. (WARTELLE 1978, p. 7).

cette question pour le *Prométhée enchaîné* : elle a montré que le statut de poète des origines attribué à Eschyle avait joué contre la traduction de son théâtre — comme il joue, je crois, également contre sa mise en scène. Parce qu'Eschyle est considéré comme l'ancêtre de la tragédie, son théâtre est envisagé comme un art primitif, monstrueux ou sublime, et reste pour longtemps enfermé dans ce statut d'œuvre exemplaire, qui empêche de l'appréhender pour lui-même, pourrait-on dire en étendant à l'ensemble de l'œuvre d'Eschyle ce que Claire Lechevalier dit du *Prométhée enchaîné*¹.

Or il me semble que, si les progrès de la philologie, depuis Wilamowitz, ont permis de remettre en question cette vision d'Eschyle, elle prévaut encore dans le grand public et chez les gens de théâtre ; et je crois que c'est précisément ce qui attire et effraie à la fois. Si *Orestie* a considérablement bénéficié de la lecture politique qu'en ont donnée Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, le reste de son œuvre est encore peu mis à la scène, et c'est sans doute la tragédie des *Sept contre Thèbes* qui est, avec les *Suppliantes*, la moins montée.

La pièce semble en effet avoir échappé à l'engouement pour les mises en scène de théâtre antique qui caractérise, au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, l'invention de la mise en scène. Comme l'a bien montré Sylvie Humbert-Mougin, la tragédie grecque opère alors un retour sur scène après une longue absence. Parce que les metteurs en scène souhaitent réinventer le théâtre, ils se tournent vers le théâtre grec qu'ils considèrent comme l'origine du théâtre occidental et pendant une cinquantaine d'année, leurs mises en scène attirent les foules². Mais la tragédie des *Sept contre Thèbes* semble avoir en partie échappé à cet engouement, et elle n'a en fait jamais retrouvé le succès qu'elle avait pu avoir dans l'Antiquité. Une recherche rapide dans la base de données de l'APGRD d'Oxford (*Archive of Performances of Greek and Roman Drama*), qui recense les traces de mises en scène du théâtre antique, révèle soixante-cinq mises en scène contemporaines de la pièce, contre environ 800 pour *Agamemnon* et près de 1000 pour *Antigone*, la tragédie athénienne la plus montée³. Comment expliquer cette mise à l'écart ? Pour répondre à cette question, il convient

1. LECHEVALIER 2007, introduction p. 11-34.

2. HUMBERT-MOUGIN 2003.

3. <http://www.apgrd.ox.ac.uk/database.htm> Cette base de donnée, en cours de constitution, est très précieuse mais encore très incomplète, notamment en ce qui concerne les mises en scène françaises.

d'analyser les mises en scène de cette tragédie, et donc d'opérer un repérage de ces mises en scène et de se plonger dans différents types d'archives nous permettant, dans une certaine mesure, de les reconstituer.

Les références de l'APGRD, conjuguées aux données du fonds Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France et à celles du *Répertoire des mises en scène du théâtre antique, XIX^e-XXI^e siècles*¹ m'ont permis de rassembler des informations sur onze représentations de la pièce entre 1909, date de sa première mise en scène française, et 2009, qui en compte deux, l'une à l'Odéon et l'autre à Avignon². Elles permettent de distinguer trois périodes : celle de la découverte, avec la mise en scène d'Antoine en 1909 à l'Odéon ; celle des expérimentations esthétiques, autour notamment du Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne, qui culmine avec le fiasco de Jean-Pierre Miquel en 1980 dans la Cour d'Honneur à Avignon ; celle enfin des interrogations, politiques, pédagogiques et artistiques, particulièrement féconde et qui correspond au début du XXI^e siècle.

La pièce est donc montée pour la première fois en France en 1909, par le metteur en scène Antoine, au théâtre de l'Odéon à Paris, dans le cadre du Théâtre-école. Dans le sillage de la Comédie Française, qui depuis la fin du XIX^e siècle s'adonnait à des reconstitutions, Antoine propose à ses abonnés plusieurs tragédies grecques dans un cadre pédagogique, les « jeudis classiques ». Le projet est original puisqu'il s'agit de présenter des textes n'appartenant pas au répertoire classique au sens strict, celui du XVII^e siècle. Animé d'une ambition d'ouverture, Antoine propose une série de tragédies grecques : les *Perses* d'Eschyle ; *Philoctète* de Sophocle, une adaptation d'*Ion* d'Euripide, *Electre* d'Euripide, *Les Euménides* d'Eschyle, *Andromaque* d'Euripide, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle.

Les pièces sont précédées d'une conférence servant à donner quelques pistes aux spectateurs ; ce sont des savants bien connus qui animent ces rencontres, qui deviennent ainsi un événement culturel et mondain³. De fait, Antoine ne choisit pas les tragédies les plus accessibles : *Les Sept contre Thèbes*, tragédie réputée pour son absence d'action, est à cet égard emblé-

1. *Répertoire des mises en scène du théâtre antique, XIX^e-XXI^e siècles*, en cours d'élaboration, sous la direction de Romain Piana, Evelyne Ertel et Claire Lechevalier. Les précieuses données de ce répertoire encore inédit concernant les *Sept contre Thèbes* m'ont été gracieusement fournies par Romain Piana, que je remercie ici. Tous ces catalogues sont incomplets et certaines mises en scène ont fort bien pu m'échapper ; d'autres, j'espère, auront l'occasion de s'y intéresser.

2. Voir la liste à la fin de cet article.

3. HUMBERT-MOUGIN 2003, p. 188-192.

matique de ses choix. Pour ne pas souffrir de la comparaison avec la Comédie Française, il se tourne vers des textes souvent inédits sur la scène française. Il s'agit également de mettre en avant l'altérité du théâtre grec, et les traductions, très littérales, renforcent ce parti-pris. Le décor des *Sept* devait être à l'origine celui qui fut conçu par les deux grands décorateurs, Jusseaume et Rivière, pour les *Perses* ; il devait représenter d'abord les ruines du théâtre antique puis faire découvrir l'Acropole et le théâtre de Dionysos reconstitués, une *orchestra* et une scène. Le même décor aurait d'ailleurs été utilisé pour toutes les tragédies grecques des Jeudis classiques. Faute de moyen, les spectacles seront représentés dans un décor traditionnel : pas de distinction entre l'*orchestra* et la scène, pas de théâtre de Dionysos mais une toile représentant une façade de palais avec ses trois portes¹.

On voit bien là ce qui amène Antoine à choisir les *Sept* : le souci de se distinguer de la Comédie Française, qui, elle, ne monte pas la pièce, de représenter une pièce méconnue parce que méconnue, difficile parce que difficile. C'est l'altérité, réelle ou fantasmée, du théâtre d'Eschyle qui anime Antoine, une altérité qu'il va non pas gommer mais s'efforcer d'exacerber, avec un objectif presque exotique : il s'agit non de monter un classique mais de renouveler la scène française en remontant avec Eschyle aux sources lointaines et vivifiantes du théâtre. On le voit, l'approche n'est pas moins idéologique que celle qui consiste à refuser la scène à cette tragédie en raison de sa prétendue étrangeté. Ensuite, le cadre fortement pédagogique dans lequel s'insèrent les représentations des Jeudis classiques, et notamment les conférences de savants, insistent sur la dimension exploratoire du projet, avec l'idée que la pièce ne saurait se suffire à elle-même face au public du siècle naissant, mais aussi qu'elle offre un terrain particulièrement propice à la réflexion. La pièce n'est pas tant montée pour elle-même que comme support à une exploration intellectuelle. La révision à la baisse du budget du décor en est un signe, tout comme le fait que, finalement, toutes ces tragédies grecques seront montées avec peu de moyens, et des comédiens peu préparés ou débutants².

1. HUMBERT-MOUGIN 2003, p. 188-192.

2. Une démarche similaire avait été entreprise vingt ans plus tôt par Paul Fort, avec son Théâtre d'Art, une scène plus marginale mais aussi plus originale que la Comédie Française ou l'Odéon. Paul Fort avait souhaité revisiter le théâtre antique et dans le programme de la saison 1891-1892 il avait fait figurer *les Sept contre Thèbes*. Faute de moyen, le projet n'a pas pu être

La tragédie des *Sept* ne semble pas avoir été reprise en France avant 1958. Cette fois, c'est le Groupe de Théâtre Antique de la Sorbonne qui s'en empare. Cette mise en scène est remarquable par la place qu'elle accorde au chœur et le travail qu'elle propose sur le masque. Soucieux de reconstitution, le GTA s'est en effet essayé à l'utilisation du masque. Il lui apparaît comme « l'une des principales conventions théâtrales antiques »¹ et comme un moyen d'éviter un jeu psychologique. Demi-masques dans le style de la *commedia dell'arte*, masque complet enveloppant la tête, ils surdimensionnent les personnages : « par leur aspect sculptural, lourd et rigide, ces masques déréalisent les personnages, les transforment en statues »². C'est le cas du masque d'Étéocle dans les *Sept*, puisque ses traits sont volontairement effacés : il s'agit d'un masque en caoutchouc durci³. Aux pieds, les comédiens portent des cothurnes de vingt centimètres, avec une semelle de bois rigide. Le costume aussi est surdimensionné : les épaules sont larges, le corps du comédien est caché, et il peut à peine tourner la tête, tant le masque-casque est lourd. Le comédien, qui n'est donc plus visible, ne peut plus communiquer que par la voix et le souffle. Sa démarche est raide, lente et imposante, si bien que l'acteur est contraint de simplifier ses gestes. Tout jeu psychologique est donc banni et l'ensemble prend une allure hiératique, étrange et solennelle.

Le texte, traduit par Jacques Lacarrière, est très attentif aux chants choraux qui sont traduits en vers libres tandis que l'alternance des strophes et des antistrophes est respectée. La mise en scène fait le choix de figurants pour le prologue, et le chœur, dont les mouvements sont minutieusement chorégraphiés, est joué exclusivement par des hommes. Pendant la scène des discours parallèles, les héros ne sont pas présents aux côtés de Polynice, et l'armement d'Étéocle n'est pas mentionné.

Le spectacle est représenté trois fois durant l'été 1958, au Festival International de Théâtre Universitaire de Bruxelles, à Saverne puis au 6^e festival culturel international étudiant de Strasbourg, avant d'être repris dans le grand Amphithéâtre de la Sorbonne en février 1959 lors de la Grande

mené à bien. Là aussi, le choix de la pièce était motivé par une curiosité intellectuelle et théâtrale mais les moyens n'avaient pas suivi. Voir Humbert-Mougin, 2003, p. 193.

1. LEGANGNEUX 2004, p. 167.

2. *Ibid.*

3. Les rares photos existantes de ces masques ne peuvent pas être reproduites mais peuvent être consultées dans les archives du GTA à la BNF, département des Arts du spectacle.

semaine de l'Université. La presse est très favorable. Passons rapidement sur l'enthousiasme réactionnaire que suscite sans surprise le simple choix d'une pièce antique — enthousiasme qu'il ne faut cependant pas négliger et qui joue son rôle dans la réception du théâtre antique. Un journaliste de la Libre Belgique se pâme ainsi devant ce « retour aux sources pures de l'art dramatique », « au moment où le Théâtre s'égaré dans les expériences de laboratoire ». Le travail du GTA est pourtant bel et bien une expérience de laboratoire, au sens le plus noble du terme. Par-delà cet enthousiasme isolé, on observe deux types de réactions. Il y a d'abord ceux qui sont frappés par l'originalité dramaturgique du projet : ils soulignent la place accordée au chœur et au chant dans la représentation, ainsi que l'originalité des masques « très stylisés, presque abstraits, impressionnants, qui prennent vie par le jeu de la bouche et des rides » et des costumes, « donnant aux personnages un aspect surhumain » (Hermann Closson, *Le Phare-dimanche*, Bruxelles, 10/8/1958). La musique est également appréciée : on loue la partition de Guy Morançon, un élève d'Olivier Messiaen, « qui a su établir une liaison remarquablement adroite entre les procédés de l'écriture musicale moderne et l'esprit de la tragédie antique » pour aboutir à « une sorte de déclamation lyrique accusant parfois des analogies avec le chant grégorien, soutenue par les ondes Martenot » (*La Lanterne*, Bruxelles, 4/8/1958).

Si elle ne boude pas son plaisir, la presse n'omet pas de rappeler le statut particulier des *Sept* dans le répertoire, « cette œuvre particulièrement ingrate », « naturellement lente et immobile, voire déprimante » (*La Dernière Heure*, Bruxelles, 4/8/1958). Et c'est presque en dépit de la pièce choisie que le travail du GTA est apprécié : le même critique suggère de « faire abstraction de tout espoir « émotionnel » et de « s'efforcer de saisir strictement l'aspect théâtral antique » pour apprécier la représentation, tandis que la faiblesse des comédiens est traitée avec indulgence, au titre qu'ils « compensaient telles insuffisances techniques par l'intelligence », témoignant d'une « véritable piété ». Indulgence également justifiée par le fait qu'il s'agit d'un projet de travail : l'ambition du GTA est, rappelle-t-on, de « mieux faire connaître certaines formes du théâtre, aujourd'hui oubliées » (*La Dernière Heure*).

On retrouve ici, accentuée, l'ambition pédagogique, intellectuelle et expérimentale qui animait les Jeudis classiques d'Antoine à l'Odéon ; mais l'exotisme fait place à un souci d'exactitude historique. D'abord, bien sûr, parce que le GTA est une troupe d'amateurs, mais d'amateurs universitaires, en lien direct avec les avancées les plus récentes des hellénistes en

matière de théâtre antique. Ensuite parce que sa manière de travailler elle-même est soucieuses d'une approche érudite : les pièces sont créées lors de stages, et celui des *Sept*, dont on peut consulter le programme dans les archives du GTA, débute par un cours d'histoire du théâtre antique. Enfin, les lieux de représentation sont tous des festivals de théâtre universitaire, et le public est donc averti, il sait à quoi s'attendre et manifeste à la fois son indulgence et son exigence : indulgence vis-à-vis des comédiens amateurs parfois défaillants, mais exigence aussi, une exigence intellectuelle qui n'est alors pas déçue.

Toute autre est la réception de la presse quand Jean-Pierre Miquel, un ancien du GTA, décide de reprendre la pièce dans un cadre professionnel.

Il y retravaille une première fois en 1963, toujours avec le GTA, pour en faire un oratorio, avec pour argument que « cette pièce présente de grosses difficultés techniques sur le plan scénique : l'absence d'action, les joutes verbales, l'importance donnée aux lamentations des femmes, à leur peur statique » posent problème, si bien que la forme de l'oratorio « a paru mieux adaptée à ce texte sur lequel a été composée une importante partition musicale », un moyen comme un autre de « profiter encore de la beauté des textes tragiques grecs ». Le projet est donc motivé par les difficultés de la pièce, à nouveau présentée comme statique, dépourvue d'action, mais qui lance ainsi un défi stimulant à ses interprètes. Au fond, les défauts de la pièce fonctionnent comme des contraintes imposant l'expérimentation. Il est également esthétique, puisque l'ambition est de « profiter encore de la beauté » du texte et l'accent mis sur la musique est ici révélateur d'une amplification des choix de 1958 ; mais singulièrement, il n'est nulle part question de la dimension mythique ou politique du texte.

En 1980, Miquel reprend une dernière fois la pièce en l'incluant dans un ambitieux projet intitulé « La Malédiction » qui est créé au Festival d'Avignon, dans la Cour d'Honneur du palais des Papes. Le texte est un montage des *Sept*, de l'*Antigone* de Sophocle et des *Phéniciennes* d'Euripide. Il est joué par les comédiens du Centre Dramatique National de Reims. C'est un véritable fiasco. La presse rivalise de quolibets : « La Malédiction victime de celle de la Cour d'Honneur », titre *Vaucluse-Matin* (19/7/80). François Chalais, dans *France-soir*, se gausse de voir Jean-Claude Drouot intervenir « en haut de forme brechtien aux côtés d'une Ismène et d'une Antigone en imperméable croquignolet », tandis que le *Dauphiné* se rit de voir « Jocaste courant après l'un et l'autre de ses deux fils qui galopent de long en large de la scène à vous donner le tournis ». Pour Pierre Marcbu, du *Figaro*, « les comédiens poussent ... à l'extrême l'agitation et la

déclamation. Ils font beaucoup de bruit, se campent furieusement face à la salle ou se livrent à des contorsions ». Le décor d'Oskar Gustin n'est pas épargné, « mi-campement de Gitans, mi-plage envahie par le varech », agrémentés d'une carcasse de bateau et d'un char renversé. Seule la jeune Anne Alvaro, dans le rôle de Jocaste, est épargnée et justifie, parallèlement à la « bronca » de la moitié du public, des « applaudissements compréhensifs » (*le Dauphiné*).

Certains, radicalisant le propos, en viennent à poser la question suivante : « La tragédie, sous sa forme d'expression traditionnelle, est-elle encore crédible ? » tandis que Jean-Pierre Leonardini dans *l'Humanité*, écrit : « Postulat : la restitution aujourd'hui du tragique grec est impossible ». L'échec de Miquel se transforme en procès de la tragédie grecque sur la scène contemporaine.

Les seules critiques de fond viennent en effet de *l'Humanité* : Leonardini accuse Miquel de « sauter à pieds joints dans l'humanisme mou » si bien qu'« on jurerait une animation pour club de vacances » qui « sent l'Université de la III^e République » tandis que les acteurs, « une couverture sur l'épaule, errent sans but ».

De fait, l'ambition de Miquel n'est pas politique mais esthétique et ce qui, pour du théâtre universitaire, était original en 1958 est en 1980, dans le cadre éminemment exigeant du festival d'Avignon, devenu impossible¹.

Effrayés peut-être par l'expérience de Miquel, les metteurs en scène français délaissent alors la pièce pour une vingtaine d'année. Seul le Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie de Vincennes, sans doute dans le sillage des *Atrides* d'Ariane Mnouchkine, semble s'y être intéressé le temps d'un spectacle de Zarina Khan intitulé « Les Sept contre Thèbes ; Souvenirs des tragédies perdues », en 1993.

On la voit ressurgir au début du XXI^e siècle, qui ouvre un troisième temps relativement fécond de la réception des *Sept*. C'est en effet le temps d'une lecture politique de la pièce, renouant avec la réception antique et moderne, qui cherche chez Eschyle un écho à des situations contemporaines. À l'automne 2003, Bernard Sobel s'en empare dans un spectacle

1. Je remercie ici Romain Piana de m'avoir signalé deux autres mises en scène entre 1958 et 1980 : l'une, en 1962, de Pierre-André Jolivet au Théâtre Récamier, et l'autre, en 1972, de Michel Favory au théâtre des Célestins à Lyon, deux mises en scène mineures sur lesquelles je n'ai pas pu trouver de documentation.

intitulé « Et qui pourrait tout raconter », réunissant la pièce d'Eschyle et un texte chinois du XIII^e siècle, « Le Seigneur Guan va au banquet », de Guan Hanqing. L'ambition du spectacle est résolument politique : il s'agit de « faire la guerre à la guerre ». Mais la traduction choisie pour le texte d'Eschyle, celle de Leconte de Lisle, semble témoigner d'un faible intérêt pour la dimension esthétique de la tragédie et pour l'apport des expérimentations et recherches érudites du XX^e siècle. La saison suivante, en 2004-2005, c'est au tour d'un jeune metteur en scène de la Comédie de Saint-Etienne de monter les *Sept*, dans le cadre de ce qu'il appelle un « Chantier-Spectacle » mené avec les élèves de deuxième année de l'École de La Comédie. Il s'agit donc d'un choix pédagogique, puisque la pièce est montée avec des apprentis comédiens, et l'on voit ainsi ressurgir le courant amorcé par Antoine et poursuivi par le GTA : la tragédie des *Sept* est à nouveau présentée comme une pièce propice aux expérimentations de jeunes comédiens. Mais elle est aussi choisie, nous dit le programme, pour sa « matière hautement lyrique et infiniment civique » : un choix esthétique, donc, et politique à la fois — au sens le plus vague du terme puisqu'il correspond, en ce début de siècle, à ce qui est devenu la vulgate en matière de tragédie grecque, à savoir les travaux de l'École de Paris.

Il me semble que ces mêmes motivations sont à l'œuvre dans le travail beaucoup plus ambitieux qu'entreprend Olivier Py quand il décide de monter les *Sept* en 2009 au Théâtre de l'Odéon — mise en scène qu'il reprend au printemps 2011 dans le cadre de ce qu'il appelle une trilogie, *Les Sept*, *Les Suppliantes*, *Les Perses*. Après avoir monté, en ouverture de sa direction du théâtre, l'*Orestie* intégralement et dans une mise en scène particulièrement spectaculaire — on se souvient de l'énorme voiture sur la scène du théâtre — il s'est en effet tourné vers les *Sept* pour proposer un travail opposé. La démarche, qualifiée de « Théâtre d'intervention hors les murs », consistait à concevoir un spectacle en « petite forme », susceptible d'aller à la rencontre de ceux qui ne viennent pas spontanément au Théâtre de l'Odéon. Avant la reprise de 2011, la pièce n'a ainsi été représentée qu'une seule fois au théâtre, en janvier 2009. Toutes les autres représentations se sont déroulées dans des lieux qui d'ordinaire n'accueillent pas de spectacles — lycées, collèges, comités d'entreprise, locaux associatifs. La distribution a été réduite à deux comédiens, Nazim Boudjenah et Mireille Herbstmeyer, « et un écran de télévision », pour pouvoir être jouée dans « tout espace pouvant réunir une petite heure durant la parole et l'écoute », est-il mentionné sur le programme, afin de reconstituer une agora rêvée. Puisque les citoyens ne viennent pas au théâtre,

alors le théâtre doit aller à eux. Les représentations sont suivies de rencontres et de discussions avec les spectateurs.

Dans cette perspective, Olivier Py propose une adaptation qui se présente comme une traduction, mais qui, nous dit-on, est une « réinvention en langue française ». Le spectacle ne s'intitule pas *Les Sept contre Thèbes* mais *Les Sept contre Thèbes (ou comment une société se raconte la guerre en images)*. Ce qui intéresse Py dans cette tragédie, c'est, autant que son lyrisme, sa capacité à dénoncer la violence du spectaculaire. Le texte vise donc à « dégager en termes simples et lyriques la ligne essentielle », et la scénographie s'organise autour d'un écran de télévision que les spectateurs voient de dos et sur lequel sont censées défiler les images que le messager décrit à Étéocle — serment des argiens et épisèmes des boucliers.

Py infléchit donc le sens de la pièce d'Eschyle, dont le personnage d'Étéocle est très ambigu. Il devient chez lui un héros moderne faisant face à la violence de la guerre, et la repoussant grâce à sa maîtrise du verbe — alors que chez Eschyle il bascule dans la lutte fratricide. Pour lui, Eschyle, parce que c'est un vétéran, n'a pas une vision héroïque de la guerre — d'où également le traitement qu'il accorde aux victimes civiles, ces femmes auxquelles le poète donne la parole. Mais, comme celui du personnage d'Étéocle, le traitement du chœur des jeunes filles chez Eschyle est plus ambigu que cela¹.

Le message de Py est donc résolument civique, sinon politique. Dans le documentaire qui retrace l'aventure de ce spectacle hors les murs — « Dire ce que l'heure exige »² — Py explique l'inquiétude que cause en lui ce fait paradoxal : plus on voit des images de la guerre, plus on y est indifférent. Il formule le souhait de provoquer une réaction similaire à celle d'Étéocle, une réaction fondée en raison. En ce sens, son approche de la pièce est marquée par la diffusion des travaux de l'École de Paris. La dimension esthétique, et notamment l'attention au lyrisme, est également présente et vient sans doute, entre autres, de la lecture des travaux de Nicole Loraux, qui étaient largement cités dans le dossier de presse de son *Orestie*. Mais ce qui me semble être spécifique à son approche de *Sept*, c'est d'une part son traitement de la scène, et d'autre part l'utilisation péda-

1. TORRANCE 2007, p. 92-107, ch. 5, « Women ».

2. Ce documentaire peut être consulté à la Médiathèque Jean-Louis Barrault — centre de documentation du Théâtre de l'Odéon. Je remercie ici Juliette Caron de l'accueil qu'elle m'y a réservé.

gogique qui en est proposée. Py, en faisant le choix du dépouillement, évite en effet soigneusement tous les problèmes scéniques soulevés par la pièce. L'absence de décor, la réduction de la distribution à deux comédiens — justifiée comme souvent aujourd'hui par les pratiques antiques, alors qu'il s'agit en général de considérations économiques — permettent d'éluder la question des figurants, du chœur, de la présence ou non des héros. À nouveau, les difficultés fonctionnent comme des contraintes qui stimulent l'invention.

L'autre spécificité du traitement des *Sept* chez Py, par rapport à l'*Orestie* ou aux *Perses*, c'est le choix d'une forme de confidentialité due au projet pédagogique, au sens large, qui motive l'entreprise du théâtre d'intervention hors les murs. Car derrière ce nom qui laisserait présager du théâtre de rue, Olivier Py n'intervient que dans des lieux institutionnalisés. Si ses comédiens sont d'excellents professionnels, contrairement à ce qui caractérisait les projets d'Antoine, du GTA ou de T. de Perretti, le public est finalement plus choisi que les déclarations de Py sur la reconstitution d'une agora moderne ne pourraient le laisser espérer. Les collégiens qui assistent au spectacle sont tous en option langues anciennes, le travail mené avec l'Ecole Normale Supérieure ou avec l'association *Theoria Praxis* de la Sorbonne témoignent également d'un souci, parfaitement louable, de pousser la réflexion. Le programme de la journée « Tragédie, domaine public » prévoit en effet un « Atelier de pensée hors les murs » animé par Laure Adler et réunissant des hellénistes comme Monique Canto, Jean Bollack et Suzanne Saïd, des gens de théâtre comme Howard Barker, Dominique Blanc et Olivier Py, à des penseurs comme George Steiner¹.

Objet politique, lyrique, pédagogique et expérimental, susceptible de donner à penser peut-être précisément parce qu'elle est difficile, ou du moins perçue comme telle, la tragédie des *Sept* réunit en ce début de XXI^e siècle plusieurs traits qui lui valent une soudaine et inattendue présence sur la scène française. Ce ne sont pourtant pas ces caractéristiques qui semblent avoir motivé la dernière mise en scène en date de la pièce.

En 2009 également, quelques mois après Olivier Py, Joël Jouanneau s'est

1. Notons néanmoins que l'expérience similaire menée autour des *Suppliantes* d'Eschyle semble s'être aventurée dans des lieux et auprès de publics moins conventionnels, comme me l'a signalé mon collègue helléniste Michel Fartzoff, qui a eu l'occasion d'assister à l'une de ces représentations en tant qu'invité au débat qui la suivait.

intéressé à son tour à l'histoire des Labdacides dans un spectacle monté à Lausanne et présenté à Avignon, *Sous l'œil d'Œdipe*. Il s'agit d'un spectacle surprenant à plusieurs égards. C'est en effet la première fois que cet auteur-metteur en scène chevronné et connu pour son goût du contemporain se tourne vers le répertoire antique. Mais il ne s'agit pas pour lui de monter une tragédie grecque. Dans ce spectacle, Jouanneau fait résolument le choix de la réécriture, tout en restant parfois très proche des textes antiques — comme dans l'utilisation qu'il fait des *Phéniciennes* d'Euripide. Il ne se contente pas d'*Œdipe-roi* de Sophocle, comme pourrait le laisser supposer le titre, mais reprenant, à la manière des trilogies antiques, l'ensemble du matériau mythique qui constitue l'histoire des Labdacides, il propose un spectacle en quatre parties. C'est d'abord la trame d'*Œdipe-roi* qu'il retisse dans son premier épisode, *La Malédiction*. Le deuxième, intitulé *Le Père*, reprend celle d'*Œdipe à Colone* : c'est l'exil d'Œdipe, sa quête d'une terre qui voudra bien l'accueillir et sa mort. Le troisième, *Les Frères*, s'inspire des *Sept contre Thèbes* et des *Phéniciennes*. Enfin, le quatrième épisode, *Les Sœurs*, s'intéresse aux filles, Antigone et Ismène, et revient donc à Sophocle et à son *Antigone* mais aussi à Ritsos et son poème *Ismène*. Ce que Jouanneau retient des *Sept*, c'est le combat des frères plus que le sort de Thèbes — la fratrie est d'ailleurs un thème récurrent de son œuvre. Et cette lutte, qui n'est jamais montrée sur scène mais toujours rapportée, dans les textes, il fait le choix de la représenter. Il reste néanmoins soucieux de la mettre à distance, pour lui rendre son caractère mythique. Pour ce faire, il recourt à la danse. Sans un mot, dans une chorégraphie lente et barbare, les frères, de façon stylisée, s'entretuent sous nos yeux. Les comédiens ne sont pas masqués, et leurs costumes ne renvoient pas à une époque particulière. La scénographie, due à Jacques Gabel, est résolument moderne. Gabel, qui travaille depuis longtemps avec Jouanneau et connaît bien son univers, a traduit spatialement la coupure psychologique séparant les pièces relevant de ce qu'il appelle l'épique — *Œdipe-roi*, *les Sept* — des autres, qui relèvent pour lui de l'intime. La tragédie des *Sept*, du côté du mythe et de l'épique, est ainsi représentée dans un espace rendu lumineux par les réverbérations d'une façade de palais en aluminium qui fait miroir, figurant à la fois l'opacité de ce qui se trame dans le lieu du pouvoir et son clinquant fissuré. À l'opposé, *Œdipe à Colone* se déroule dans la pénombre d'un *no man's land* contemporain : au bout de la route, Œdipe en exil est un sans-papiers aveugle plongé dans l'obscurité de sa cécité et la noirceur de notre époque.

On le voit, les *Sept* sont ici, comme les autres tragédies convoquées, pré-

textes à une exploration intime et contemporaine à la fois, s'interrogeant sur le lien fraternel et le pouvoir. On est loin, aussi bien pour le texte que pour la scénographie qui en découle, du théâtre antique. Mais il semble bien, au regard des spectacles produits depuis à partir d'un matériau antique, que Jouanneau amorce, avec *Sous l'œil d'Œdipe*, une nouvelle ère dans la réception du théâtre antique : celle de la « conversation » avec des textes-prétextes, des réflexions relevant davantage de l'imaginaire du metteur en scène que du sens que produisent les textes antiques. Ainsi, à la question de savoir s'il a écrit une adaptation de ces grands textes, Jouanneau répond par la négative : « Des adaptations j'en ai fait, de romans ou récits [...] Mais avec Sophocle et Euripide, c'est très différent : il s'est agi pour moi de converser avec eux, à vingt-cinq siècles de distance, comme eux le faisaient, entre eux, à leur époque. Et si *Sous l'œil d'Œdipe* n'aurait pu s'écrire sans ces deux géants, c'est une relecture très intime du mythe que je propose. Je leur dois les fondations de mon texte, ce n'est pas rien, mais pour le reste : rythmes, syntaxe, appartements intérieurs, livres, tableaux, mobilier, paysages — je les crois miens »¹.

Ce parcours nous a permis de dégager les modalités spécifiques de la réception des *Sept contre Thèbes* sur la scène française. Longtemps négligée et tenue dans l'ombre des pièces qu'elle avait pourtant en partie inspirées — celles de Sophocle, d'Euripide, de Sénèque — cette tragédie ressurgit, paradoxalement, avec l'invention de la mise en scène, qui à l'aube du XIX^e siècle marque un retour aux textes antiques, y compris les plus périlleux. Car c'est ainsi qu'est durablement perçue la pièce, trait qu'elle partage avec toute l'œuvre d'Eschyle, mais qu'elle subit plus que les autres en raison des difficultés qu'elle est censée poser à la scène. Or ce sont précisément ces difficultés et cette longue relégation qui amènent quelques metteurs en scène à s'y intéresser, pour se distinguer de pratiques théâtrales plus classiques — on pense à Paul Fort et Antoine s'attaquant à des textes délaissés par la Comédie française — et pour renouveler ces pratiques. Les *Sept* apparaissent alors comme l'occasion d'expérimentations pédagogiques et intellectuelles. La pièce permet de tester les hypothèses des antiquisants sur le chœur, le masque, avec le GTA, mais aussi de confronter des apprentis comédiens avec une matière qui résiste. Ce

1. Extrait de l'entretien réalisé par Annie Drimaracci pour *Pièce (dé)montée*, consultable en ligne à l'adresse crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/sous-l-oeil-d-oedipe_avant.pdf. Singulièrement, Jouanneau oublie ici de mentionner Eschyle.

n'est qu'avec la diffusion des travaux de l'École de Paris que les thèmes de la pièce vont être pris en considération et susciter l'intérêt de metteurs en scène comme Bernard Sobel ou Olivier Py. On assiste alors à une période particulièrement féconde avec des metteurs en scène qui, sans renier la dimension esthétique et l'attrait intellectuel qu'exerce cette pièce exigeante, la lisent néanmoins pour elle-même et tentent de la faire entrer en résonance avec des problématiques civiques et politiques d'aujourd'hui.

Mais cette période semble s'achever, et l'on peut se demander si, à l'heure où s'ouvre une ère marquée par la réécriture intime, le temps de fouiller minutieusement les textes antiques pour les confronter à notre présent n'est pas clos.

Liste des mises en scène françaises des *Sept contre Thèbes*

1909, *Les Sept contre Thèbes*, Eschyle, traduction de A.-F. Hérold, mise en scène d'Antoine, Théâtre de l'Odéon.

2 août 1958, Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne ; mise en scène de Bertrand Gérôme ; texte français de Jacques Lacarrière ; musique de Guy Morançon ; costumes, masques et décors de Jacques Delfau ; Festival International de Théâtre Universitaire de Bruxelles.

18 septembre 1962, *Les Sept contre Thèbes*, Eschyle, Théâtre Récamier, Paris, mise en scène de Pierre-André Jolivet

janvier-février 1963, *Les Sept contre Thèbes*, reprise du spectacle de 1958 sous la forme d'un oratorio, Groupe de Théâtre antique de la Sorbonne ; mise en scène de Jean-Pierre Miquel ; aux ondes Martenot, Sylvette Allard ; aux percussions, Vincent Gémignani.

19 janvier 1972, *Les Sept contre Thèbes*, Eschyle, adaptation de Michel Favory d'après Paul Mazon et Emile Chambry, Théâtre des Célestins, Lyon, mise en scène de Michel Favory, dispositif scénique de Marc Boisseau, costumes de Frédérique Saubin, avec Louis Besançon, Hélène Darche, Jacques-Henry Fabre, Christine Van Dyck.

Juillet 1980, *La Malédiction*, montage des Phéniciennes d'Euripide, des Sept contre Thèbes d'Eschyle et d'Antigone de Sophocle ; mise en scène de Jean-Pierre Miquel ; avec les comédiens du CDN de Reims ; Festival d'Avignon, Cour du Palais des Papes.

12 janvier-13 février 1993, *Les Sept contre Thèbes. Souvenirs des tragédies disparues*, traduction et adaptation de Zarina Khan, Théâtre de la Tempête-

Cartoucherie de Vincennes, mise en scène de Zarina Khan, décor de François Stuck, musique de Pablo Bravo, Emmanuel Chaintrier, François Risset, costumes de Josépha Prada, avec Jean-Louis Cassarino, Iona Craciunescu, Jacques Heurtel, Maïa Khan, Cyril Volk.

26 septembre-26 octobre 2003, *Et qui pourrait tout raconter ?*, montage à partir des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle (traduction de Leconte de Lisle) et du *Seigneur Guan va au banquet* de Guan Hanqing (traduction de Bernard Pautrat), mise en scène de Bernard Sobel, Théâtre de Gennevilliers.

Saison 2004-2005, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, dans une mise en scène de Thierry de Peretti, avec les élèves de deuxième année de l'École de la comédie de Saint-Etienne, Comédie de Saint-Etienne.

20 janvier-21 février 2009, *Les Sept contre Thèbes (ou comment une société se raconte la guerre en images)*, d'après Eschyle, traduction, adaptation et mise en scène d'Olivier Py, avec Nazim Boudjenah et Mireille Herbstmeyer, Théâtre de l'Odéon hors les murs. (Reprise au printemps 2011 au Théâtre de l'Odéon).

2009, *Sous l'œil d'Œdipe*, d'après *Œdipe-roi* et *Œdipe à Colone* de Sophocle, *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle, les *Phéniciennes* d'Euripide, *Antigone* de Sophocle, *Ismène* de Y. Ritsos, mise en scène de Joël Jouanneau, scénographie de Jacques Gabel, avec Jacques Bonaffé, Théâtre Vidy — Lausanne / Festival d'Avignon.

LEUCIPPÉ ET CLITOPHON
D'ACHILLE TATIUS

Achille Tatius et le discours du roman

Alain BILLAULT
Université de Paris-Sorbonne

Le roman d'Achille Tatius comprend un récit et un discours qui le commente. On peut appeler ce discours « le discours du roman ». Il peut être prononcé par le narrateur principal, Clitophon, ou par les autres personnages. Il porte sur toute sorte de sujet et se fait entendre dans toute sorte de situation. Il peut être ironique, mais il contribue à la construction de la structure du roman et doit être considéré comme une limite à la déconstruction du récit par Achille Tatius parce qu'il y apporte du sens.

Achilles Tatius' novel includes a narrative and a discourse which comments on it. This discourse may be called « the discourse of the novel. » It may be pronounced by the main narrator Clitophon or by the other characters. It deals with any kind of subject and is heard in any kind of situation. It may be ironical, but it contributes to the building of the structure of the novel and must be considered a limit to the deconstruction of the narrative by Achilles Tatius because it brings some meaning into it.

Mots clés : roman, récit, discours, ironie, sens, déconstruction.

L'influence de la rhétorique sur les romans grecs est une évidence qu'on a souvent étudiée. Elle a des causes historiques bien connues. D'abord, depuis l'époque classique, l'enseignement donné dans les écoles de rhétorique inclut l'étude de la littérature utilisée comme modèle et comme source dans les exercices proposés aux élèves. Il crée ainsi entre l'art oratoire et les œuvres littéraires une proximité propice aux influences réciproques. D'autre part, sous le Haut Empire, à l'époque où les principaux romans grecs sont écrits, la rhétorique grecque connaît un âge d'or avec l'épanouissement de la Seconde Sophistique. C'est un important phéno-

mène esthétique et culturel que les romanciers n'ignorent pas et dont on trouve des traces dans leurs œuvres. L'influence de la rhétorique sur les romans se manifeste d'abord dans les discours prononcés par les personnages, en particulier lors des épisodes judiciaires qu'ils traversent. Il y a des scènes de procès chez Chariton (I, 5-6. V, 4-VI, 2), chez Longus (II, 14-17), chez Héliodore (I, 13-14) et chez Achille Tatius (VII, 7-12. VIII, 8-11). Ils sont l'occasion pour certains protagonistes de montrer leur éloquence souvent marquée par l'art oratoire tel qu'on l'enseigne et tel qu'on le pratique à l'époque. On reconnaît aussi cette influence dans d'autres discours prononcés pendant d'autres épisodes qui n'ont rien de judiciaire, mais qui sont propices à des prestations rhétoriques : débats, déclarations et récits ponctuent les intrigues des romans et conduisent les personnages à prendre la parole. Mais on y trouve encore un autre genre de discours qui mérite de retenir l'attention.

Les romans grecs sont, sans aucune exception, des récits. Leur nature narrative est une évidence, mais elle ne suffit pas à les définir. Ils comportent aussi, à des degrés divers, un discours qui accompagne, qui double et qui commente le récit. Ce discours leur confère une dimension réflexive et méta-narrative. C'est le cas, en particulier, pour le roman d'Achille Tatius où le lien entre ce discours et le récit apparaît dès le commencement : un narrateur anonyme raconte comment, après avoir échappé à une tempête, il visita Sidon où il vit en particulier une offrande, un tableau consacré représentant l'enlèvement d'Europe par Zeus métamorphosé en taureau et guidé par Eros. Il décrit longuement ce tableau, puis exprime la conclusion qu'il en tire : il y voit une illustration de la toute-puissance d'Eros :

Quel pouvoir, dis-je, exerce un bambin sur le ciel, la terre et la mer ! » A mes paroles, un jeune homme qui, lui aussi, se trouvait là, s'exclama : « Moi, je crois le savoir, moi qui ai subi tant d'outrages de l'amour. (I, 2, 1)¹

La conversation s'engage et le jeune homme qui est Clitophon, le héros du roman, commence à raconter ses aventures à l'autre personnage qui cesse dès lors d'être le narrateur et ne tarde pas à disparaître du récit. Le récit prend donc vraiment sa source, après le prologue narratif dû au pre-

1. Je cite la traduction de J.-P. GARNAUD 1991.

mier narrateur, dans le commentaire d'une scène, dans un discours qui porte sur un épisode de la mythologie. Cet épisode incite le premier narrateur à parler, ses paroles suscitent celles d'un autre personnage qui va bientôt raconter à son tour d'autres épisodes. Dès le début, Achille Tatius montre ainsi qu'il entend lier son récit à un discours. Ce lien va perdurer jusqu'à la fin de son roman. On y trouve, en effet, à la fois un récit, qui est la relation d'une action, et un discours qui porte sur elle ou qui se développe à partir d'elle. J'appelle ce discours discours du roman. Il en constitue un élément essentiel au même titre que le récit. Il est tenu par Clitophon ou par les autres personnages selon des modalités diverses. Il porte sur toute sorte de sujets, il survient dans toute sorte de situations avec lesquelles il est en phase ou en contradiction. Dans ce dernier cas, il présente un aspect ironique mais, au-delà de cette ironie, il joue toujours un rôle structurant qui marque, chez Achille Tatius, les limites de la déconstruction romanesque.

Après la description du tableau de Sidon, Clitophon prend la parole et la garde jusqu'à la fin du roman. C'est lui qui rapporte tous les événements et tous les propos tenus par lui ou par les autres personnages et qui les commente. Combien de temps s'est-il écoulé entre ce qu'il raconte et le moment où il le raconte ? Clitophon ne le précise pas, mais on peut être certain que du temps a passé. Clitophon n'est donc plus tout à fait l'homme qui a vécu ces aventures. Dans le récit différé qu'il en fait, il prend vis-à-vis d'elles une certaine distance. Il les commente et il les juge. Il double leur relation d'un discours. Il est l'artisan principal du discours du roman. Mais il n'est pas le seul. Son cousin Clinias avec son amant Chariclès, son serviteur Satyros, Sostratos, le père de Leucippé, et Chairéphon, comme lui stratège de Byzance, Conops, le domestique de Panthéia, l'Égyptien Ménélas, le stratège égyptien Charmidès, Mélitté et le prêtre d'Artémis à Ephèse participent aussi, chacun à leur manière, à ce discours en exprimant les impressions, les réactions et les réflexions que les événements leur inspirent. On ne saurait donc considérer les personnages d'Achille Tatius comme de simples figurants ballottés par la Fortune. Ils sont par excellence des êtres de parole qui répliquent par des mots pensés ou prononcés à ce qui leur arrive. Si le goût pour le *logos* entendu à la fois comme langage et comme raisonnement est un élément majeur de la civilisation grecque, alors le roman d'Achille Tatius est bien une œuvre grecque. Il est vrai qu'on retrouve à des degrés divers chez les personnages des autres romans grecs cette tendance à raisonner et à discourir sur leurs aventures. Mais elle revêt une telle ampleur chez Achille Tatius qu'on peut considé-

rer ce dernier comme un cas particulier. Chez lui, le discours du roman se présente selon des modalités variables.

Avec Clitophon, il prend deux formes distinctes. Clitophon a traversé des épreuves douloureuses sur lesquelles il lui est arrivé de se lamenter. Il ne fait pas disparaître ces lamentations de son récit. Aussi donne-t-il alors une forme pathétique à ses discours où il récapitule les infortunes qui l'accablent et qui accablent Leucippé. Prisonnier avec elle, il déplore leur malheur commun (III, 10). Lorsqu'il la croit morte, il pleure sur son sort (III, 16, 3-5). Il recommence quand elle est frappée de démence (IV, 9, 4-6. IV, 10, 5-6), quand il la croit de nouveau morte (V, 7, 8-9), quand il apprend qu'il aurait pu l'épouser avec le consentement de son père (V, 11, 1-2) et quand, pour la troisième fois, il pense qu'elle est morte (VII, 5). Dans ces moments-là, il s'abandonne à une lamentation déclamatoire dont le style hyperbolique s'apparente à la rhétorique asianiste telle, du moins, que ses détracteurs l'ont décrite. C'est la modalité pathétique du discours du roman. Mais Clitophon adopte aussi souvent un autre style pour discourir d'une manière posée sur d'autres péripéties. La réflexion remplace alors le ressassement pathétique et cherche à tirer des leçons des événements. C'est la modalité réflexive du discours du roman. Elle se retrouve souvent aussi chez les autres personnages, même s'il arrive à Clinias (I, 7, 4) et à Mélitté (V, 25, 2-8) de se lamenter sur leur sort tout en le commentant. Il arrive aussi que ni Clitophon ni les autres personnages ne commentent le déroulement des faits. A la différence du récit qui l'inclut, le discours du roman est discontinu. Il ne se fait entendre que par moments, ce qui ne veut pas dire rarement, pour commenter l'action. Son caractère intermittent attire davantage l'attention sur lui que s'il se répétait automatiquement et tournait au procédé. Il accroit, en quelque sorte, son autorité. Celle-ci tient d'abord au fait qu'il se présente comme un savoir.

Ce savoir a plusieurs sources et concerne des domaines très divers. Parfois, les personnages exposent des données d'une science qui relève de la vulgate intellectuelle de l'époque. On la trouve en particulier dans les digressions érudites auxquelles ils s'abandonnent. Lorsque son amant Chariclès lui annonce que son père veut le marier, Clinias lui peint le malheur du mariage en faisant appel à toutes les ressources de la mythologie (I, 8, 2-8). Pour séduire Leucippé qui les écoute, Clitophon fait à Satyros une leçon sur la puissance universelle d'Eros (I, 17-18). Il raconte aussi les origines tyriennes du vin (II, 2, 2-6) et de la pourpre (II, 11, 4-8) et disserte sur le taureau égyptien (II, 15, 3-4). Pour interpréter un oracle rendu à leur cité, les stratèges byzantins Sostratos et Chairéphon rivalisent d'ingénio-

sité et d'érudition (II, 14, 2-10). Charmidès raconte la légende du phénix (III, 25), explique la technique de la chasse à l'hippopotame (IV, 3, 4) et expose ses connaissances sur l'éléphant (IV, 4, 5), tandis que Clitophon consacre une synthèse au Nil (IV, 11, 3-12) et une autre au crocodile (IV, 19). Ces éléments d'érudition sont parfois longuement développés : la diatribe de Clinias contre les malheurs du mariage occupe près deux pages, le discours de Clitophon sur la toute-puissance d'Eros près de trois. La joute érudite entre Sostratos et Chairéphon a la même ampleur et, à mesure qu'elle se développe, elle s'éloigne de son origine, l'oracle qu'elle était censée interpréter. Elle acquiert ainsi une sorte d'autonomie rhétorique par rapport au récit. On peut en dire autant des exposés sur les origines du vin et de la pourpre, sur le phénix, l'éléphant, le Nil et le crocodile. Ces digressions érudites accompagnent le récit, mais trouvent aussi leur finalité en elles-mêmes. Elles constituent dans le roman une sorte d'encyclopédie éclatée et inachevée où les personnages expriment des connaissances qu'ils présentent comme certaines. Un autre discours savant vient s'y ajouter.

Il est moins assuré que le précédent, mais il se fait entendre plus souvent. Il porte directement sur les péripéties de l'intrigue. Les personnages les commentent et livrent leur opinion à leur sujet. L'ensemble constitue un vaste discours parcellaire qui prend pour sujet de multiples aspects de la vie humaine. Clitophon en est le locuteur principal. Dès le début de son récit, il fait des remarques sur la toute-puissance des Moires, sur les signes que les dieux envoient aux mortels et sur les rapports entre le malheur et la prévision du malheur (I, 3, 2-3). Lorsqu'il raconte sa première rencontre avec Leucippé, il souligne la puissance que la vue donne à la beauté (I, 4, 4). Quand un esclave de son père chante, en présence de la jeune fille, Apollon poursuivant Daphné, Clitophon relève le pouvoir d'incitation des histoires d'amour (I, 5, 5-7). Il explique que la nuit accroît les souffrances (I, 6, 2-4). Il disserte aussi encore sur la synergie de Dionysos et d'Eros pendant un banquet (II, 3, 3), sur le baiser (II, 8), sur les libertins capables de tomber amoureux par ouï-dire (II, 13, 1), sur les rapports entre la honte, la colère, le chagrin et la parole (II, 29), sur l'amitié (III, 3, 5), sur la terreur et la mort en haute mer (III, 4, 5), sur le chagrin et les larmes (III, 11), sur la pitié et l'amitié (III, 14, 3), sur le pouvoir de l'amour (IV, 6, 1) et sur le caractère sacré du baiser (IV, 8), sur le temps qui passe, le soleil et la consolation (V, 8, 2) et sur le rôle de la vue dans l'amour (V, 13, 3-4). Il revient encore sur l'amour (V, 27, 1 et 4) avant d'évoquer la capacité des âmes à prédire le malheur (VI, 5, 5), la visibilité de l'esprit (VI, 6, 2), les larmes (VI,

7, 1-6), la jalousie (VI, 11, 1), le comportement des amoureux (VI, 18, 3), les rapports entre l'amour et la colère (VI, 19) et les délais qu'il faut aux blessures du corps et de l'âme pour se faire ressentir (VII, 4, 4-6). Clitophon a donc beaucoup à dire sur la vie, mais il n'est pas le seul à discuter ainsi sur elle. Clinias parle aussi de la jouissance visuelle dans la relation amoureuse et donne à Clitophon des conseils argumentés sur l'amour (I, 9, 2-10). Satyros parle du caractère guerrier d'Eros (II, 4, 5), Charmidès de l'amour (IV, 7, 2-5) et Mélitté de la rumeur et de la calomnie (VI, 10, 4-6). Ils participent aussi à ce discours du roman sur la vie des hommes.

Le fonctionnement de ce discours a des conséquences sur la nature du roman. Lorsque Clitophon raconte au premier narrateur que son père avait prévu de le marier à sa demi-sœur Calligoné, il ajoute : « Mais les Moires, plus puissantes que les hommes, me réservaient une autre femme » (I, 3, 2). Cette réflexion de Clitophon, sans faire disparaître le caractère personnel de son aventure, a pour effet d'en élargir la portée. Elle l'arrache à sa singularité anecdotique pour en faire une illustration de la condition des hommes et de leur vie dont le cours est inéluctablement déterminé par la puissance des Moires. En même temps, elle place la vie de Clitophon sous un éclairage particulier : puisqu'elle la commente ainsi, c'est que cette vie n'est pas constituée d'une série de péripéties dépourvues d'importance et de sens. Elle lui confère un certain sérieux, une certaine gravité. Le discours du roman vient lui donner du poids en doublant le déroulement de l'intrigue d'un magistère qui la prend pour sujet. C'est donc une erreur de réduire les romans grecs et en particulier celui d'Achille Tatius à leur seul contenu dramatique. Ils possèdent aussi déjà la dimension didactique et magistrale qui s'épanouira avec l'éclat que l'on sait dans les âges ultérieurs du genre romanesque, et en particulier au XIX^e et au XX^e siècle, avec Balzac, Dickens, Zola, Proust, Thomas Mann, Malraux et Céline. On peut penser que les leçons d'Achille Tatius ont une moindre ampleur que celles prodiguées par ces romanciers. Il n'en reste pas moins qu'elles sont de même nature. Elles expriment elles aussi une *doxa* romanesque sur la vie.

La vie n'est certes pas envisagée sous tous ses aspects dans le roman d'Achille Tatius. C'est la vie amoureuse qui constitue le thème principal des réflexions de Clitophon et des autres personnages. Elles constituent une sorte de corps doctrinal épars et incomplet formé peu à peu par les leçons que les personnages tirent des événements. Cette doctrine n'est pas communiquée au lecteur sous la forme d'une synthèse. Elle est diffusée sur un mode fragmentaire par les personnages à mesure qu'ils l'élabo-

rent en l'exprimant. Et elle trouve des échos chez d'autres romanciers grecs.

Au début de son récit, Clitophon disserte sur la prévision des événements, ses limites et ses conséquences :

La divinité se plaît souvent à dire, la nuit, l'avenir aux humains, non pour qu'ils se préservent de la douleur — car ils ne peuvent vaincre le destin — mais pour qu'ils supportent leur douleur d'un cœur plus léger. En effet, le malheur subit et imprévu terrifie l'âme en fondant tout à coup sur elle et la submerge, tandis que celui auquel on s'attend, avant qu'on en souffre, émusse, par une accoutumance progressive, la pointe de la douleur. (I, 3, 2-3)

Ce rôle d'atténuation du malheur que Clitophon attribue, aux prévisions oniriques est lié à un paradoxe. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, prévoir l'avenir ne permet pas de l'éviter ni de le modifier. La prévision le rend seulement moins douloureux. On rencontre une doctrine semblable dans les *Ethiopiennes* d'Héliodore : le prêtre Calasiris explique à Cnémon pourquoi il a dû quitter Memphis et accompagne son récit de réflexions analogues à celles de Clitophon :

Mais peu d'années après, la révolution fatale des corps célestes bouleversa mon bonheur ; l'œil de Cronos pénétra dans ma maison et y apporta le malheur : malheur que ma science avait su prévoir mais n'a pu me faire éviter. Car les décrets du destin sont immuables et si on peut les connaître d'avance, nul ne peut y échapper. Leur prévision n'en a pas moins quelque utilité, car elle amortit le coup d'une terrible surprise. Un malheur imprévu, mon fils, est intolérable ; un malheur connu d'avance est plus aisé à supporter. L'un paralyse l'esprit saisi d'effroi ; l'autre finit par faire bon ménage avec nous, la réflexion nous ayant habitués à lui¹. (II, 24, 6-7)

De même, Clitophon, décrivant son agitation nocturne qui suit sa première rencontre avec Leucippé, l'explique par les effets de la nuit :

En effet, toutes les souffrances et surtout les blessures du corps sont, par nature, plus pénibles la nuit ; elles se dressent davantage contre nous lorsque nous sommes inactifs et aggravent nos douleurs. Car, lorsque le corps repose, c'est alors que la blessure a tout loisir de faire souffrir ; mais les blessures de

1. Je cite la traduction par J. MAILLON du texte de l'édition de R. M. RATTENBURY et T. W. LUMB.

l'âme, quand le corps est immobile, font souffrir bien davantage. Le jour, en effet, les yeux et les oreilles, pris par d'abondantes et diverses occupations, allègent l'acuité de la maladie, divertissant l'âme du loisir de souffrir ; mais lorsque le corps est entravé par le repos, l'âme, réduite à elle-même, est agitée par le malheur. Se réveille alors tout ce qui était jusque-là assoupi : pour les personnes en deuil, leurs peines ; pour les anxieux, leurs soucis ; pour les personnes en danger, leurs craintes ; pour les amoureux, leurs flammes. C'est à peine si, vers l'aurore, me prenant en pitié, le sommeil me donna un peu de repos. (I, 6, 2-4)

Ces remarques de Clitophon rejoignent celles d'Héliodore lorsqu'il commente les tourments de Chariclée pendant sa première nuit de captivité chez les Bouviers du delta du Nil :

Le silence enveloppait le marais et la première veille de la nuit était arrivée. Délivrée de cette foule tumultueuse et bruyante, la jeune fille pouvait donner libre cours à ses plaintes. La nuit même augmentait sa souffrance, car nul bruit, nulle image ne distrayait son chagrin, seul maître de son cœur. (I, 8, 1)

Chez Achille Tatius, lorsque Clitophon se plaint à son cousin Clinias d'avoir toujours sous les yeux Leucippé dont il est amoureux, il s'attire la réplique suivante :

Un seul regard d'une jeune fille bien gardée suffit à un autre amant, et il tient cela pour un immense bienfait, même s'il n'a que le bonheur de la voir ; ce sont les plus favorisés des amants qui obtiennent, de plus, un mot seulement. Et toi, tu la vois sans cesse, tu l'entends sans cesse, tu manges avec elle, tu bois avec elle ; et, jouissant de tout cela, tu réclames ? Tu es bien ingrat envers le présent de l'amour ; tu ignores ce qu'est une bien-aimée que l'on voit : cela comporte un plus grand plaisir que l'acte d'amour lui-même, car les yeux, se réfléchissant mutuellement, reproduisent, comme en un miroir, l'image des corps ; l'émanation de la beauté, se glissant par leur intermédiaire jusqu'à l'âme, opère une sorte d'union à distance ; et c'est un peu l'union des corps : c'est en effet une nouvelle espèce d'étreinte. (I, 9, 3-5)

Ce développement de Clinias sur la jouissance visuelle dans la relation amoureuse se trouve en phase avec les remarques que Clitophon lui-même formule, lorsqu'il voit Leucippé pour la première fois, sur la puissance que la vue donne à la beauté :

Dès que je la vis, je fus perdu, car la beauté blesse, plus perçante qu'un trait et fond sur l'âme par les yeux : c'est l'œil qui livre passage à l'amoureuse blessure. (I, 4, 4)

Ces réflexions sur la vue de l'être aimé illustrent l'importance du thème de la vision dans le roman d'Achille Tatius, un thème qu'a étudié H. Morales¹. Mais elles s'accordent aussi à celles qui accompagnent, chez Héliodore, la description de Théagène blessé regardant Chariclée :

Malgré la souffrance qui alourdissait ses paupières, ses regards se levaient, attirés par la vue de cette jeune fille et cette vue seule pouvait l'obliger à voir.
(I, 2, 3)

K. Dowden² a donné, non sans raison, une interprétation philosophique platonicienne de cette scène en y voyant une illustration de l'élévation de l'âme au-dessus de la condition mortelle par la beauté divine et grâce au pouvoir de l'amour. Mais on doit y voir aussi une preuve supplémentaire de l'existence d'un discours du roman sur le rapport entre l'amour et la vue, un discours dont le contenu se retrouve aussi bien chez Héliodore que chez Achille Tatius. Pour commenter son récit, ce dernier ne laisse donc pas libre cours à son caprice du moment. Il formule des remarques qui relèvent d'un savoir et qui participent à une sagesse dont la cohérence suffit à leur faire franchir les frontières de son seul récit. Chez Achille Tatius, le discours du roman est donc un discours sérieux. Mais ce discours peut se trouver en contradiction avec la situation dans laquelle il est tenu.

Si le discours du roman se distingue du récit, il n'est pas, en effet, indépendant de lui. Il peut y être utilisé par les personnages comme un simple instrument dont il se servent pour arriver à leurs fins. Lorsque Thersandre, revenu inopinément chez lui où son épouse, Mélité, le croyait mort, trouve cette dernière en compagnie de Clitophon, il ne tarde pas à l'accuser d'adultère. Elle se défend et le met en garde contre les effets maléfiques de la rumeur et de la calomnie :

Rumeur et Calomnie sont deux fléaux parents : la Rumeur est fille de la Calomnie. La Calomnie est plus tranchante qu'un sabre, plus impétueuse que le feu, plus persuasive que les Sirènes, et la Rumeur est plus insinuante que l'eau, plus prompte que le vent, plus rapide que des ailes. Lorsque la Calomnie décoche son récit, celui-ci s'envole comme un trait et il blesse celui contre lequel on le lance, même s'il est absent. L'homme qui l'entend est aussitôt persuadé, le feu de la colère s'allume en lui et il est fou furieux contre la victime. La Rumeur

1. H. MORALES 2004.

2. K. DOWDEN, 1996, p. 279.

engendrée par ce trait coule aussitôt, en abondance, et se répand dans les oreilles de ceux qu'elle rencontre ; elle souffle, au loin, en tempête, sous le vent de la parole, et s'élanche, emportée sur les ailes de la langue. Ce sont ces deux fléaux qui me font la guerre ; ils se sont emparés de ton âme, et ont fermé à mes paroles les portes de tes oreilles. (I, 10, 4-6)

Après ce morceau d'éloquence, Mélité se fait tendre et Thersandre devient plus doux. Mais il a été trompé. Mélité, persuadée qu'il était mort, a jeté son dévolu sur Clitophon qui vivait seul à Alexandrie après que Leucippé, croyait-il, avait été tuée par les pirates qui l'avaient enlevée. Elle n'a cessé de s'offrir à Clitophon qui multipliait les prétextes pour ne pas s'unir à elle même après leur mariage. Les deux personnages jouaient ainsi à leur manière la comédie des deux premiers livres du roman où Clitophon mettait tout en œuvre pour passer un nuit avec Leucippé et n'y parvenait jamais. Clitophon a fini par céder à Mélité (V, 25-27). Elle a donc bien commis l'adultère avec lui puisqu'elle a couché avec lui après le retour de Thersandre dont elle savait désormais qu'il n'était pas mort. Mais elle n'avoue pas la vérité à Thersandre. Après l'avoir trompé, elle lui ment en se présentant comme une victime de la rumeur et de la calomnie. Le discours qu'elle tient à leur sujet est d'une bonne facture rhétorique. Il pourrait figurer dans une anthologie de textes relatifs à ces thèmes. Son contenu paraît aussi sérieux que sa forme est brillante, mais Mélité l'utilise pour accréditer un mensonge. Le mobile insidieux qui l'anime prive ses propos de toute vérité, ou plutôt il fait oublier la vérité qu'ils contiennent. On ne voit plus que le mensonge qu'ils servent. Le discours du roman peut donc contenir une vérité objective dont les personnages font un usage qui lui est étranger. On le voit aussi avec la leçon sur la toute-puissance de l'amour que Clitophon donne à Satyros pour retenir l'attention de Leucippé (I, 17-18). Charmidès obéit au même mobile lorsqu'il multiplie les considérations sur le phénix, l'hippopotame et l'éléphant (III, 25. IV, 3-4). Dans tous ces cas, le discours du roman n'est plus un commentaire des événements de l'intrigue. Il est un instrument que les personnages utilisent pour atteindre certains buts. Mais ils en font parfois aussi un usage qu'ils ne maîtrisent pas.

Il commentent alors à contre-temps le cours des événements et en reçoivent un démenti. Lors du premier dîner que le père de Clitophon donne en l'honneur de sa belle-sœur Panthéia et de sa nièce Leucippé, un jeune esclave chante, en s'accompagnant à la cithare, l'aventure d'Apollon poursuivant Daphné à qui il reproche de s'enfuir, mais qu'il ne peut

saisir, puisque la jeune fille se métamorphose en laurier et qu'il ne reste plus au dieu qu'à s'en couronner (I, 5, 4-5). Clitophon commente ainsi cet épisode :

Cet hymne embrasa encore davantage mon âme, car c'est un aliment du désir qu'une histoire amoureuse et, même si l'on se rappelle à la sagesse, on est incité à l'imitation par l'exemple, surtout lorsque celui-ci vient de la divinité : la honte que l'on éprouve à commettre ces fautes devient de l'effronterie en raison du respect que l'on doit à celui qui vous est supérieur ; et je me disais : « Vois, même Apollon est amoureux et, lui aussi, d'une jeune fille ; il n'a pas honte d'aimer, mais poursuit la jeune fille ; et toi tu hésites, tu as honte, tu es sage hors de saison ; es-tu donc supérieur au dieu ? » (I, 5, 5-7).

La leçon que Clitophon tire de l'aventure d'Apollon, c'est que le dieu lui montre l'exemple à suivre. Il y trouve à la fois un aliment et une justification de sa passion pour Leucippé. Il tient un raisonnement simple et traditionnel : Eros règne sur toutes les créatures, y compris sur les dieux puisque les dieux aussi subissent sa puissance. Dans ces conditions, comment les mortels n'y céderaient-ils pas ? Dans l'*Hippolyte* d'Euripide (v. 439-461), la nourrice tient à Phèdre un discours analogue. Mais Clitophon commet une erreur : il oublie le dénouement de l'histoire que le chanteur n'avait pourtant pas occulté : Daphné se change en laurier et Apollon ne peut la posséder. Clitophon interprète donc comme un encouragement une histoire qui préfigure, en fait, ce qui l'attend : jusqu'à la fin du roman, il ne pourra pas posséder Leucippé. Ses réflexions sur la légende d'Apollon et de Daphné ont donc une portée ironique puisqu'elles contiennent une signification qui lui échappe. Chez Achille Tatius, le discours du roman peut être chargé d'ironie. Les personnages s'en rendent parfois compte plus tard, lorsque leurs propos se retournent contre eux. Alors que Clitophon fait sa cour à Leucippé, il parvient à l'embrasser (II, 7, 3-7). L'arrivée d'une servante les sépare, mais le jeune homme commente avec ravissement ce moment :

...je conservais réellement ce baiser comme si j'avais la garde d'un trésor de plaisir ; c'est la première des faveurs que l'on accorde. Il naît du plus beau des organes du corps, car la bouche est l'instrument de la voix, et la voix est le reflet de l'âme. Les bouches qui s'unissent, en se confondant et en exhalant vers le cœur un flux de plaisir, attirent l'âme, vers le haut, pour le baiser. Je sais qu'auparavant mon cœur n'avait pas ressenti une telle joie, et c'est alors que j'appris, pour la première fois, que rien ne peut rivaliser de plaisir avec un baiser amoureux. (II, 8)

Dans l'ivresse du succès et du plaisir qu'il vient de connaître, Clitophon célèbre le baiser. Il en fait un éloge hédoniste et en développe une analyse physiologique. Il tire de sa jouissance une théorie qui l'explique et un jugement de valeur qui la légitime. Mais son discours explique aussi, à son insu, qu'il ne puisse supporter plus tard les prétentions de Charmidès au même privilège que Leucippé lui avait accordé. Charmidès, qui croit pouvoir utiliser Ménélas comme entremetteur, lui confie en effet qu'il voudrait bien, en attendant mieux, que Leucippé lui donne des baisers (IV, 7, 8). Lorsque Ménélas rapporte ses propos à Clitophon, celui-ci se met à crier :

Qu'y a-t-il en effet de plus suave, dis-je, que ce baiser ? Car l'acte d'Aphrodite comporte une limite et produit la satiété, et ce n'est rien si l'on en retire les baisers ; un baiser, lui, est sans limite, sans satiété, il est toujours nouveau. Les trois présents les plus précieux viennent de la bouche : la respiration, la voix et le baiser ; c'est avec les lèvres que nous nous embrassons, mais c'est de l'âme que provient le plaisir. Crois mes paroles, Ménélas, — dans notre malheur je vais te révéler nos secrets —, il n'y a que cela seul que je possède de Leucippé ; elle est encore vierge et n'est ma femme que jusqu'aux seuls baisers ; mais si l'on doit me ravir cela aussi, je n'en supporterai pas la perte. Ses baisers ne me seront pas volés par un amant. (IV, 8, 1-4).

Dans ce second discours sur le baiser, on retrouve les éléments du premier : le plaisir, le rôle de la bouche et de l'âme. Clitophon attache toujours autant de prix au baiser, mais la situation a changé. Le trésor qu'il venait de conquérir et dont il exaltait la valeur, on veut maintenant le lui dérober. En prononçant un premier discours pour le célébrer, Clitophon ignorait qu'il posait les fondements de son futur malheur, un malheur qu'il devrait déplorer dans un second discours semblable au premier, mais dont le sens serait inversé. Son premier discours contenait donc une ironie que son second discours révèle. A cette ironie s'en ajoute une autre : ces baisers si précieux qu'il chantait, Clitophon les a eus à foison, mais Leucippé ne lui a rien accordé de plus. Il en fait l'aveu à Ménélas. Il apparaît donc comme le jouet de son propre discours. La leçon enthousiaste qu'il donnait sur le baiser contenait un piège qui s'est refermé sur lui. Il y a de la dérision dans le sort qu'il connaît. Le discours du roman participe à cette dérision. Elle est parfois moins cruelle pour Clitophon. Alors qu'il croit Leucippé morte, il écoute les exhortations de Ménélas et accepte de rester à Alexandrie. Il sent son chagrin se dissiper peu à peu et commente ainsi cette évolution :

Le temps est, en effet, un remède au chagrin et il apaise les blessures de l'âme : la lumière du soleil est pleine de plaisir et l'affliction, même si elle est extrême, ne bouillonne qu'autant de temps que l'âme est enflammée ; mais, vaincue par l'attrait du jour, elle s'apaise peu à peu. (V, 8, 2)

Dans cette méditation discrètement mélancolique, Clitophon constate les effets du passage du temps et ceux de la lumière du soleil dont les Grecs assimilaient la vue au fait d'être vivant. Il tient un discours posé, réaliste et cohérent. Mais ce discours contient une ironie que Clitophon ne perçoit pas : son chagrin dont il explique l'atténuation n'a pas lieu d'être, puisque Leucippé n'est pas morte. Il le découvrira plus tard. En attendant, il est dans l'erreur, une erreur que ses propos illustrent. Le discours du roman dont il est le locuteur illustre à nouveau l'aspect dérisoire de son sort. Mais cette dérision ne saurait suffire à le définir.

Le discours du roman peut parfois faire entendre à contre-temps des vérités qui se trouvent alors liées à des erreurs, mais ces erreurs tiennent à la situation qu'il vise, elles n'affectent pas son propre contenu. Il conserve une vérité intrinsèque indépendante des circonstances qu'il cherche à éclairer. D'autre part, il y a bien, dans le roman d'Achille Tatius, un contraste entre le discours du roman qui est porteur d'ordre et de clarté et la succession chaotique des événements qui plongent les personnages dans la confusion et détruisent l'ordre de leur vie. Mais ce contraste se maintient jusqu'au bout. Jamais la force de dislocation des péripéties ne réduit au silence le discours du roman. Jusqu'à la fin, il continue de se faire entendre comme une instance qui postule que le déroulement de l'intrigue a une signification et qui tente de la formuler. Il résonne comme une exigence obstinée de sens. Il supplée même parfois au silence que le romancier observe sur certains événements. Il devient alors le substitut du récit. On le voit bien lorsqu'on s'interroge sur le rapport entre le dénouement du roman et son commencement.

À la fin du roman, Leucippé et Clitophon, lavés de tout soupçon, quittent Ephèse pour Byzance où ils se marient. Ils se rendent ensuite à Tyr où ils assistent aux noces de Callisthénès et de Calligoné, puis reviennent à Byzance (VIII, 19). Une vie heureuse semble désormais les attendre, mais Clitophon n'en parle pas. Le roman s'achève sur une fin ouverte et qui ne dit pas son nom. Alors que Chariton (VIII, 8, 16), Longus (IV, 39-40), Xénophon d'Ephèse (V, 15) et Héliodore (X, 41, 3) ne laissent pas ignorer au lecteur que l'histoire qu'ils ont racontée est terminée, Achille Tatius garde le silence. Il n'établit aucun lien entre la fin du récit de Clitophon et la

scène initiale du roman à laquelle il ne revient pas. On a diversement commenté son mutisme. On l'a expliqué par une lacune dans le texte qui nous est parvenu, par une négligence du romancier, par son goût pour l'inachèvement, par son désir d'éveiller et de frustrer chez le lecteur un désir de récit et de l'inciter à des spéculations qui transforment le roman en énigme¹. On a aussi soutenu que, si Clitophon avait continué son récit, il aurait dû raconter les événements heureux qui ont suivi son mariage. Or un tel récit serait entré en contradiction avec le modèle narratif que suit le récit de Clitophon, celui du récit de l'étranger qui, comme Ulysse, doit seulement raconter ses malheurs pour susciter la pitié de ses auditeurs². Mais est-il bien sûr que Clitophon n'avait plus à raconter que des événements heureux ? Quel sort a-t-il connu avec Leucippé après leur mariage ? Pourquoi se trouve-t-il à Sidon au début du roman alors qu'à la fin il revenait à Byzance ? Que s'est-il passé ensuite ? Le début du roman peut permettre de l'imaginer. Lorsque Clitophon interpelle le premier narrateur qui s'extasie devant la toute-puissance d'Eros telle que le tableau de l'enlèvement d'Europe la symbolise, il ne parle pas comme un homme heureux :

Moi, je crois le savoir, moi qui ai subi tant d'outrages de l'amour. (I, 2, 1)

Ces outrages, il va les raconter sans trop se faire prier. A l'évidence, leur souvenir pèse encore sur lui et rien dans sa vie ne semble être venu contrebalancer leur poids. Jamais il ne lui oppose son bonheur présent. C'est sans doute parce que ce bonheur n'existe pas. Clitophon raconte les outrages que l'amour lui a infligés avant son mariage, mais pas ceux qui ont suivi le dénouement apparent du roman. Ce dénouement semblait promettre le bonheur à Leucippé et à Clitophon. Mais il n'y a aucun signe de ce bonheur au début du roman. Clitophon y apparaît comme un homme seul et privé de joie. Sa réflexion sur la toute-puissance de l'amour qu'il a éprouvée rejoint et amplifie celle du premier narrateur. Elle marque le commencement du discours du roman. Elle est aussi le seul indice qui permet d'entrevoir un instant les malheurs que le roman ne racontera pas. Dès le début et dans son rapport avec la fin, le discours du roman apparaît donc comme une source de sens capable d'éclairer même les silences du narrateur.

1. Voir RABAU 2000, p. 229-247.

2. Cf. G. W. MOST 1989.

Parce qu'il est une source de sens, le discours du roman marque la limite de la déconstruction du genre romanesque chez Achille Tatius. Celui-ci passe, non sans raison, pour dynamiter les codes du récit et les formes narratives. Mais à la fin, c'est bien un roman qu'il écrit, c'est-à-dire une œuvre construite et compréhensible qui n'a rien d'un chaos aberrant. Dans la construction de cette œuvre, le discours du roman joue un rôle essentiel. La pluralité de ses modalités, la diversité des situations qu'il vise et des significations qu'il prend illustrent sa plasticité propice aux démonstrations de virtuosité du romancier. Dans la succession des péripéties, il tente sans cesse de reconnaître une signification qu'il énonce sous la forme d'une connaissance. Il témoigne ainsi avec constance d'une vérité qu'il ne faut pas perdre de vue : Achille Tatius ne se borne pas à raconter une histoire en donnant libre cours à son penchant pour les jeux littéraires. Il a aussi des choses à dire.

La guerre dans le roman d'Achille Tatius

Dimitri KASPRZYK
Université de Bretagne occidentale

Dans le roman d'Achille Tatius, la guerre est en arrière-plan et le narrateur prend soin de ne pas raconter les événements : il refuse ainsi de donner à ses personnages une stature héroïque et prend ses distances vis-à-vis du modèle historiographique qui d'ordinaire régit les récits de guerre dans le roman. C'est que les personnages n'ont guère de goût ni de talent pour la guerre, qui leur donne avant tout l'occasion de discourir, sans que leurs paroles aient véritablement de rapport avec les opérations.

In Achilles Tatius's novel, war is in the background and the narrator's first concern is not to relate the events : thus he refuses to give his characters a heroic stature and departs from the historiographical model which usually informs the narrative of war in the Greek novel. Indeed Achilles' s character have neither interest nor talent for war, and the military context only give them the opportunity to speak, even if their speech has no connections with the military operations.

Mots clefs : guerre, héroïsme, paroles/actes, ironie

Contrairement à ce que l'on observe dans le roman de Chariton, la guerre n'est pas un thème majeur de l'œuvre d'Achille Tatius¹. Plus exactement, s'il en est ainsi, c'est que le romancier, tout en situant presque immédiatement l'intrigue dans le contexte d'une guerre, s'ingénie à le

1. Le livre de M. LAPLACE (LAPLACE 2007) commence par traiter en une seule page le thème de « la guerre », avant de consacrer un développement un peu plus important aux « *actes guerriers des brigands du Nil* » (p. 302-307).

vider de sa substance, voire de toute existence textuelle. Du point de vue de la narration, de l'action et du discours, la guerre est une réalité que l'on ne peut ni ne veut affronter, l'art militaire se muant en art de l'esquive, et l'art du récit en art de l'ellipse. Si le romancier emprunte au genre historique certains thèmes et certaines formes de discours, c'est pour mieux mettre en évidence le décalage qu'il instaure entre un traitement historiographique de la guerre et la narration romanesque dans laquelle l'événement historique relève de la contingence. Dans un monde où la morale héroïque et les valeurs sont systématiquement ignorées¹, voire dévoyées, la guerre, loin de servir de pierre de touche, ne fait que mettre en lumière les faiblesses des personnages et se voit pour cette raison délibérément rejetée dans les marges.

La guerre ou comment de ne pas la raconter

La guerre thrace

La guerre entre Byzance et la Thrace occupe d'un point de vue temporel presque tout le roman. Son déclenchement est évoqué de façon très rapide dans une lettre de Sostratos à Hippias :

La guerre déclarée par les Thraces cerne Byzance. Préserve-moi les êtres les plus chers de ma famille jusqu'au sort de la guerre (μέχρι της του πολέμου τύχης). (I, 3, 6)

La lettre établit d'emblée une *distance* entre le narrateur, qui vit à Tyr, et le théâtre de la guerre. De fait, la guerre n'apparaît que de loin en loin dans le texte, sans que les opérations militaires soient racontées. Le paradoxe est que c'est elle qui lance l'action romanesque avec l'arrivée de Leucippé, la lettre énonçant dès lors un principe fondamental de l'univers romanesque : le règne de la *τύχη*. Au livre V, une seconde lettre de Sostratos parvient à Hippias « du milieu de la guerre », mais ne dit rien sur le sujet (V, 10), si bien que, en tout et pour tout, la guerre proprement dite et la victoire sont expédiées en deux phrases. D'abord, au livre VII, Clitophon explique la présence de Sostratos à Éphèse par le fait que

1. Voir GUEZ 2003, p. 231-238 à propos du « flou axiologique » régnant dans le roman d'Achille Tatius.

les gens de Byzance, comme Artémis leur était apparue pendant la guerre qu'ils livraient contre les Thraces, après avoir été victorieux, avaient pensé que l'on devait envoyer à la déesse un sacrifice de victoire. (VII, 12, 4)

L'information essentielle, du point de vue de Clitophon, est naturellement l'arrivée de l'ambassade sacrée — et de Sostratos — qui lui sauve la vie : la victoire militaire est secondaire. Comme, par ailleurs, Clitophon ne sait rien de l'issue de la guerre au moment où Sostratos arrive, il livre par anticipation ce qu'il apprendra après-coup de Sostratos. Or, si le lecteur est en droit d'attendre un récit de la guerre, celui-ci ne sera en fait jamais réalisé. En effet, prenant la parole à la toute fin du roman pour apporter son écot aux récits échangés (cf. VIII, 17, 1), Sostratos ne dit rien des opérations militaires et se contente d'indiquer que Callisthénès et lui ont été désignés pour accomplir des sacrifices « lorsque nous eûmes gagné la guerre grâce à l'apparition des dieux » (VIII, 18, 1).

Si le déroulement de la guerre thrace n'est pas raconté, ce n'est pas pour des raisons de vraisemblance narrative — en l'occurrence parce que Clitophon n'est ni témoin direct ni *a fortiori* acteur du *polémos thrakikos*. Après tout, la guerre qui oppose dans le delta du Nil les Bouviers aux soldats de l'armée régulière est en partie rapportée de façon détaillée aux livres III et IV par un Clitophon qui n'est pas plus sur le champ de bataille¹. Il s'agit donc d'un choix du personnage : le récit final de Sostratos est inclus dans celui de Clitophon, maître de rapporter intégralement ou non les paroles de ses interlocuteurs. Or Callisthénès est doté dans le roman d'une double personnalité : la partie obscure, qui culmine avec le rapt de Calligoné, est racontée par Clitophon au livre II, la partie lumineuse par Sostratos. Callisthénès se transforme à la fin du roman en un « double de Chéréas », héros du roman de Chariton, dont l'histoire se termine sur des victoires militaires en Phénicie ; comme l'écrit J.-P. Guez, Achille Tatius « dessine en creux, à travers lui, l'image du comportement vaillant que Clitophon *n'adopte pas* »². Non seulement ce dernier refuse dès lors de prendre en charge l'éloge de celui qui est virtuellement son rival, mais il semble bien

1. Sur l'alternance entre narration omnisciente et « *ego-narrative* », voir REARDON 1994, p. 82-83 notamment ; FUSILLO 1991, p. 168-169.

2. GUEZ 2001, p. 249. Cf. LALANNE 2006, p. 127, décrit Callisthénès comme le « double positif de Clitophon » et ajoute qu'il a « la stature d'un Chairéas ou d'un Ninos, alors que Clitophon ne fait, lui, que les imiter ». Nous reviendrons plus loin sur la geste militaire de Callisthénès.

que cet éloge soit en quelque sorte censuré¹ : tandis que Sostratos promet de lire à son neveu la lettre dans laquelle il énumère les « exploits » (ἀριστείας) de Callisthénès (VIII, 18, 4), le lecteur n'aura jamais droit à la lecture de ce catalogue².

La guerre du Delta

S'agissant de la campagne contre les Bouviers, le terme de guerre ne va pas de soi : les Bouviers sont des pirates, et ils apparaissent pour la première fois au moment où ils s'emparent du navire de Clitophon (III, 9, 2). L'attaque de l'armée semble donc relever d'une opération de maintien de l'ordre, l'armée pouvant dans certains cas être chargée de diverses opérations de police, notamment contre les brigands³. Mais on comprend progressivement que les Bouviers forment un véritable État, puisqu'ils ont un « roi » à leur tête (III, 9, 3) et habitent une cité qui traite avec la « satrapie » comme si elle formait un État indépendant, prêt toutefois à perdre une partie de sa liberté pour ne pas disparaître (IV, 13, 4). Contre cette cité, c'est donc une guerre que doit livrer le stratège Charmidès et c'est bien le mot πόλεμος qui est employé : à la fin de l'épisode du Delta, Clitophon dit que Chéréas, futur ravisseur de Leucippé, quitte l'armée « après la guerre » (IV, 18, 2).

L'intervention de l'armée se fait en trois temps. D'abord, une « phalange » attaque les Bouviers et libère leurs prisonniers (III, 13). Assez longtemps après, le stratège lance un assaut contre leur cité et subit une sanglante défaite (IV, 11-14). Enfin, de manière très désinvolte, Clitophon rapporte en une phrase la victoire finale sur les Bouviers :

À ce moment-là, une troupe plus importante marcha contre les brigands, venue de la métropole, et détruisit leur cité de fond en comble. (IV, 18, 1)

Comme pour la guerre thrace, la victoire définitive ne fait l'objet d'aucun récit : anti-héros⁴, ou héros post-moderne, Clitophon s'intéresse aux échecs de la guerre, à sa part peu glorieuse, et néglige les héros qui peu-

1. De la même façon, Clitophon censure son propre récit en laissant de côté son incartade avec Mélité (VIII, 5, 2).

2. Sur ces exploits, voir aussi *infra*.

3. Cf. SHAW 1984, p. 18 sq.

4. Cf. BRETHERS, 2001.

plent les déclamations... ou les romans de son temps. On a l'impression après-coup qu'il a pris un malin plaisir à conter longuement le désastre, alors même que, d'un point de vue narratologique, il n'est pas censé pouvoir le faire. Les choix narratifs sont un moyen éloquent de dire son désintérêt non pas pour la guerre en soi, mais pour les valeurs qu'elle véhicule traditionnellement.

Marges de la guerre, marges de l'Histoire

Si la guerre est un épisode incontournable dans pratiquement tous les romans grecs, y compris ceux qui nous sont parvenus sous forme de résumés ou à l'état fragmentaire¹, elle est originellement un sujet de choix, d'une part pour l'épopée — un aspect que je laisserai de côté —, d'autre part pour l'Histoire. Mais un sujet historique n'appelle pas forcément un traitement d'historien. En racontant les faits de manière cavalière, Achille Tatius refuse d'adopter la posture qui sera celle d'Héliodore au livre IX des *Éthiopiennes*, lorsque le narrateur rejette au second plan l'histoire des deux héros pour se consacrer au récit du siège de Syène². Au contraire, Clitophon, parce qu'il est en outre le narrateur, reste au centre des événements, avec ses propres préoccupations, les actions militaires se trouvant du même coup reléguées à la périphérie. Dès lors, symboliquement, Clitophon s'intéresse en particulier à des épisodes marginaux — sur le plan géographique notamment : il ne parle pas du front thrace mais raconte la « campagne » de Callisthènes à Tyr, un choix qui a des implications sur le genre même dont relève la narration de cet épisode.

L'enlèvement de Calligoné par une bande de pirates à son service est par différents traits assimilable à un acte de guerre, mais sous une forme dégradée. D'une part, si le Callisthènes de la fin du roman ressemble à Chéréas, le Callisthènes « première époque » est un avatar du Théron de Chariton, *stratègos* d'une expédition militaire travestie³. On remarque aussi que les brigands recrutés par l'esclave de Callisthènes sont des pêcheurs (II, 17, 3) ; or on apprend un peu plus tard, au moment du rapt de Leucippé par Chéréas, que les pêcheurs se font volontiers pirates (il est question de

1. Voir, entre autres exemples, le fragment B du *Roman de Ninus*, ou bien la guerre entre les Syriens et les Babyloniens à la fin des *Babyloniaka* de Jamblique (cf. Photius, *Bibliothèque*, 78a)

2. Sur Héliodore « historien », voir MORGAN 1982.

3. *Chéréas et Callirhoé*, I, 7, 2-3.

« pêcheurs de pourpre pirates » en V, 7, 6), et que Chéréas lui-même était « pêcheur de son métier », avant de s'engager comme mercenaire contre les Bouviers (IV, 18, 2) : s'établit ainsi une proximité curieuse, moralement douteuse, entre pêche, piraterie et service militaire.

D'autre part, le rapt peut être considéré comme un acte de guerre en raison d'une certaine ressemblance avec un épisode militaire rapporté par la tradition historiographique et relevant à l'inverse de la piraterie. Résumons les opérations. Tandis que la famille de Clitophon s'apprête à sacrifier à Zeus, sur la plage, apparaissent dix-huit jeunes gens, rasés, habillés en femmes et pris pour des femmes, l'épée cachée dans le vêtement (II, 18, 3). Ils commencent par s'occuper d'un sacrifice, puis s'emparent de Calligoné et s'enfuient en bateau (II, 18, 4). Achille Tatius s'inspire peut-être ici d'un épisode rapporté par Plutarque dans la *Vie de Solon* (8) : la prise de l'île de Salamine aux Mégariens. Chez Plutarque, les choses se déroulent d'une manière assez proche. Tandis que des femmes d'Athènes font un sacrifice à Déméter sur un promontoire de l'Attique, Solon envoie à Salamine un homme de confiance (ἄνδρα πιστόν — de même que l'esclave de Callisthénès, Zénon, est πιστότατος en II, 16, 2). Il se présente comme un transfuge et persuade les Mégariens qui gardent l'île de traverser la mer pour s'emparer des Athéniennes. De jeunes Athéniens prennent alors la place de ces femmes : ils sont encore imberbes, revêtent des vêtements féminins et cachent leur poignard dans les plis de leur robe. Ils se comportent sur la plage comme des femmes, jouant et dansant, et quand les Mégariens débarquent, ils les massacrent. À la suite de cela, Salamine est privée de sa garnison et prise par les Athéniens.

Ce qu'il convient de noter, c'est que la ressemblance factuelle — notamment le thème du travestissement¹ — s'accompagne d'un renversement du sens des événements : dans la *Vie de Solon*, texte relevant de l'historiographie au sens large, une opération de razzia — mise en échec — aboutit à une victoire militaire qui a une finalité politique, l'annexion d'un territoire² ; dans le cas de Callisthénès, le ravisseur profite du contexte mi-

1. On notera que Dion Cassius, traitant rapidement de la révolte des Bouviers sous le règne de Marc-Aurèle, rapporte que ceux-ci se firent passer pour les femmes des Bouviers et, de cette manière, parvinrent à tuer un centurion (Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXXII, 4) — comme si Dion avait synthétisé deux éléments séparés dans le roman d'Achille Tatius.

2. Plutarque donne une deuxième version de la prise de Salamine, selon laquelle Solon attaque avec trois-cents hommes embarqués sur des *bateaux de pêche* (9).

litaire pour intervenir à Tyr à des fins personnelles. Cette inversion témoigne naturellement de l'orientation générale du roman d'Achille Tatius, qui tend à la subversion du modèle guerrier, liée ici à la dégradation du modèle historiographique. On ne retient du genre historique qu'un événement qui n'a pas la grandeur, par exemple, de la bataille de Platées.

La seule opération militaire de la guerre thrace est donc un épisode en marge de la guerre, objet d'une double dégradation dans la mesure où les guerriers-ravisseurs sont des brigands, déguisés en femmes, et donc doublement éloignés de l'idéal d'*andreia*. L'emprunt décalé à l'Histoire est plus manifeste dans un épisode de la guerre du Delta. Alors que Charmidès attend des renforts, un retard se produit pour une raison religieuse : le passage de « l'oiseau sacré », le phénix. Je me demande s'il ne faut pas y voir un écho à un épisode de la Première Guerre médique : selon Hérodote, les Lacédémoniens, sollicités par les Athéniens avant Marathon, ne purent participer à la fameuse bataille en raison d'un interdit religieux (*Enquête*, VI, 106). Or, de même que Charmidès attend l'arrivée de deux mille hommes, Sparte envoya

deux mille Lacédémoniens [qui] arrivèrent à Athènes après la pleine lune. (...) Quoiqu'ils fussent arrivés après le combat, ils avaient le désir de voir (θεήσασθαι) les Mèdes : arrivés à Marathon, ils contemplèrent le spectacle (ἐθεήσαντο). (*ibid.*)

Chez Hérodote, ils ne combattent pas mais, anticipant l'attitude d'un Clitophon voyeur¹, ils *regardent* le champ de bataille. Alors que, chez Chariton, la référence aux Guerres médiques sert à exalter l'identité grecque des protagonistes et la valeur guerrière de Chéréas, cette référence est absente du roman d'Achille Tatius, sinon peut-être dans cet épisode, qui renvoie à une participation *avortée* à la guerre. C'est que, chez Achille Tatius, la guerre est placée sous le signe non seulement de l'ellipse narrative, mais aussi de l'esquive.

1. Sur Clitophon voyeur, voir MORALES 2004.

La guerre ou comment ne pas la faire

Une aristie sans guerre

Revenons à ce propos sur les « exploits » de Callisthénès. Par deux fois, Clitophon a indiqué que la victoire des Byzantins a été permise par l'intervention des *dieux* (cf. VII, 12, 4 ; VIII, 18, 1, cités *supra*), ce qui, par contrecoup, peut pousser à s'interroger sur la réalité même de l'action des hommes, et des stratèges en particulier, dans le déroulement des combats. Si Sostratos remet à plus tard la lecture des exploits de Callisthénès, n'est-ce pas surtout parce que ces exploits n'existent pas ? Il dit avoir écrit la lettre qui les rapporte « avant la guerre » (πολέμου, VIII, 18, 4). Littéralement, c'est impossible, puisque Callisthénès a enlevé Calligoné *après* le début de la guerre. Faut-il corriger le texte et considérer que la lettre a été envoyée « avant la traversée » (πλοῦ¹) — c'est-à-dire avant que Callisthénès et Sostratos n'embarquent l'un pour Ephèse, l'autre pour Tyr ? Mais on peut aussi interpréter le *polémos*, dans un sens plus restreint, comme les opérations militaires — non racontées — avant lesquelles Callisthénès évolue de manière si spectaculaire. Cela voudrait dire que la lettre est écrite avant que Sostratos n'ait pu constater sur le champ de bataille les qualités du jeune homme : on se demande alors comment il peut faire l'éloge d'exploits (ἀριστείας, VIII, 18, 4) qui n'ont pas encore eu lieu. Cette contradiction est révélatrice d'un fait que l'on a souvent remarqué au moins à propos de Clitophon, à savoir que, chez Achille Tatius, les protagonistes ne combattent pas. De façon significative, Sostratos s'étend davantage sur l'assiduité de Callisthénès aux exercices militaires, qui ne sont que l'ombre de la guerre² (VIII, 17, 8-9).

1. Voir la note *ad loc.* dans l'édition de la CUF.

2. Sur ce point, voir aussi *infra*. Si Callisthénès est élu stratège, ce n'est apparemment pas en vertu de ses talents de soldat, mais parce qu'il donne de l'argent à la cité (VIII, 17, 10). Certes, on a là le reflet d'une pratique courante dans la cité de l'époque impériale (le pouvoir étant confisqué par les notables de la cité, qui justifient ce pouvoir par les bienfaits qu'ils accordent à leur cité) ; mais c'est aussi une manière de souligner que, dans notre roman, les stratèges ne sont jamais caractérisés par leurs qualités militaires, ni *a fortiori* loués pour elles.

Retards et contretemps

Toute la campagne contre les Bouviers, sur plus d'un livre, se caractérise par une stratégie (je parle en termes narratif et militaire) de retard et de contretemps, La chronologie très dilatée de la guerre d'Égypte suggère une réticence à combattre, explicable après-coup par le désastre que subit l'armée de Charmidès. Lorsque la troupe intervient pour la première fois (III, 13), elle arrive trop tard pour sauver Leucippé, qui vient d'être emmenée au sacrifice (III, 12, 2). Le sort atroce qui la menace ne semble pas pousser les soldats à l'action, puisque la reprise des opérations n'a lieu que le lendemain, et présentée avant tout comme un *intention* :

Le lendemain (τῆ δ' ὑστεραίᾳ), on se *prépara* (παρεσκευάζετο) à traverser et on *entreprit* (ἐπεχείρει) de combler le fossé qui nous barrait la route. (III, 15, 1)

L'action est doublement amorcée, mais seulement amorcée, et immédiatement interrompue. Face aux soldats se tiennent les Bouviers « avec une armée très nombreuse » (μετὰ πλείστης δυνάμεως), en armes (ἐν τοῖς ὅπλοις) (*ibid.*). On s'attend donc à voir s'engager le combat, mais c'est au sacrifice de Leucippé que l'on assiste, et auxquels les soldats assistent, impuissants. C'est seulement le soir que le fossé est comblé et franchi (III, 16, 1) ; pour la deuxième fois, les soldats arrivent trop tard : il n'y a plus rien à faire, si bien qu'ils se mettent simplement... à dîner (*ibid.*). Le temps de la narration se dilate alors, consacré au sauvetage de Leucippé par Ménélas (III, 16-23). Non sans ironie, c'est une arme factice qui assure le salut de l'héroïne, et non pas l'intervention de l'armée régulière.

Lorsque Ménélas informe le stratège de la situation des Bouviers, ce dernier annonce l'arrivée prochaine de renforts (III, 24, 2). Or, « en même temps (ἄμα) qu'il parle », un message vient annoncer un retard (διατρίβειν) des renforts : ils « allaient partir » (μελλούσης ἦκειν), mais ont dû s'arrêter en raison du passage du phénix. Il est donc nécessaire de « différer l'expédition » (τὴν ἔξοδον ἐπισχεῖν, III, 24, 3). L'imminence est ainsi remplacée par l'attente. Or, le retard des alliés, contrairement à ce qui se passe à Marathon, entraîne une retraite provisoire de l'armée (cf. ἀναστρέψαι πάλιν, IV, 1, 1), jusqu'au moment où, de façon complètement inattendue, le stratège reçoit l'ordre de marcher contre les Bouviers (IV, 11, 1). La mise en route de l'armée s'effectue alors sur un mode contradictoire. C'est d'abord la hâte qui prévaut : la lettre que reçoit le stratège « le presse » (ἐπέσπευδε) d'attaquer et « aussitôt » (εὐθύς) il ordonne aux

hommes de se mettre sous les armes (IV, 11, 1) ; par conséquent, « immédiatement » (αὐτικά), les hommes s'élancent « aussitôt » (εὐθύς) et courent aux armes « au plus vite » (ὡς εἶχε τάχους, IV, 11, 2). L'expression, extrêmement redondante, laisse présager une expédition rondement menée. Mais une fois prêts, les hommes se mettent à « bivouaquer » (de même qu'ils « campaient » en III, 16, 1) et l'expédition commence seulement « le lendemain » (τῆ δ' ὑστεραίᾳ). Ils se mettent alors en route, mais un nouveau retard se produit, cette fois d'ordre narratif et non plus diégétique, avec la description du Nil qui s'étend sur plus de deux pages (IV, 11, 3-IV, 12, 8), avant que ne soient rapportés les préparatifs des Bouviers (IV, 13, 1). Certes, la *thésis*, la situation du village des Bouviers, est un élément stratégique important¹ : mais en remontant (au sens propre, comme le montre l'adverbe ἄνωθεν) quasiment aux sources du Nil, Clitophon se laisse déborder par son amour des digressions géographiques et paradoxographiques, qui retardent encore l'attaque — ou du moins sa narration.

Fuites

Au début du roman se passe un événement à la fois très anodin et emblématique de la façon dont les personnages conçoivent la guerre. Dès le déclenchement de la guerre thrace, Sostratos envoie sa femme et sa fille à Tyr, loin de la cité assiégée (I, 3, 6). Naturellement, sans cette décision, sans la venue de Leucippé, le roman n'aurait pas d'existence. Mais du point de vue des valeurs civiques et militaires, il s'agit d'une attitude défaitiste, qui, dans une cité comme l'Athènes classique, aurait valu à son auteur une condamnation, et pas seulement morale. Ainsi, dans son discours *Contre Léocrate*, l'orateur Lycurgue rappelle qu'un certain Autolykos, membre de l'Aréopage, donc personnage de haut rang, fut condamné à une peine que l'orateur ne précise pas, peut-être sous le chef d'accusation de δειλία, lâcheté, pour avoir envoyé sa femme et ses enfants à l'étranger après le désastre de Chéronée :

D'ailleurs, vous avez condamné vous-mêmes Autolykos : alors qu'il était resté ici au milieu des périls, mais qu'il était accusé d'y avoir soustrait (ὑπεκθέσθαι) sa femme et ses enfants, vous l'avez puni. (*Contre Léocrate*, 52-53)

1. Sur ce point, voir *infra*.

L'attitude de Sostratos est donc loin d'être irréprochable, mais elle ne donne lieu à aucune réaction de la part de la cité. C'est que, dans l'univers d'Achille Tatius, le défaitisme est une des choses les mieux partagées et qu'il est bien souvent difficile de distinguer entre prudence et lâcheté, par exemple lorsque Leucippé est enlevée à Pharos par des brigands¹. À ce moment-là, le tumulte alerte le « stratège de l'île », un homme qui avait participé à la campagne contre les Bouviers (V, 7, 3). Il commence par leur donner la chasse (*ibid.*), mais lorsque les pirates sont secourus par un deuxième navire, le stratège prend peur et renonce à combattre (V, 7, 7)². Alors que Charmidès se vantait de battre une troupe quatre fois plus importante que la sienne, en disant que cinq mille hommes de sa troupe vaincraient sans problème même vingt mille Bouviers (III, 24, 2), les ambitions du stratège de Pharos sont en revanche bien plus mesurées puisqu'il n'ose pas attaquer à un contre deux. Du coup, on se dit que si Charmidès n'a pas attaqué les Bouviers de lui-même, sans attendre les renforts, mais seulement sur ordre du satrape (IV, 11, 1), c'est que ses fanfaronnades dissimulaient une couardise certaine, révélée par l'attitude de son ancien collègue³.

Cet épisode n'est pas sans rappeler le déroulement de la première attaque de brigands, celle qui entraîne la capture des héros. Clitophon raconte que, dans la circonstance, « la terre fut couverte d'hommes effrayants et sauvages » (III, 9, 2) : on conçoit donc que le pilote arrête le navire en criant « Nous sommes perdus », sans même envisager de le défendre. Mais juste après, Clitophon précise que « quatre brigands montent à bord et se saisissent de tout ce qu'il y avait sur le navire » : on a l'impression qu'en réalité, une poignée d'hommes s'est emparée du navire et l'on peut se demander si Clitophon a bien dit toute la vérité en parlant d'une nuée de brigands.

Le rapt de Calligoné révélait déjà, au livre II, la même passivité. L'ordre des actions est de ce point de vue assez significatif. Lorsque les ravisseurs

1. Cela en dit long sur la « pacification » du Nil évoquée par Clitophon (IV, 18, 1).

2. Comme l'écrit A. BILLAULT, « Clitophon rencontre des stratèges et n'a guère lieu de s'en féliciter » (BILLAULT 1998, p. 151-152 à propos de cet épisode).

3. Comme l'indique LECOQ 2011, p. 407, « jamais il n'avait été dit que la venue cyclique du phénix à Héliopolis entraînait la cessation des activités, militaires ou autres : c'est donc visiblement un prétexte ». Prétexte pour permettre aux personnages de donner libre cours au plaisir du discours paradoxographique, mais peut-être aussi pour ne pas avoir à combattre...

passent à l'attaque, ils commencent par éteindre les torches et, tandis que tout le monde s'enfuit, épouvanté, ils tirent leur glaive et enlèvent Calligoné (II, 18, 3) : il semble donc que les personnages prennent peur avant même que les armes aient été sorties. En tout cas, ils n'opposent aucune résistance, puisque Clitophon distingue deux types de réaction qui aboutissent en fait au même résultat : les uns fuient sans rien voir ni savoir, les autres poussent des cris en voyant ce qui se passe (II, 18, 5). On ne sait pas ce que fait Clitophon¹, qui se présente en témoin, apparemment passif, des événements, regardant ceux qui regardent la scène sans oser intervenir. L'intérêt du voyeur-né se combine avec le soulagement du personnage amoureux, désormais débarrassé d'une encombrante fiancée : c'était en soi une raison suffisante pour ne pas se battre contre les ravisseurs — à moins que Clitophon n'ait pris au mot une remarque d'Hérodote, selon qui « c'est le propre des sots (ἀνοήτων) que de tout faire pour venger le rapt de femmes, et d'hommes sensés (σωφρόνων) que de ne pas s'en soucier » (*Enquête*, I, 4). Si la rivalité entre Grecs et Barbares est née, d'après les « savants perses » cités par Hérodote, d'une série d'enlèvements — le premier étant perpétré par des Phéniciens, le deuxième par des Grecs abordant à Tyr —, Clitophon fait la preuve de sa σωφροσύνη — une vertu qu'il est expert à manipuler² — en refusant d'entrer dans une logique de représailles³.

Faire l'amour, pas la guerre

Alors que le roman de Chariton exploite systématiquement la superposition entre sphère privée (dont l'amour, avec son incarnation sociale, le mariage, est une composante essentielle) et action publique (politique et militaire)⁴, Achille Tatius établit une dichotomie fondamentale entre l'amour et la guerre, visible notamment dans la construction même du récit de la campagne contre les Bouviers. Lorsque Charmidès tombe amou-

1. Cf. BRETHES 2007, p. 205-207.

2. Cf. KASPRZYK 2009.

3. L'enlèvement de Calligoné n'est pas sans rappeler le rapt (consenti) de Chariclée par Théagène dans les *Éthiopiennes* d'Héliodore (IV, 17-21) ; dans ce roman, l'enlèvement suscite l'indignation de toute la cité, qui se lance, en armes, à la poursuite des ravisseurs (IV, 21). En revanche, les Tyriens ne réagissent pas au rapt de Calligoné, comme si la cité du dieu Héraclès était dépourvue des qualités de son dieu tutélaire, au même titre que Clitophon.

4. Cf. ALVARES 1997.

reux de Leucippé (IV, 3, 1, avec une amorce en IV, 2, 1), la naissance de l'amour s'accompagne de l'abandon temporaire des opérations, pendant les dix premiers chapitres du livre IV. C'est d'ailleurs au moment où l'intrigue amoureuse commence qu'Achille Tatius nomme le stratège pour la première fois, laissant (très provisoirement) de côté son titre militaire. La séparation entre l'amour et la guerre explique le caractère assez inattendu de l'attaque lancée par Charmidès sur l'ordre du satrape (IV, 11, 1sq.). Complètement étranger à la guerre dont il est à peine le témoin, Clitophon méconnaît les éventuelles considérations stratégiques qui ont conduit à cette décision : de son point de vue, qui est celui du texte que nous lisons, l'attaque ne se situe pas dans le fil d'une stratégie — par ailleurs peut-être complètement absente —, mais au milieu du récit de la folie de Leucippé, liée à la « menace Charmidès », qui occupe toute son attention depuis plusieurs pages : le départ de la troupe a lieu « à ce moment-là » (IV, 11, 1), c'est-à-dire après qu'un médecin a tenté de soigner Leucippé — indépendamment de la chronologie de la guerre, donc. Juste après avoir rapporté la défaite de Charmide, Clitophon raconte la guérison de l'héroïne en la situant dans une chronologie spécifique : « dix jours » après le début de « la folie » de Leucippé (IV, 15, 1). La guerre et l'histoire d'amour sont narrativement juxtaposées, mais constituent deux univers étanches, suivant deux temporalités indépendantes¹.

L'histoire de Callisthénès illustre de manière frappante la même démarcation : amoureux de Leucippé, il profite de la guerre entre les Thraces et sa cité pour s'emparer d'elle. Mais il « fait semblant d'être l'un des ambassadeurs » (II, 15, 1) et, une fois son forfait accompli, il repart sur son « navire *personnel* » sans se mêler à ses concitoyens. Non seulement cette ambassade sacrée n'est qu'un prélude à la guerre, mais Callisthénès n'y participe que de loin, pour s'occuper de ses affaires de cœur. À la fin du roman, pourtant, le jeune homme semble s'impliquer véritablement dans la guerre ; mais la façon dont Sostratos raconte les événements entretient le doute sur la portée réelle de sa « conversion ». Son point de vue, en effet,

1. De même, au livre II, le développement sur la guerre thrace est subordonné à l'intrigue amoureuse dont Callisthénès est le héros : Clitophon indique qu'« à ce moment-là » éclata la guerre (II, 14, 1) : c'est l'histoire de Callisthénès qui constitue le cadre de référence au conflit, et non l'inverse. D'ailleurs la première mention de la guerre intervient « à ce moment-là », c'est-à-dire juste après que Clitophon a eu un songe où il était séparé de Calligoné (I, 3, 5) : déjà, la guerre est subordonnée à l'histoire et à la temporalité personnelle du héros, bientôt amoureux.

n'est pas celui du stratège sensible à la compétence de son collègue, mais celui du « barbon » de la Nouvelle Comédie¹, ici protecteur des amours des jeunes gens de son entourage, même dans des circonstances inopportunes. Ainsi, au livre V, Sostratos décide dans une lettre à Hippias de donner sa fille à Clitophon (V, 10, 3). Celui-ci déplore que cette nouvelle arrive trop tard, mais en précisant qu'« un mariage lui est envoyé *du milieu de la guerre* » (ἐκ μέσου πολέμου, V, 11, 1), il semble aussi souligner le caractère incongru de cet arrangement matrimonial en plein conflit. Une remarque antérieure de la mère de Leucippé prend ici son sens. Après avoir failli surprendre sa fille dans le lit de Clitophon, elle se plaint que l'on ait « dépouillé le mariage de sa fille » pendant que Sostratos fait la guerre « pour défendre les mariages d'autrui » (II, 24, 2). Elle met l'accent sur un paradoxe tragique, emprunté à Chariton, selon lequel le stratège, vainqueur au nom de sa cité, est incapable de défendre sa propre fille². Mais elle suggère aussi que si Sostratos fait la guerre, c'est pour avoir la possibilité de régler des affaires matrimoniales, apparemment son passe-temps favori.

De fait, loin de raconter la guerre thrace, il s'intéresse seulement à l'évolution de celui qui aurait pu être son gendre, Callisthénès. En raison des nouveaux mérites de celui-ci, il écrit donc à Hippias³ pour lui demander de marier Calligoné au jeune homme (VIII, 18, 4). Plus exactement, Sostratos rédige ce que le romancier appelle un συμβόλαιον, traduit par « recommandation » dans l'édition de la CUF (VIII, 18, 4)⁴. D'après le contexte, c'est effectivement le sens du mot⁵, mais συμβόλαιον désigne au sens propre un document juridique, un contrat⁶, comme si le stratège se muait en entremetteur ou en notaire pour régler d'un point de vue *administratif* le mariage de son concitoyen. Quoi qu'il en soit, on a là tardivement l'explication implicite de ce qui, au livre V, était injustifié : le fait que Sostratos donne sa fille Leucippé en mariage à Clitophon. Comme Calligoné est désormais liée à Callisthénès, Clitophon ne peut plus l'épou-

1. Sostratos est bien entendu le nom d'un personnage de Ménandre.

2. Chariton souligne qu'Hermocrate n'a pas su défendre Callirhoé, qu'un simple brigand a enlevée alors que même les Athéniens n'avaient pu s'en emparer (cf. III, 4, 18).

3. Curieusement, le destinataire de la lettre n'est pas précisé.

4. Voir aussi O'SULLIVAN 1980, s.v. : « lettre de recommandation ».

5. Ce n'est pas le terme employé habituellement : la lettre de recommandation est l'ἐπιστολή συστατική.

6. Il apparaîtrait avec ce sens un peu plus haut, à propos d'un « contrat sur la dot » (VIII, 17, 4).

ser : Sostratos lui donne donc Leucippé en *compensation* — c'est-à-dire pour une raison négative, et non parce que Clitophon l'a méritée. Ce mariage décidé au milieu d'une guerre à laquelle Clitophon ne participe pas, et ce au milieu du roman, et non comme un aboutissement de l'histoire de Clitophon (comme c'est le cas pour Théagène dans le roman d'Héliodore), confirme la séparation absolue entre la sphère amoureuse et la sphère militaire. Ce n'est guère glorieux pour Clitophon, mais celui-ci a fait en sorte de ne pas placer les vertus militaires dans l'échelle des valeurs — le roman étant en fait dépourvu de toute échelle de valeur.

Rhétorique militaire et éloquence épидictique

Le temps de la guerre est aussi le temps de la parole, celle des stratèges qui discutent des opérations à mener ou du chef qui exhorte ses troupes : Chariton faisait conjointement de Chéréas un chef de guerre et un orateur¹. Dans le roman d'Achille Tatius, en revanche, le discours des stratèges est régulièrement parasité par des discours qui s'écartent des réalités militaires et leur sont même totalement étrangers, créant un décalage volontaire entre le contexte et la parole qui s'y déploie. Certes Achille Tatius semble suivre la tradition historiographique en intégrant au récit des scènes de conseil militaire, dont Hérodote, par exemple, émaille le récit des Guerres médiques. Mais on assiste alors à l'intrusion systématique d'une éloquence d'ordre épидictique, qui fait de la guerre le lieu d'une *démonstration* rhétorique².

Du stratège au sophiste

Le mélange des genres est frappant au début de la guerre thrace, lorsque les Byzantins reçoivent un oracle d'interprétation délicate (cf. ἀπορῶντων, II, 14, 2)³. Sostratos prend la parole pour en livrer une exégèse terme à terme. Clitophon introduit son discours en précisant que son oncle « était, *comme je l'ai dit*, stratège pour la guerre » (*ibid.*). En fait, cette information n'a jamais été donnée et elle dénote une insistance un peu curieuse à présenter le titre de Sostratos. C'est que le discours qu'il

1. Cf. KASPRZYK 2006.

2. Je laisse de côté ici les discours de Charmidès sur la faune égyptienne (fin du livre III, début du livre IV), dans la mesure où ils sont prononcés pendant l'interruption de la campagne.

3. Voir en particulier LAPLACE 2007, p. 197-209.

prononce ne permet pas de l'identifier comme chef militaire de la cité, mais fait de lui un véritable sophiste, guère à sa place dans une situation de guerre imminente. Sostratos a pour collègue un certain Chéréphon — un nom en quelque sorte prédestiné, dans un contexte oraculaire¹ — qui le félicite de la justesse de son interprétation, avant de surenchérir en citant d'autres exemples de *mirabilia* (II, 14, 6-10). Ce qui commence comme une réunion d'État-major devient ainsi la rencontre entre deux sophistes qui rivalisent d'habileté et se régalent de discours. Chéréphon est le supérieur de Sostratos (τοῦ Σωστράτου μείζων) en raison de sa naissance (II, 14, 6) : on a l'impression que cela l'autorise surtout à prononcer un discours encore plus long, sans le moindre rapport avec la question qui occupe la cité². Dans cette scène, pas un mot n'est consacré à la stratégie à suivre. Chéréphon parle notamment d'un fleuve d'Ibérie³ qui « bavarde » lorsque le vent frappe son eau comme le plectre touche la corde d'une cithare (II, 14, 8). Avec cette comparaison, on n'est pas loin de la définition d'une rhétorique trop soucieuse de ses effets, trop mélodieuse, telle que la critique Apollonios de Tyane à propos de Dion Chrysostome⁴.

Au discours militaire se substitue donc une rhétorique épideictique qui reparait pendant la guerre contre les Bouviers. Lorsque Clitophon raconte à Charmidès le sauvetage de Leucippé par Ménélas, le stratège interroge Ménélas sur la situation des Bouviers (III, 24, 1) : on s'achemine donc dans un premier temps vers une discussion d'ordre stratégique, avec des considérations sur les effectifs de chaque adversaire (III, 24, 2). À vrai dire les renseignements livrés par Ménélas ne sont pas nouveaux ou bien pas exploités. En indiquant que les Bouviers sont au nombre de dix-mille, il ne fait que confirmer une information connue depuis plusieurs pages, et que le stratège balaie d'un revers de la main en considérant qu'une troupe réduite suffirait à écraser les Bouviers. Or, Charmidès pêche par excès de confiance, faute d'avoir pris en compte un détail important donné par Ménélas, selon lequel les Bouviers sont « désespérés » (ἀπονενοημένων,

1. Il s'agit du nom de l'ami de Socrate qui consulta l'oracle de Delphes pour savoir s'il existait quelqu'un de plus sage que Socrate (Platon, *Apologie de Socrate*, 21a). D'après LAPLACE, 2007, p. 198, ce nom suggère l'origine delphique de l'oracle reçu par les Tyriens.

2. Sur le « comique d'accumulation » dans « un monde où la parole occupe une place démesurée et n'a, le plus souvent, d'autre fin qu'elle-même », voir BILLAULT 1998, p. 157.

3. Ou d'Ismarie, selon correction proposée par Laplace 1983.

4. Voir la *Lettre 9* d'Apollonios.

IV, 24, 1) — ce qui peut suggérer qu'ils se battront jusqu'à la mort : par exemple, Jason de Phères refuse d'engager un combat en considérant que « les Lacédémoniens, si la mort est inévitable, combattront de façon désespérée » (Xénophon, *Helléniques*, VI, 24, 3). Il se trouve que, dans son rapide développement consacré aux Bouviers, Dion Cassius écrit qu'Avadius Cassius, gouverneur de Syrie venu en Égypte pour mater la révolte, « n'osa pas engager le combat contre eux tous réunis à cause du désespoir où ils étaient (διὰ τὴν ἀπόνοιαν) et de leur nombre » (Dion Cassius, *Histoire romaine*, LXXII, 4). La proximité de situation suggère qu'Achille Tatius a délibérément pris le contrepied de l'épisode tel que la tradition historiographique le rapportait. Or cette considération psychologique est en contradiction avec l'apparente acceptation de la mort (IV, 13), sur laquelle repose la ruse qui permet la victoire des Bouviers. Mais Charmidès ne s'attarde pas sur les propos de Ménélas, en particulier parce que l'évocation de l'oiseau sacré pousse Clitophon à l'interroger sur le phénix. La discussion change alors complètement de direction : aux questions militaires succède un discours épideictique de Charmidès sur le phénix, présenté de façon significative comme un « sophiste », capable d'« improviser » une sépulture pour son père avant de faire son « éloge funèbre » (III, 25, 4-7)¹. Non seulement l'éloquence épideictique contamine le débat sur les questions militaires, mais le discours de Charmidès contient, en abyme, la caractérisation de son propre discours².

Parler pour ne rien faire

Un épisode antérieur, au livre III, donne lieu à la même indistinction entre contexte militaire et atmosphère épideictique, en la combinant avec une opposition entre le discours et l'action. Lorsque Charmidès libère les prisonniers des Bouviers, il leur promet des armes pour les intégrer à son armée (III, 14, 1). Clitophon demande un cheval et se livre à une *démonstration* (ἐπεδεικνύμην) de ses talents de cavaliers³ : il exécute, « en *rythme* », les « *figures* de ceux qui font la guerre » (III, 14, 2). Le verbe ἐπιδείκνυσθαι, l'emploi de termes renvoyant aussi bien à l'exercice militaire qu'au tra-

1. Voir FUSILLO 1991, p. 73 ; DUBEL 2011, p. 393.

2. Et ce d'autant plus que, comme le souligne Lecoq, 2011, p. 412, le phénix est « un sujet de prédilection pour la déclamation dans les écoles de rhétorique ».

3. Sur cette séquence, voir LALANNE 2006, p. 169-170 ; BRETHERS 2007, p. 206.

vail oratoire, l'éloge (ἐπανεῖσι) que lui prodigue « même le stratège »¹, relève de la sphère épидictique : hors du champ de bataille, où il ne mettra jamais les pieds, Clitophon livre une guerre d'apparat, de la même façon que l'éloquence épидictique est étrangère aux luttes politiques et judiciaires². La pratique militaire est ainsi dotée d'une dimension purement esthétique détachée des réalités et des dangers du combat. Ce sera encore le cas pour Callisthénès qui, après sa transformation, « se distingue de façon vigoureuse » dans les exercices de cavalerie et entend « se distinguer de façon variée dans les choses de la guerre » (VIII, 17, 8-9). L'adverbe ποικίλως donne à l'attitude de Callisthénès une valeur plutôt esthétique, renvoyant à la catégorie littéraire de la variation. Mais sur un plan moral, la notion peut être péjorative et désigner les séductions de la bigarrure, comme si Callisthénès, au cœur de la guerre, voulait avant tout plaire.

Revenons à Clitophon : sa petite parade de cavalerie lui vaut de devenir le commensal du stratège (ποιεῖται ὁμοτράπεζον), une situation déjà vécue par Chéréas auprès du roi d'Égypte révolté, dans le roman de Chariton (ἐποιήσατο ὁμοτράπεζον, VII, 2, 5). Mais Chéréas devient en outre son « conseiller » et « fait la démonstration (ἐπεδείκνυτο) de sa sagesse et de son audace » en prononçant devant le roi un discours très volontaire, alors que les autres conseillers du roi sont pessimistes sur la possibilité de s'emparer de Tyr (*ibid.*). Pendant le siège la cité, il fait par ses actes (ἔργον) « la démonstration » (ἐπεδείξατο) de sa valeur (VII, 2, 6). Une rhétorique très martiale est ainsi le prélude à une action héroïque. Chéréas avait commencé par raconter ses malheurs au pharaon, mais c'était pour justifier son engagement auprès de lui, sa volonté de se venger du roi de Perse aux côtés des Égyptiens. En revanche, quand Clitophon dîne avec le stratège, il lui conte ses malheurs sans se mêler des affaires militaires (III, 14, 2-3). Peu avant, Charmidès avait interrogé (ἐπυνθάνετο) les prisonniers qu'il avait libérés des Bouviers et Clitophon lui avait alors raconté ses aventures (τὰ ἐμὰ εἶπον, II, 14, 1). On a donc l'impression que, dans un premier temps, Charmidès n'a rien écouté, ce qui sera encore le cas devant Ménélas, en un sens, comme on l'a vu plus haut. Dans un deuxième temps, Charmidès lui (re)demande son histoire (ἐπυνθάνετο τὰ ἐμὰ) et réagit par

1. L'expression suggère que Clitophon a été applaudi par toutes les personnes présentes.

2. Voir Cicéron, *L'Orateur*, 42 : le genre épидictique est un « genre plus fait pour la parade (*pompa*) que pour le combat (*pugna*) (...), rejeté et banni du forum ».

la pitié, en auditeur sensible au *pathos*, et non en homme de guerre : sa réaction n'entraîne aucune action. Le *logos* est ainsi clairement séparé de l'*ergon* — ce qui est en un sens une des définitions de l'éloquence épédic-tique.

Le discours polémologique en échec

Si Clitophon se révèle par ses actes un soldat d'opérette, la manière dont il rapporte certains faits suggère en outre qu'il emprunte un langage qu'il ne maîtrise pas en l'appliquant à des réalités militaires qu'il perçoit imparfaitement : par un autre biais, Achille Tatius met en évidence l'inadéquation entre le discours et le monde de la guerre. Je reviens à ce propos sur la première intervention des soldats contre les Bouviers. La troupe est alors décrite en termes contradictoires par Clitophon. Il parle tout d'abord d'une « phalange de soldats », « tous hoplites » (III, 13, 1), avant de dire qu'ils sont cinquante, les uns avec de longs boucliers, les autres étant des peltastes — ce qui signifie par définition que les soldats ne sont pas tous des hoplites, d'autant que des cavaliers interviennent par la suite. Naturellement, ce genre de détail est très secondaire, mais il me semble révélateur du langage sophistique de Clitophon : le sophiste est celui qui est apte à produire un discours sur tous les sujets, même ceux auxquels il ne connaît rien. Ce n'est pas pour rien que Clitophon est le fils d'Hippias, nom d'un fameux sophiste qui se vantait de savoir tout faire et de tout connaître¹. En l'occurrence, Clitophon adopte le ton d'un professionnel de l'armée, sans en avoir franchement les capacités. La description des effectifs et de l'armement est par ailleurs un *topos* du récit historique — on pense au catalogue des troupes de la Deuxième Guerre médique chez Hérodote. Mais dans cet épisode, on observe un usage outrancier de ce type de digression technique. Clitophon semble créer, ou conceptualiser, une nouvelle catégorie d'arme, la « motte égyptienne », arme rudimentaire s'il en est, qu'il est difficile de prendre au sérieux, et sur laquelle le propos de Clitophon lui-même n'est pas assuré. Le lecteur imaginera sans doute que c'est une arme ridicule, surtout face à la troupe hoplitique qui s'avance. Mais Clitophon la présente d'abord comme une arme redoutable, à cause de la blessure « double » qu'elle cause² (III, 13, 3). Toutefois, la

1. Cf. Platon, *Hippias mineur*, 368b-e.

2. Sur le thème du double dans le roman, voir MORALES 2004, p. 43.

suite dément cette caractérisation : les projectiles ne font aucun mal aux soldats abrités derrière leurs boucliers, si bien que ce qui pouvait apparaître comme l'arme secrète des Bouviers s'avère un simple expédient, complètement inefficace¹. Emporté par la pose historiographique, Clitophon ne se rend pas compte que son discours est inadéquat ; à travers son héros, Achille prend au mot toute une tradition qui fait de l'Égypte un pays où tout est plus extraordinaire qu'ailleurs², pour la tourner en dérision.

Si Clitophon s'aventure parfois dans des considérations techniques qu'il ne maîtrise pas, il arrive à l'inverse que son discours comporte des éléments stratégiques dont il n'a pas conscience et qui, de ce fait, perdent leur utilité au moment où leur prise en compte aurait été cruciale pour l'issue du combat. La description du Nil qui précède le récit de la victoire des Bouviers est ainsi de nature ambiguë, oscillant entre un discours polémologique qui s'ignore et une rhétorique épидictique qui prend le pas inopportunément. Elle est liée à la « situation (θέσις) du village » (IV, 11, 3), mais celle-ci est immédiatement inscrite dans une géographie plus large, celle de l'Égypte et du Nil. Le fleuve est présenté comme un θέαμα (IV, 12, 1), un « spectacle » dont il convient de rendre compte, si bien que le discours stratégique consacré au cadre de la guerre se mue en un éloge paradoxographique du fleuve. Mais la description met l'accent sur deux aspects en particulier : d'une part le caractère hybride du Nil, à la fois « fleuve, terre, mer, marais » (IV, 12, 1) ; d'autre part le phénomène de la crue, et notamment sa régularité (IV, 12, 2). La littérature consacrée au Nil fait régulièrement allusion à ces deux traits et Clitophon apparaît ici comme un *pépaideuménos* pour qui les textes classiques n'ont pas de secret. Mais il se trouve que les deux aspects sont évoqués au cours du combat qui suit et jouent un rôle non négligeable. Cela semble justifier après-coup la longue description du fleuve : Clitophon se fait apparemment l'émule d'un Polybe, pour qui l'historien doit également être géographe, connaître

1. D'après Clitophon, les Bouviers arrêtent d'en jeter lorsqu'ils sont « fatigués », raison qui paraît un peu désinvolte, au cœur d'un combat à mort, et semble ne correspondre à aucune tactique. C'est une manière de dénigrer la façon de combattre des Bouviers, mais cela montre peut-être que Clitophon se contente de rapporter les faits de façon naïve. Il faut sans doute comprendre en réalité que les Bouviers se défendent avec ce qu'ils peuvent, parce qu'ils sont pris par surprise (de même que l'Amour sait improviser : cf. V, 27, 4).

2. Cf. Hérodote, *Enquête*, II, 35, 1. Achille Tatius se souvient peut-être d'un passage d'Hérodote (II, 136) évoquant le limon dont sont faites les briques de la pyramide d'Asychis, caractérisées par leur solidité.

le terrain et prendre conscience de son éventuelle importance stratégique¹. Mais Clitophon ne met jamais en relation directe les détails géographiques et les considérations tactiques. Il faut noter qu'il adopte ici un ton très neutre, comme si l'objectivité scientifique était pour le personnage un moyen à la fois d'énoncer les faits et de ne pas les prendre en charge — de ne pas plus s'impliquer dans la narration que dans l'action, afin de laisser à d'autres, aux lecteurs ou aux personnages, le soin d'établir des relations entre les informations livrées de façon brute.

Or Charmidès lui-même ne semble pas plus conscient du lien que le discours établit à distance entre les faits. En particulier, le combat contre les Bouviers est à la fois « dans l'eau, un combat d'infanterie, et sur la terre un naufrage » (IV, 14, 8)², ce qui surprend tout à fait les soldats (IV, 14, 4-5), comme si cette réalité géographique leur avait complètement échappé³. Mais cela leur a échappé précisément parce que les Bouviers ont su exploiter le terrain, en faisant mentir les données géographiques : alors que la crue est régulière, ils ouvrent les digues et laissent l'eau du Nil envahir le lieu du combat : par cet acte inattendu (ἄδοκητόν, IV, 14, 4), ils font donc venir le fleuve ὑπερήμερος (« au-delà du jour fixé »), ce qui contredit les informations initialement livrées par Clitophon. C'est aussi que Charmidès est un piètre stratège — au sens ancien et moderne — et s'il est expert en faune égyptienne, il semble s'y connaître beaucoup moins dans le domaine qui est apparemment le sien, sur le plan à la fois pratique et théorique. Revenons à la ruse des Bouviers. Elle commence par un discours résigné des vieillards, dont le contenu est à la fois sincère et trompeur, fondé notamment sur le double sens de certaines paroles (4.13, 3-6)⁴. Un élément de leur discours aurait pu mettre la puce à l'oreille de Charmidès. La ruse consiste d'une part à dissimuler des guerriers derrière les

1. Pour Polybe, « la science historique » impose « la visite des villes et des pays pour connaître les cours d'eau et les ports, et d'une façon générale les particularités et les distances sur terre et sur mer » (*Histoires*, XII, 25e) ; un mauvais historien se révèle lorsque les mouvements des armées tels qu'il les décrit ne correspondent pas à la topographie du champ de bataille (XII, 25f).

2. La situation est empruntée à Thucydide (cf. Laplace, 2007, p. 306). Sur ce mélange des éléments, voir FUSILLO 1991, p. 70-71 ; GUEZ 2002 ; GRAUDET 2011.

3. Pourtant, comme le note BERTRAND, 1988, p. 145-147, les Bouviers sont « les pratiquants d'une guerre à l'égyptienne » qui « n'a rien d'original », puisque tous les combats, en Égypte, exploitent le fleuve d'une manière ou d'une autre.

4. Cf. LAPLACE 2007, p. 305.

vieillards et à les faire surgir au moment convenu (IV, 13, 2-3), d'autre part, à submerger les soldats avec l'eau d'un canal (IV, 14, 1). Mais elle est aussi le développement d'un premier stratagème. Les vieillards supplient Charmidès de les mettre à mort à l'intérieur de leur cité (IV, 13, 6). Or, les traités de tactique évoquent les ruses qui permettent d'attirer l'ennemi à l'intérieur ou à proximité des remparts, où ils sont pris comme dans une souricière et facilement massacrés. Ainsi, dans la *Poliorcétique* d'Énée le tacticien, un auteur du IV^e s. av. J.-C., on lit la ruse suivante :

Quand on est assiégé, il faut user de stratagèmes du genre suivant. Dans les portes, et surtout du côté intérieur, creuser une tranchée en laissant de part et d'autre un passage ; ensuite, *que quelques hommes faisant une sortie*, engagent une escarmouche et *amènent ceux des ennemis qui les poursuivront à charger derrière eux jusque dans la ville*. Les gens de la ville, en s'y réfugiant, courent naturellement le long des passages laissés de part et d'autre mais on peut s'attendre à ce que les hommes de l'ennemi, ne connaissant pas d'avance l'existence de la tranchée, d'autant plus qu'elle aura été dissimulée, y tombent et soient, en l'occurrence, exterminés par ceux des soldats restés à l'intérieur de la ville. (39, 1-2, trad. A.-M. Bon)

Dans ce traité, il s'agit d'attirer les ennemis vers un fossé dissimulé, tandis que les Bouviers cherchent à attirer les soldats à l'endroit où ils pourront faire dévaler vers eux l'eau du canal. Mais dans les deux cas, le but est de conduire l'ennemi vers un piège, et un stratège aguerri aurait dû se méfier¹. Si Clitophon a lu trop de livres, qui ne le rendent pas forcément apte à comprendre le monde qui l'entoure, Charmidès, lui, n'a manifestement pas assez travaillé ses traités de tactique.

Que ce soit dans l'ordre de l'action, du discours ou de la narration, la guerre fait donc l'objet d'un traitement désinvolte de la part d'Achille Tatius — ou plutôt, de Clitophon : car la narration à la première personne implique une vision très orientée des événements, reflétant l'*éthos* d'un personnage qui ignore les choses de la guerre, se tient éloigné du champ de bataille et se montre délibérément étranger aux valeurs martiales, qu'aucun personnage ne semble en mesure d'incarner. Mais cette impres-

1. Il abandonne les préparatifs du combat (IV, 13, 6) et ne peut pas se défendre parce que le combat commence alors que les soldats, littéralement « sont devenus non préparés » (ἀπαρασκευόους γεγονότας, IV, 14, 2), situation qui inverse radicalement l'attitude attendu au seuil du combat.

sion est précisément entretenue par le narrateur qui, refusant de raconter les (éventuels) exploits de Callisthénès ou de Thersandre, s'attardant sur l'échec de Charmidès, finit par nous persuader que le monde n'est peuplé que de couards et de vaincus. En cela, il décrit surtout un monde à sa mesure, suggérant par là que l'héroïsme n'est qu'une question de point de vue : la guerre, sous l'œil de Clitophon, c'est *l'Iliade* vue par Thersite.

Portes fermées ou entrouvertes : de l'effraction érotique chez Achille Tatius

Jean-Philippe GUEZ
Université de Poitiers, EA 3816 (FORELL)

Dans *Leucippe et Clitophon*, une même image, reprise et sans cesse variée, présente la femme comme un espace désirable, mais protégé par une porte ou une barrière. Omniprésente, cette porte place l'amour sous le signe d'un interdit qui n'est jamais vraiment levé : l'amour est soit clandestin, soit impossible.

In *Leucippe and Clitophon*, a recurring image represents woman as a space that is appealing but protected by a barrier or a door. Omnipresent, these doors show that Eros always fulfills itself by infringing some kind of prohibition : it cannot but be transgressive.

Mots clefs : portes, corps féminin, mariage, sexualité .

Le roman d'Achille Tatius, on le sait, présente un portrait tout à fait singulier de l'expérience amoureuse. Dans les autres romans, un enjeu essentiel est de faire apparaître les protagonistes comme des héros de *sôphrosunè*, de fidélité et de chasteté. Chacun d'entre eux résiste aux tentatives de séduction dont il est l'objet, et parvient à se garder purs pour son ou sa bien-aimé(e). De la sorte, l'amour apparaît sous un jour rassurant. Subjectivement, les protagonistes savent contrôler leurs propres pulsions — lorsque Théagène, par exemple, résiste à son désir pour Chariclée (*Éthiopiennes* V, 4, 5) ; et vis-à-vis des tiers, le sentiment réciproque qu'ils ont l'un pour l'autre leur fait accomplir des prouesses — lorsqu'Anthia, par exemple, déploie des trésors de ruse ou de courage pour échapper à ses prédateurs (*Éphésiaques* III, 11, 4 ; V, 7, 4). L'amour, si l'on veut, est dou-

blement idéalisé, comme objet de *sôphrosunè*, et comme facteur de *sôphrosunè*. Or, chez Achille Tatius, la situation est inverse : subjectivement, les protagonistes cèdent à leurs pulsions (au livre II, ils manigancent pour coucher ensemble sans être mariés) ; et ils ne résistent pas non plus au désir d'autrui (puisque Clitophon cède à Mélité). Bref, le roman d'Achille Tatius présente l'amour comme rebelle à la *sôphrosunè*.

Cette spécificité d'Achille Tatius est bien connue. Mon propos consistera à présenter une hypothèse sans doute scabreuse, mais que je crois valide, sur le système figuratif, ou métaphorique, du roman. Je voudrais montrer que cette conception de l'amour s'exprime à travers l'image récurrente de la *limite* et de l'*effraction*. Il s'agit d'un motif assez banal dans l'imaginaire grec. Toute l'*Enquête* d'Hérodote, par exemple, médite l'idée de nécessaire limite, et en varie les métaphores à l'infini, depuis la porte de Candaule, par où pénètre le regard de Gygès, jusqu'à l'Hellespont que Xerxès fait fouetter dans sa folie. Chez Achille Tatius, l'effraction n'est pas d'ordre politique ou philosophique, mais érotique. A des niveaux textuels très différents, dans des épisodes d'importance variable, parfois dans des détails, l'amour est toujours représenté comme un mouvement de pénétration et de franchissement d'une frontière, qui apparaît sous différentes formes (portes, murs, membranes, coquilles). Corrélativement, dans cet imaginaire éminemment masculin, la femme prend l'aspect d'une chambre close, sombre, circulaire et interdite, qui tantôt s'entrouvre, et tantôt se ferme littéralement à double tour. Procédant en deux temps, je commencerai par montrer la mise en place et le maintien de ce réseau d'images dans les principaux épisodes, les moments charnières du scénario. Je m'intéresserai ensuite à plusieurs passages marginaux, qui ne jouent pas de rôle narratif, mais font entendre, tout au long du roman, les harmoniques du même motif, et l'inscrivent à leur manière dans l'esprit du lecteur¹.

Une histoire d'effractions

Zeus et Europe

Un premier épisode doit retenir notre attention : l'enlèvement d'Eu-

1. L'interprétation qui va être proposée ici développe une hypothèse déjà esquissée ailleurs, à propos du couple Artémis/Aphrodite dans le roman (GUEZ à paraître).

rope, dans le tableau décrit par le narrateur à Sidon. On connaît la valeur proleptique du passage, dont le rôle est de présenter, sous une forme plus ou moins énigmatique, les principaux thèmes du roman¹. De fait, les différents éléments du motif de l'effraction amoureuse sont ici mis en place. Un espace, tout d'abord, à la fois érotisé et féminisé : la prairie, λείμων, où Europe et ses amies jouaient avant l'arrivée du taureau (I, 1, 3). Les connotations amoureuses du λείμων ont une longue histoire dans l'imaginaire grec². Elles remontent aux amours d'Héra et de Zeus dans l'*Iliade* (14, 346-351), au jardin de Calypso dans l'*Odyssée* (5, 63-74), au gazon poussant sous les pas d'Aphrodite dans la *Théogonie* (194-5), à l'enlèvement de Perséphone dans l'*Hymne à Déméter* (1-14). S'élaborant également dans la lyrique et la tragédie, cette tradition associe la prairie à la femme et au printemps : espace de la virginité bientôt cueillie, comme les fleurs qui la caractérisent (*déflorer*, dit encore le français) ; l'utilisation de λείμων pour désigner le sexe féminin lui-même est d'ailleurs bien attestée³. Cet arrière-plan érotique est profondément réactivé dans le texte même d'Achille Tatius. La description de la végétation, où domine l'idée de contiguïté, cherche clairement à évoquer une étreinte amoureuse⁴ :

συνεχῆ τὰ δένδρα συνηρεφῆ τὰ πέταλα· συνῆπτον οἱ πτόρθοι τὰ φύλλα, καὶ ἐγίνετο τοῖς ἄνθεσιν ὄροφος ἢ τῶν φύλλων συμπλοκή.

Les arbres se touchaient ; les feuilles se joignaient comme un toit ; les branches s'unissaient par le feuillage ; et l'embrassement des feuilles faisait un toit aux fleurs.

Outre l'insistance sur le préverbe συν-, mis en relief par le rythme et l'anaphore, on notera que συμπλοκή, « l'embrassement », est un terme essentiel du vocabulaire amoureux dans le roman⁵. La prairie est anthropomorphisée, d'autre part, par la métaphore de la chevelure appliquée au feuillage des arbres (I, 1, 4) :

1. Cf. BARTSCH 1989 ; GUEZ 2005.

2. Cette histoire est retracée par MOTTE 1973 ; v. aussi BREMMER 1975.

3. V. Eur. *Cycl* 171.

4. Le texte est cité dans l'édition de VILBORG 1955 ; les traductions sont les miennes.

5. συμπλοκή des yeux (I, 9, 5), συμπλοκή des palmiers mâle et femelle (I, 17, 5), συμπλοκή des filles comparée à celle des garçons (II, 37, 6 ; II, 38, 4), συμπλοκή de Térée infligée à Philomèle (V, 3, 6), συμπλοκή de Clitophon exigée par Mélité (V, 26, 2), etc.

ὁ ἥλιος ἡρέμα τοῦ λειμῶνος κάτω σποράδην διέρρει, ὅσον τὸ συνηρεφές τῆς τῶν φύλλων κόμης ἀνέωξεν ὁ γραφεύς.

le soleil, ici et là, descendait doucement jusqu'à la prairie, là où le peintre avait ouvert le toit de la chevelure de feuilles.

Selon un procédé du reste banal, le jardin d'Europe n'est autre qu'un portrait métonymique de son occupante. Il déploie la vérité du personnage d'Europe, qui est d'être une fleur à cueillir, une jeune vierge s'ouvrant au pouvoir d'Eros. Le texte inaugure ainsi dans le roman l'isotopie de la femme-plante, de la femme-jardin, qui sera reprise et variée dans la suite du roman, de Leucippé (v. *infra*) à Mélité (V, 13, 1), en passant par Syrinx (VIII, 6, 7) et Daphné (I, 5, 5).

Il y a cependant dans cet espace érotique un détail singulier qui en infléchit le sens. La femme-jardin est en effet confinée dans une enceinte circulaire : ὄλον ἐτείχιζε τὸν λειμῶνα περιβολή (I, 1, 5). On connaît d'autres *ekphraseis* de tableaux reposant sur la description d'une enceinte symbolique¹. Dans le cas présent, le mur a pour effet de tracer une frontière entre un dedans et un dehors. Il ne signifie pas que l'amour naissant est impossible, mais que toute actualisation de cet amour se paiera d'un franchissement, d'une transgression². Par ailleurs, à la limite horizontale se superpose en quelque sorte une limite verticale, impliquée par l'image répétée du toit : ὄροφος (I, 1, 3 ; I, 1, 5), συνηρεφής (I, 1, 3 ; I, 1, 4). Protégé par un mur, le jardin est aussi abrité de la lumière par les feuillages, et se constitue ainsi en espace doublement clos, sombre, intime : comme une grotte, ou une chambre. Comme le jardin, la grotte est un espace traditionnellement pourvu de connotations érotiques³. Là encore, celles-ci sont réactivées par le tableau, qui associe la femme désirable au paradigme de la chambre interdite. On retrouvera plus loin différentes occurrences de

1. Je pense aux *περίβολοι* concentriques entourant la cité allégorique de la *Tabula de Cébès*.

2. Dans un fragment de Musonius Rufus (XIV), le mariage est présenté comme la *περιβολή*, la « protection » de la cité contre le désordre érotique. Le stoïcien M. Rufus est l'un des témoins importants du rapprochement de l'amour et du mariage que FOUCAULT 1998, à la suite de VEYNE 1991, a désigné comme caractéristique de l'époque impériale. Sur l'importance de ce fragment, v. BROWN 1995, p. 25-38.

3. Voir en particulier la grotte de Calypso, que précisément déserte Ulysse nostalgique (*Od.* 5, 81-2 ; 151-8), ou encore la grotte dans laquelle Créuse, qui vient de cueillir des fleurs, est violée par Apollon (*Eur. Ion* 887-896).

ces sanctuaires que le roman présente volontiers comme circulaires, à l'image de la grotte de Syrinx (VIII, 6, 11), de Byzance assiégée par les Thraces (I, 3, 6 ; II, 14, 1), de l'enceinte où Héphaïstos s'unit à Athéna (II, 14, 5).

Non que le roman, bien sûr, y répète à chaque fois le même scénario. Dans l'*ekphrasis* d'Europe, il est question d'un interdit bravé à la fois de l'extérieur (par le taureau) et de l'intérieur (par la jeune femme qui consent à son propre enlèvement). Le mur est donc montré pour être franchi. Différents détails, dans la séquence initiale, soulignent et prolongent la figure de l'effraction. En amont du tableau, Sidon est déjà donnée au lecteur comme un espace érotisé. D'abord, elle est placée sous la tutelle emblématique d'Astarté, que les Grecs identifiaient couramment à Aphrodite¹. C'est elle que le narrateur initial vient remercier de son heureuse traversée, et c'est son temple qu'orne le tableau d'Europe (I, 1, 2). Géographiquement, par ailleurs, il s'agit d'un golfe, κόλπος — terme aux connotations féminines, désignant au départ le giron où l'enfant se niche², puis par dérivation toute forme de concavité³. Or, le port décrit dans les premières lignes a pour tâche de protéger ce golfe et d'en faire un sanctuaire, doublement clos dans une installation complexe qui « se ferme légèrement » — ou s'entrouvre — à la mer (ἡρέμα κλείων, I, 1, 1). Il existe ainsi une forte homologie entre le port et le jardin. Le motif se retrouve ensuite avec les seins d'Europe qu'« enferme » la tunique (τοὺς μαζοὺς ἔκλειε, I, 1, 11) — dérisoire protection que franchit le regard du lecteur⁴. Relevons d'autre part le personnage du jardinier qui laboure cette prairie érotique pour y ouvrir un canal d'irrigation (ὀχετηγός... ἀνοίγων τὴν ὁδὸν τῷ ῥεύματι I, 1, 6). Au vu de la théorie exposée plus loin, selon laquelle la passion naît de « l'écoulement » de la beauté dans l'âme (κατα/ἀπορρεῖν I, 4, 4 ; I, 9, 4), on peut considérer que le détail connote la pénétration

1. Cf. schol. à Luc. *Dea* S. 4 λέγεται δὲ παρ' Αἰγυπτίοις Ἀστάρτη ἢ Ἀφροδίτη ; Eus. *Prep. Ev.* I, 10, 32 τὴν δὲ Ἀστάρτην Φοίνικες τὴν Ἀφροδίτην εἶναι λέγουσιν ; Soud. s. v. <Ἀστάρτη> ἢ παρ' Ἑλλήσιν Ἀφροδίτη λεγομένη.

2. Comme Astyanax, trouvant refuge dans le sein d'Andromaque : ἄψ ὁ πάϊς πρὸς κόλπον ἐκλίνθη... (Il. 6, 467).

3. Cf. DELG, s. v. κόλπος. Le mot est même fréquent, chez les poètes, au sens de ventre/matrice, et peut également nommer, dans le langage médical, le sexe féminin (cf. LSJ s. u. κόλπος).

4. La « barrière » de la tunique sera de nouveau évoquée, et de nouveau franchie, dans l'*ekphrasis* de Térée (τὰ διερωγότα τοῦ χιτῶνος ἐπὶ τοὺς μαζοὺς ἔκλειεν, V, 3, 6).

d'Eros dans le λείμων¹. Sidon, dans le diptyque formé par le port et le jardin, apparaît ainsi comme un espace féminin et fermé, à la fois protégé de l'extérieur, et saisi dans un geste d'éclosion. Au total, le contenu global de la scène est adéquatement résumé par le commentaire du narrateur (I, 2, 1) :

Οἶον ἄρχει βρέφος οὐρανοῦ καὶ γῆς καὶ θαλάσσης,
Regardez-moi ce mioche qui fait la loi sur terre comme sur mer !

La formule traduit la toute-puissance de l'amour en termes spatiaux, et tel est bien le sujet du tableau. On y voit un mur, une περιβολή, qui cherche à contenir l'amour naissant, mais que celui-ci ignore et franchit. Eros est ainsi défini comme une puissance de transgression et d'ubiquité.

Le jardin de Tyr

Plusieurs scènes, dans la suite du roman, viendront faire écho à ce dispositif. La plus évidente se déroule dans le jardin de la maison de Tyr (I, 15-19). La description des fleurs, des plantes et des feuillages, marquée par les mêmes procédés poétiques qu'au chapitre 1, ne peut qu'éveiller chez le lecteur le souvenir du jardin d'Europe. Elle a pour but, cette fois, de dénoter précisément les sentiments de Leucippé et sa disponibilité amoureuse. L'épisode tout entier, d'ailleurs, est construit pour aboutir à la métaphore de l'héroïne comme λείμων (I, 19). Il s'agit d'un signal important dans le jeu herméneutique engagé avec le lecteur² : Leucippé, comprend-il, incarne donc cette femme-jardin annoncée dans le tableau de Sidon. L'espace ainsi érotisé, cependant, est là encore circonscrit par un mur (I, 15, 1) :

καὶ περὶ τὸ ἄλσος τειχίον ἦν αὐταρκες εἰς ὕψος καὶ ἐκάστη πλευρὰ τειχίου
(τέσσαρες δὲ ἦσαν πλευραὶ) κατάστεγος ὑπὸ χορῶν κίωνων· ὑπὸ δὲ τοῖς κίοσιν
ἔνδον ἦν ἡ τῶν δένδρων πανήγυρις,

ce parc était entouré d'un mur assez élevé, chaque côté du mur (il y en avait

1. D'où le retour, un peu plus loin, de la métaphore de « l'irrigation », au moment où Clitophon s'abreuve clandestinement du spectacle de Leucippé (ἐποχτευσάμενος ἐκ τῆς θεᾶς ἔρωτα σαφῶς, I, 6, 6).

2. Cf. BARTSCH 1989, p. 40-55.

quatre) formant une galerie couverte derrière une rangée de colonnes ; et entre les galeries, à l'intérieur, la fête des arbres battait son plein.

Tout en étant parfaitement vraisemblable, ce détail architectural insiste, comme au premier chapitre, sur l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, et donne le sentiment d'un paradis secret dont la jouissance est conditionnée à un franchissement ou une transgression.

La chambre de Leucippé

Le franchissement en question ne tardera pas à avoir lieu, une fois l'héroïne persuadée par Clitophon de le recevoir dans son lit (II, 19). L'épisode configure alors une autre réalisation parfaite du « jardin ombragé » d'Europe : la chambre de Leucippé. Comme le jardin, il s'agit d'un lieu clos, sombre, intime, fortement érotisé, projection métonymique du personnage qui l'occupe. Ce lieu est prêt à accueillir Clitophon ; pour y pénétrer, néanmoins, il lui faut rompre un interdit que matérialise une frontière. La porte du gynécée, avec le protocole de fermeture qui l'accompagne, est décrite dans le texte de manière singulièrement détaillée (II, 19, 2-5).

χωρίον ἦν μέγα τέτταρα οἰκήματα ἔχον, δύο μὲν ἐπὶ δεξιᾷ, δύο δὲ ἐπὶ θάτερα μέσος δὲ διεῖργε στενωπὸς τὰ οἰκήματα· θύρα δὲ ἐν ἀρχῇ τοῦ στενωποῦ μία ἐκλείετο. (...) κατακοιμίζουσα δὲ αἰεὶ τὴν Λευκίππην ἢ μητὴρ ἐκλείεν ἔνδοθεν τὴν ἐπὶ τοῦ στενωποῦ θύραν· ἔξωθεν δὲ τις ἕτερος ἐπέκλειε καὶ τὰς κλείς ἔβαλλε διὰ τῆς ὀπῆς· ἡ δὲ λαβοῦσα ἐφύλαττε καὶ περὶ τὴν ἔω καλέσασα τὸν εἰς τοῦτο ἐπιτεταγμένον διέβαλλε πάλιν τὰς κλείς, ὅπως ἀνοίξειε.

Il y avait un grand étage constitué de quatre chambres, deux à droite, deux à gauche, séparées au milieu par un petit couloir. Le couloir était fermé à l'entrée par une porte unique. (...) Tous les soirs, après avoir couché Leucippé, sa mère fermait la porte du couloir de l'intérieur ; puis, de l'extérieur, quelqu'un fermait à double-tour et jetait à travers une ouverture les clés que la mère récupérait et conservait. Le matin, elle appelait le serviteur préposé à cet office, et lui relançait les clés par le trou pour qu'il ouvre la porte.

Nous avons ici affaire à une véritable *ekphrasis topou*, si réussie qu'un dessin des lieux a été réalisé et s'est transmis dans les manuscrits¹ : bel

1. Cf. GARNAUD 1991, n. ad loc.

exemple de vivacité ou d'*enargeia*, ayant poussé un lecteur à matérialiser sur la page ce qu'il voyait en pensée¹. Le soin mis à décrire ce dispositif nous conforte dans l'idée qu'il joue un rôle symbolique important. Comme la περιβολή du jardin, elle représente la norme sociale que le désir réciproque des amants déborde de toutes parts. Doublement fermée, de l'intérieur et de l'extérieur, la porte sera doublement franchie, grâce à la ruse de Clitophon et à la complicité de sa bien-aimée.

Portes d'Artémis

La suite du récit appuie notre hypothèse en s'inscrivant dans le même système métaphorique. En Égypte, tout d'abord : après avoir retrouvé Leucippé, à la suite de son pseudo-sacrifice, Clitophon lui propose de réessayer ce qu'ils n'avaient pas pu faire dans la fameuse chambre. L'héroïne refuse, expliquant qu'Artémis lui a prescrit de rester vierge jusqu'à son mariage avec lui. Clitophon se souvient alors d'un rêve qu'il a fait lui-même (IV, 1, 6) :

ἔδοκουν γὰρ τῇ παρελθούσῃ νυκτὶ ναὸν Ἀφροδίτης ὄραν καὶ τὸ ἄγαλμα ἔνδον εἶναι τῆς θεοῦ· ὡς δὲ πλησίον ἐγενόμην προσευξόμενος, κλεισθῆναι τὰς θύρας.

C'était la nuit précédente : je rêvais que je voyais un temple d'Aphrodite, et que la statue de la déesse était à l'intérieur ; or, comme je m'approchais pour lui adresser une prière, voilà que les portes se fermaient.

Le désir réciproque des protagonistes, une nouvelle fois, se heurte à une porte. La métaphore, cependant, s'enrichit et se précise avec l'intervention d'Aphrodite et Artémis. La « porte » rencontrée en rêve par Clitophon se réalise concrètement dans l'interdit lancé par Artémis, et relayé par Leucippé. Artémis ferme la porte. En outre, le rêve de l'héroïne s'inscrit dans la même logique que le rêve de sa propre mère, la nuit où celle-ci, réveillée par une vision de sa fille éventrée, avait surpris les deux amants (II, 23) : une logique d'obstacle au désir. Rétrospectivement, le lecteur est donc invité à imputer à Artémis le rêve de Panthéia, qui suppléait en

1. Sur l'*enargeia* et la façon dont l'*ekphrasis* stimule l'imagination du lecteur-auditeur, v. désormais WEBB 2009.

quelque sorte la « porte » du couloir frauduleusement franchie. De fait, la régulation du désir appartient aux attributs traditionnels d'Artémis. On sait qu'elle préside aux frontières, aux limites, et qu'elle protège tout particulièrement les jeunes gens : grâce à elle, leur passage à l'âge adulte, leur venue sous la tutelle d'Aphrodite, s'opère le moment venu, et pas avant¹. La porte, autrement dit, ne doit pas s'ouvrir trop tôt. Mais Aphrodite, on va le voir, ne cesse d'envahir les territoires que protège Artémis. Relevons simplement, à propos des rêves ci-dessus, encore un détail significatif : la propension du roman à désigner l'union sexuelle en termes métaphoriques, et tout particulièrement en termes religieux. « Faire l'amour » peut se traduire par « entrer dans le sanctuaire » : il y a là un effet de langage qui d'une manière générale va dans le sens de mon argument, et appuiera plus précisément d'autres exemples donnés ultérieurement.

Mélicité et le « territoire de Leucippé »

Mise en échec par un premier, puis un second rêve artémisien, chaque fois assimilé à une « porte », Aphrodite va finalement parvenir à ses fins, et il s'agira alors d'une transgression majeure dans le roman : l'union sexuelle de Clitophon avec Mélicité. Or, cette transgression est à nouveau présentée dans le texte comme une frontière franchie. Toute la relation de Clitophon et Mélicité est en effet formulée dans les termes d'une métaphore spatiale : où est-il permis de faire l'amour ? C'est d'abord la question du « territoire » de Leucippé. Clitophon refuse que leur mariage soit consommé là où l'héroïne a connu la mort, à Alexandrie. Le terme qu'il utilise est significatif ; il faut respecter, dit-il exactement, les ὄροι, c'est-à-dire les « frontières » ou les « limites » de Leucippé (V, 15, 4 ; V, 16, 1). Puis le débat, qui a lieu au cours de la traversée vers Éphèse, s'élargit ou se déplace. Peut-on faire l'amour en mer, sur un bateau ? Clitophon soutient la thèse selon laquelle certains lieux n'admettent pas Aphrodite :

ἐπιτήδειον δέ σοι δοκεῖ καὶ τὸ χωρίον εἶναι πρὸς γάμον ;
est-ce que tu trouves l'endroit approprié pour un mariage ?

demande-t-il à Mélicité (V, 16, 2). Celle-ci affirme au contraire qu'Aphrodite est partout à son aise (V, 16, 3) :

1. Cf. VERNANT 1985.

πᾶς δὲ τόπος τοῖς ἐρώσι θάλαμος

les amants font leur chambre n'importe où !

Le scénario du roman lui donne doublement raison. Premièrement, Clitophon et Mélité consomment bel et bien leur mariage sur le « territoire » de Leucippé, puisque leur union a lieu après la réapparition de celle-ci. Symboliquement, le « territoire » de Mélité et celui de Leucippé se superposent donc et se chevauchent. Deuxièmement, cette union est mise en scène dans le lieu le moins érotique qui soit, à savoir la pièce où Clitophon a été emprisonné par Thersandre. Au moment de céder, le héros l'admet lui-même et donne raison à l'Éphésienne :

αὐτουργὸς γὰρ ὁ Ἔρωσ καὶ αὐτοσχέδιος σοφιστὴς καὶ πάντα τόπον αὐτῶ
τιθέμενος μυστήριον.

Eros se débrouille tout seul, c'est un sophiste qui improvise, et il célèbre ses mystères n'importe où.

Entre les deux positions, par conséquent, celle qui voudrait contenir l'amour dans un lieu précis, et celle qui ne lui assigne aucune limite, le roman tranche en toute clarté. Eros n'a pas de lieu propre, parce que tous les lieux lui conviennent. Comme l'indiquait déjà l'*ekphrasis* d'Europe, il est une puissance d'ubiquité. Dans ces conditions, on peut considérer la « prison » de Clitophon, où Mélité parvient à entrer en se conciliant le portier (V, 25, 1), comme une nouvelle variation sur la figure de la « grotte interdite » esquissée dans le tableau de Sidon¹.

Double prison, double grotte

Leucippé est séquestrée, elle aussi, dans un δωμάτιον ἀπόρρητον, une « chambre secrète » (VI, 4, 2) où Thersandre la retient jusqu'à son « évaison » du livre VII. Il existe ainsi un parallélisme très clair entre la relation de Clitophon à Mélité, d'une part, celle de Leucippé à Thersandre, de l'autre. Cependant, les deux tensions centrifuges qui menacent ainsi le

1. Le fait que la « grotte » soit associée cette fois au personnage masculin, va de pair avec l'échange des rôles sexuels qui caractérise globalement la relation de Clitophon et Mélité (cf. GUEZ 2002, p. 47-52).

couple des protagonistes, et prennent corps dans les deux « prisons », n'aboutissent pas au même résultat. Quand Clitophon cède secrètement à Mélité, Leucippé au contraire résiste à la brutalité de Thersandre, et malgré une parodie de viol (VI, 18), préserve sa virginité. Ce jeu de dédoublements et de contrastes, qui structure toute la seconde partie du roman, se prolonge jusqu'aux deux ordalies complémentaires de Mélité (VIII, 14) et de Leucippé (VIII, 13), articulées elles-mêmes aux deux mythes de Rhodopis (VIII, 12) et de Syrinx (VIII, 6, 7-13). Sans entrer dans le détail des deux mythes, notons qu'ils reproduisent les trajectoires des deux protagonistes, telles qu'elles viennent d'être évoquées. D'un côté, Euthynicos et Rhodopis rompent leur engagement envers Artémis, et succombent au pouvoir d'Eros, comme Clitophon et Mélité ; de l'autre, Syrinx est sauvée par Artémis et échappe au désir redoutable de Pan, comme Leucippé à celui de Thersandre. Or, chacune des deux histoires, et des deux épreuves associées, aboutit à une grotte. Pour trahir leur serment à Artémis, Euthynicos et Rhodopis, sous l'impulsion d'Eros, s'abritent des regards dans un ἄντρον, celui-là même où Mélité sera mise à l'épreuve (VIII, 12, 7). Espace de dissimulation, donc, et de transgression, où les amants complices bravent les interdits. De l'autre côté, Pan accorde à Syrinx, métamorphosée par Artémis, le séjour d'un σπήλαιον ἀπόρρητον (VIII, 6, 1), qui matérialise son pacte avec la déesse (VIII, 6, 11).

ταύτην οὖν τὴν σύριγγά φασιν ἀναθεῖναι μὲν ἐνθάδε τὸν Πᾶνα, περιορίσαι δὲ εἰς σπήλαιον αὐτὴν (...). χρόνῳ δὲ ὕστερον χαρίζεται τὸ χωρίον τῇ Ἀρτέμιδι, συνθήκας ποιησάμενος πρὸς αὐτήν, μηδεμίαν ἐκεῖ καταβαίνειν γυναῖκα. ὅταν οὖν αἰτίαν ἔχη τις οὐκ εἶναι παρθένος, προπέμπει μὲν αὐτήν ὁ δῆμος μέχρι τῶν τοῦ σπηλαίου θυρῶν, δικάζει δὲ ἡ σύριγγξ τὴν δίκην. ἡ μὲν γὰρ παῖς εἰσέρχεται κεκοσμημένη στολῇ τῇ νενομισμένη, ἄλλος δὲ ἐπικλείει τὰς τοῦ σπηλαίου θύρας. κὰν μὲν ἦ παρθένος, λιγυρόν τι μέλος ἀκούεται καὶ ἔνθεον (...). μετὰ δὲ μικρὸν αὐτόματα μὲν αἱ θύραι ἀνεψήθησαν τοῦ σπηλαίου, ἐκφαίνεται δὲ ἡ παρθένος ἐστεφανωμένη τὴν κεφαλὴν πίτυος κόμαις. ἐὰν δὲ ἦ τὴν παρθενίαν ἐψευσμένη, σιωπᾷ μὲν ἡ σύριγγξ, οἰμωγὴ δὲ τις ἀντι μουσικῆς ἐκ τοῦ σπηλαίου πέμπεται, καὶ εὐθὺς ὁ δῆμος ἀπαλλάττεται καὶ ἀφήσιν ἐν τῷ σπηλαίῳ τὴν γυναῖκα. τρίτη δὲ ἡμέρᾳ παρθένος ἰέρεια τοῦ τόπου παρελθοῦσα τὴν μὲν σύριγγα εὐρίσκει χαμαί, τὴν δὲ γυναῖκα οὐδαμοῦ.

C'est cette syrinx, dit-on, que Pan consacra ici, et pour territoire il lui a circonscriit cette grotte. (...) Par la suite, il fait présent de ce lieu à Artémis, en convenant avec elle que jamais une femme n'y descendra. Ainsi, quand une fille est accusée de ne pas être vierge, le peuple l'envoie jusqu'aux portes de la grotte, et c'est la syrinx qui rend la sentence. La fille entre, vêtue de la robe

rituelle, et quelqu'un referme les portes de la grotte derrière elle. Si elle est vierge, une mélodie harmonieuse, d'inspiration divine, se fait entendre (...). Peu après, les portes de la grotte s'ouvrent d'elle-même, et la vierge réapparaît, la tête couronnée de branches de pin. Mais si elle a menti sur sa virginité, la syrinx garde le silence, et au lieu d'une musique, c'est un gémissement qui s'échappe de la grotte ; aussitôt, le peuple s'en va et abandonne la femme dans la grotte. Deux jours plus tard, une vierge, prêtresse du lieu, pénètre à l'intérieur et trouve la syrinx sur le sol, mais la femme, nulle part.

Si la première grotte (comme la prison de Clitophon) voit triompher Aphrodite, la deuxième (comme la prison de Leucippé) se trouve ainsi sous la juridiction d'Artémis. Il s'agit d'un espace de virginité absolue, caractérisé par les signes métaphoriques que l'ensemble du roman a mis en place (portes, circularité). Dans cette citadelle, le désir masculin ne pénètre pas. Mon hypothèse est donc que le roman tout entier, et la section éphésienne en particulier, construit une alternative rigoureuse entre deux scénarios amoureux, illustrés par nos deux grottes. D'un côté, un amour clandestin ; de l'autre, un amour à jamais frappé d'interdiction. D'un côté, la prostituée (Rhodopis)¹ ; de l'autre, la femme vouée à la virginité (Syrinx). Cette alternative épuise l'expérience amoureuse, qui ne se réalise jamais sur le mode de la norme ou de la légitimité. La figure de la grotte, sous ses deux espèces contraires, illustre la permanence d'une barrière, tantôt franchie, tantôt pérennisée.

Il est vrai que dans le rituel de Syrinx, les fameuses « portes » se rouvrent après avoir été fermées. Il s'agit en effet d'un rite de *passage*, symbolisant l'accession de la jeune fille à la nubilité, à condition qu'elle soit parvenue vierge au moment de l'épreuve². Et de fait, une fois Leucippé sortie de la grotte par les portes ouvertes (ἀνεωγμένας τὰς θύρας, VIII, 14, 1), sa relation avec Clitophon se normalise enfin dans le mariage. Néanmoins, ce mariage est entouré d'interrogations : évacué en une phrase (VIII, 19, 2), il ne satisfait pas la curiosité du lecteur, qui s'attendait, dans un roman aussi bavard en matière érotique, à quelque commentaire sur la nuit d'amour des deux époux — qu'on pense, par exemple, aux dernières lignes de *Daphnis & Chloé*. Comme les commentateurs l'ont maintes fois

1. Le nom de Rhodopis est marqué par l'illustre prostituée qui l'a porté, et qui fut célèbre depuis l'époque d'Hérodote jusqu'à celle d'Héliodore : v. J.-P. GUEZ à paraître pour les références sur ce point, et sur les deux mythes en général.

2. V. BORGEAUD 1979, p. 125-127.

noté, le dernier paragraphe, ouvert sur un projet de voyage à Byzance, dépourvu de retour au récit cadre, se caractérise par son aspect elliptique¹. Par ailleurs, l'attitude sombre de Clitophon devant le tableau de Sidon (I, 2), et l'absence de Leucippé à ses côtés, soulèvent elles aussi des questions. A considérer le roman dans son ensemble, Leucippé, dans les premiers paragraphes, n'est pas seulement absente : elle a littéralement disparu. Je propose de lire cette disparition comme le maintien de l'alternative posée par la grotte de Syrix : être vierge, ou disparaître. Exposée tout au long du roman à des menaces de mort érotisées à l'extrême, Leucippé, C. Segal l'a montré, ne survit qu'en se réaffirmant comme vierge². La défloration consécutive à son mariage se traduit dès lors par son effacement symbolique. En d'autres termes, l'interdit demeure, et Artémis, malgré les apparences, ne *laisse pas passer* Leucippé : enfermée dans l'énigme du roman, elle n'a jamais trouvé, en quelque sorte, l'issue de la grotte.

Aux marges du récit

A chaque étape du scénario, à chaque épisode important, on voit donc réapparaître les images de la frontière, de la porte, de la chambre secrète, qui réactivent l'isotopie ouverte par l'*ekphrasis* d'Europe. L'intrigue et les enjeux du roman s'en trouvent ainsi puissamment unifiés. Je voudrais maintenant attirer l'attention sur d'autres réalisations de ce réseau d'images, qui affleure aussi aux marges du récit — digressions scientifiques ou paradoxographiques notamment. Sans jouer de rôle véritable dans le scénario, ni posséder de fonction ludique ou proleptique comme les *ekphraseis* de tableau, les passages en question rendent sensibles et alimentent le système figuratif du roman.

La rose

Prenons le cas de la « rose », par exemple, véritable « personnage figuratif » qui revient régulièrement dans le récit. Le texte l'associe à Leu-

1. Cette fin ambiguë, dont on a longtemps fait grief à l'auteur ou à la tradition textuelle, est généralement lue aujourd'hui comme un effet calculé, et mise en rapport avec l'esthétique ludique et provocatrice du roman : v. notamment BARTSCH 1989, p. 169 sq., FUSILLO 1996, BIRAUD 1999, NAKATANI 2003, MORALES 2004, p. 143-152, REPATH 2005, GUEZ 2008.

2. SEGAL 1984.

cippé, indirectement, à travers les descriptions de jardin dont on a noté le caractère métonymique (I, 1, 5 ; I, 15, 5), et directement, dans les brefs portraits de la jeune fille bossés par Clitophon (I, 4, 3 ; II, 1, 3). J. Winkler en a noté le caractère extrêmement érotique, soulignant à propos du second qu'on peut y lire la description voilée d'un sexe féminin¹ :

« Si Zeus voulait instituer une reine des fleurs, cette reine serait la rose. (...) Son haleine vient d'Eros, son effet d'Aphrodite, sa chevelure de ses feuilles odorantes, son plaisir de ses pétales mobiles, son rire du Zéphyr soufflant dans ses pétales. » Et tandis qu'elle chantait, j'avais l'impression que la rose se formait sur ses lèvres, comme si l'on avait mis le contour du calice dans le dessin de sa bouche.

Il est significatif en tout cas que la fleur « signifie » sa disponibilité amoureuse par un mouvement d'ouverture qui donne potentiellement accès à son intimité (I, 4, 3) :

τὸ στόμα ρόδων ἄνθος ἦν, ὅταν ἄρχηται τὸ ρόδον ἀνοίγειν τῶν φύλλων τὰ χεῖλη.

Sa bouche fleurissait comme une rose, quand la rose entrouvre les lèvres de ses pétales.

L'image fonctionne de la même façon pour la mystérieuse « rose noire des Indiens », évoquée au livre 4 à propos de l'éléphant. Lorsqu'elle quitte son propre pays, nous dit-on (IV, 5, 2),

ἀνοίγει τῆς κλοπῆς τὴν ἡδονὴν καὶ ἄνθος ἀντὶ φύλλου γίνεται καὶ τὴν ὄδμην ἐνδύεται.

Elle libère la volupté qu'elle dissimulait, de plante devient fleur, et se pénètre de parfum.

Significativement, on assiste au même geste d'éclosion de la part de l'éléphant qui la consomme. La fleur et l'animal sont dans une relation d'homologie, partageant la même vénalité un peu honteuse que connote

1. WINKLER 1980, p. 173. SISSA 1987 a montré que le corps féminin, dans l'imaginaire grec, se caractérisait par une symétrie fondamentale entre l'organe sexuel et celui de la parole. Le sexe est une bouche, et un corps virginal est un corps silencieux.

le terme d'ἀλαζονεία (IV, 4, 8 ; IV, 5, 2). Aussi l'érotisme de la fleur se transmet-il à l'éléphant : car lui aussi ouvre la bouche, ἀνοίγει τὸ στόμα, pour soigner le client qui y introduit sa tête, et obtenir le salaire de son haleine antalgique (IV, 4, 8). Si l'assimilation implicite de Leucippé avec l'éléphant ne manque pas d'humour, les sous-entendus sexuels de l'anecdote n'en sont pas moins indéniables, de la part du stratège Charmidès qui tout en bavardant ne quitte pas la jeune fille des yeux (IV, 3, 1-2). Ayant lui aussi, sans doute, un mal de tête à soigner, il propose à Ménélas, immédiatement après, de l'acheter comme une prostituée (IV, 6, 2), pour obtenir une étreinte ou un baiser qui en serait le substitut (IV, 7-8), c'est-à-dire pour pénétrer l'une ou l'autre des deux « bouches » dont la rose est l'image.

Le corps de Leucippé

A son tour et en toute logique, Leucippé est érotisée dans le texte par l'image de l'ouverture. L'idée de la femme comme lieu à pénétrer est sous-jacente, on l'a vu, à l'*ekphrasis* d'Europe. Les « portes » fermées par Artémis protègent la virginité de Leucippé, et c'est de son corps, en dernière analyse, qu'elles interdisent l'accès. Le corps de l'héroïne se donne ainsi, dans le roman, comme un volume, une chambre barricadée, menacée d'être profanée, et d'exposer au grand jour ses contenus secrets. Le roman réactive donc à sa manière le vieux schéma culturel qui perçoit le corps féminin comme une jarre, un récipient creux dont la perfection réside dans la fermeture¹. « L'intérieur » de Leucippé se dessine dans un objet génériquement extraordinaire : ses « entrailles », σπλάγχνα. Elles occupent le devant de la scène dans l'épisode du sacrifice, lorsqu'elles « jaillissent », ἐξεπήδησεν, sous les yeux stupéfaits de Clitophon et du lecteur (III, 15, 5). Puis on les voit reparaître dans l'épisode de sa folie passagère, Clitophon s'interrogeant sur l'opportunité d'administrer un nouveau φάρμακον à des σπλάγχνα déjà drogués (IV, 14, 1). Entre temps, il aura également été question des « règles » de la jeune femme, ἔμμηνα, prétexte fallacieux imaginé pour éloigner le stratège Charmidès (IV, 7, 7). Le ventre de Leucippé, γαστήρ, et son contenu réel ou supposé, forment ainsi le fil rouge de la séquence égyptienne. Peu importe que, dans le premier cas,

1. Schéma mis au jour, notamment, à partir du mythe hésiodique de Pandora : cf. VERNANT 1979.

les « entrailles » de Leucippé ne soient pas *véritablement* mises au jour. Le simple fait de nommer l'objet, et de lui donner, l'espace d'un instant, une existence aussi spectaculaire, le déploie dans l'imaginaire du lecteur. Si le viol ou la défloration se disent à travers l'image de l'éventration, s'y ajoute donc également une métaphore d'ouverture, ou de profanation. Leucippé n'est pas seulement déchirée, elle est littéralement ouverte, puis refermée : comme le temple du rêve de Clitophon. Les plaintes du héros, après qu'il vient d'assister à la scène d'horreur, anticipent d'ailleurs sur le rêve des portes du sanctuaire :

τῆς γαστρὸς τὰ μυστήρια ἐμέρισαν

ils se sont partagé les mystères de ton ventre !

se lamente-t-il (III, 16, 3). A la fin du livre III, l'interlude du phénix fait encore écho à ce thème en évoquant l'obligation pour l'oiseau de dévoiler aux prêtres les « parties interdites de son corps », τὰ ἀπόρρητα τοῦ σώματος (III, 25, 6). Le corps de Leucippé est bien lui-même cette cavité assiégée, dont tous les regards — des personnages, du lecteur — épient le contenu secret.

Le coquillage

Il faut lire dans cette perspective un autre épisode : l'histoire de l'origine de la pourpre (II, 11). Les deux passages s'éclairent réciproquement, et sans se situer au même niveau narratif, procèdent, si l'on peut dire, d'une même substance métaphorique. La pourpre, nous dit-on, fut découverte par un pêcheur tyrien, grâce à son chien qui se teignit les babines en brisant le coquillage dans sa mâchoire. L'histoire, racontée sous forme de parenthèse (à propos de la robe de mariage de Calligoné), est inconnue par ailleurs : il s'agit probablement d'une invention d'Achille Tatius. Plusieurs éléments la rapprochent des analyses qui précèdent. D'abord, la variété de pourpre dont il s'agit est érotisée par la mention d'Aphrodite, car elle sert spécifiquement à teindre le peplos de la déesse (II, 11, 4). Deuxièmement, tout le récit repose sur l'assimilation de la pourpre au sang (II, 11, 5) :

εὕρισκει δὲ κύων τὸ ἔρμαιον καὶ καταθραύει τοῖς ὁδοῦσι, καὶ τῷ στόματι τοῦ κυνὸς περιρρέει τοῦ ἄνθους τὸ αἶμα, καὶ βάπτει τὸ αἶμα τὴν γένυν καὶ ὑφαίνει τοῖς χεῖλεσι τὴν πορφύραν.

Son chien trouve alors le trésor, qu'il brise avec ses crocs : et le sang de la pourpre lui coule partout sur la gueule, le sang colore sa mâchoire, empourpre ses babines.

Posée d'emblée avec insistance, la métaphore est ensuite filée par la confusion du pêcheur qui croit à une blessure de son chien (αίμάσσεσθαι, II, 11, 6 ; II, 11, 7). Troisièmement, à l'image du sang se superpose une autre métaphore, qui associe le coquillage à un temple :

λαβῶν δὴ τινὰς λίθους περιθραύει τὸ τεῖχος τοῦ φαρμάκου καὶ τὸ ἄδυτον ἀνοίγει τῆς πορφύρας καὶ θησαυρὸν εὕρισκει βαφῆς.

En s'armant de pierres, le berger abat le mur qui entoure le philtre, ouvre la chambre secrète où séjourne la pourpre, et y découvre le trésor de la teinture.

On aura noté que le verbe περιθραύειν suggère la circularité du « mur » qui protège la pourpre. Au total, la double violence, du chien et de son maître, sous-jacente à cette profanation, incite à lire le mythe comme le récit d'une défloration. Ce fragile sanctuaire, abritant un trésor « dans le secret de ses plis » (ἐν κοίλῳ μυχῶ, II, 11, 4), fait écho à l'image de la femme comme « jardin secret », ainsi qu'à la métaphore religieuse constamment utilisée chez Achille Tatius pour désigner le rapport sexuel. Avide des « mystères » du coquillage (μυστήρια, II, 11, 7), le pêcheur en fait déjà, en quelque sorte, « jaillir les entrailles ». Tout comme Leucippé, dont il annonce le sacrifice, le coquillage est un temple qu'il faut violer pour en arracher le trésor sanglant.

Byzance et la Thrace

La violence potentielle inscrite dans l'image du « mur » ou de la « frontière » nous conduit au dernier exemple de « sanctuaire d'Artémis » : la cité de Byzance. Dans le roman, Byzance occupe une place périphérique. Les protagonistes n'y font aucun séjour, le scénario n'y situe aucune aventure. Elle n'apparaît qu'indirectement, à travers l'épisode de la guerre contre les Thraces, dont le déclenchement fait venir Leucippé à Tyr (I, 3, 5), et dont la conclusion provoque la venue de Sostratos à Éphèse (VII, 12). Cette guerre fait l'objet d'un traitement très particulier, au regard des autres romans : Clitophon, d'une part, n'y accomplit aucun exploit héroïque (à la différence, par exemple, de Chairéas et Théagène), et aucune information, d'autre part, ne nous est donnée sur les raisons du

conflit, qui se présente comme un événement purement fortuit et opaque, étranger au sort des deux héros. Narrativement éloignée de l'aventure proprement dite, la guerre des Thraces et des Byzantins s'intègre néanmoins à sa logique métaphorique et symbolique. D'abord, elle ne nous est pas montrée comme un combat symétrique entre deux adversaires, mais comme une agression des Byzantins par les Thraces (I, 3, 6) :

πόλεμος γὰρ περιελαύνει Βυζαντίους Θρακικούς

Une guerre déclenchée par les Thraces agresse les Byzantins de toutes parts.

D'autre part, dans le contexte du roman, la Thrace est pourvue de connotations érotiques et violentes par l'intermédiaire du personnage de Térée, Θραῖξ ὁ Τηρεύς (V, 3, 5)¹. Dans l'*ekphrasis* du livre 5, qui joue un rôle structurel important en ouvrant la seconde partie du roman, Térée personnifie Eros dans sa dimension brutale et agressive. Autant Zeus procédait par ruse, avec le consentement d'Europe, autant Térée abat la résistance de Philomèle en la prenant par la force. Corrélativement, Byzance semble placée dans le récit sous la protection particulière d'Artémis. Son épiphanie au cours de la guerre contre les Thraces, nous dit-on, joue un rôle décisif dans la victoire des Byzantins : d'où l'ambassade conduite par Sostratos à Éphèse pour lui offrir un sacrifice (VII, 12, 4). L'étrange loi — encore inventée, selon toute probabilité, par Achille Tatius² — selon laquelle tout homme coupable d'avoir défloré une vierge à Byzance se verrait contraint de l'épouser (II, 13, 3), en fait également le pays de la norme érotique : elle signifie en effet que là-bas, toute transgression sexuelle se résout en définitive dans la loi du mariage. Face à l'agression phallique et érotisée des Thraces, Byzance est donc un espace artémisien, offrant une image de la féminité assiégée — notamment celle de Leucippé, la Byzantine, la toujours menacée et toujours vierge. La projection de la guerre thrace sur l'histoire romanesque est d'ailleurs expli-

1. Avec E. VILBORG 1962, p. 94, on notera la mise en valeur tout à fait singulière de l'adjectif, en tête de phrase. Le personnage est de nouveau désignée par son origine en V, 5, 3 : καιρὸς γίνεται τῷ Θρακί τούτῳ χρῆσασθαι τῇ φύσει Πρόκνης ἢ φιλοστοργία. Dans les *Métamorphoses*, la brutalité sexuelle de Térée est directement imputée à son origine ethnique (*Met.* VI, 459), et la version ovidienne, d'une manière générale, peut se lire comme une réflexion sur la civilisation et la sauvagerie, mises en scène dans l'opposition d'Athènes et de la Thrace (C. SEGAL (1992).

2. V. VILBORG 1962, p. 50-51.

citement encouragée par la tirade de Panthéia, lorsque celle-ci surprend Clitophon dans la chambre de Leucippé (II, 24, 2) :

οἱμοι, Σώστρατε· σὺ μὲν ἐν Βυζαντίῳ πολεμεῖς ὑπὲρ ἀλλοτρίων γάμων, ἐν Τύρῳ δὲ καταπεπολέμησαι καὶ τῆς θυγατρὸς σοῦ τις τοὺς γάμους σεσύληκεν.

Ah ! Sostratos ! pendant que tu fais la guerre à Byzance pour protéger le mariage d'autrui, ici, à Tyr, tu subis une déroute totale, et l'on a profané le mariage de ta fille !

Si aucun Thrace n'est entré dans Byzance, Clitophon, lui, s'est bien glissé dans la chambre ; mais le rêve d'Artémis (quoique la mère ne veuille y croire) a suppléé la porte, et empêché toute pénétration véritable, aux différents sens du terme. Comme la grotte de Syrinx ou le coquillage de la pourpre, Byzance représente la virginité comme un territoire assiégé et circulaire¹, replié contre la menace d'une pénétration sanglante.

Je suis parti de l'enlèvement d'Europe pour montrer que le tableau configurait un espace circulairement clos, protégé, ombragé, à la fois érotisé et placé sous le signe de l'interdit. Cette ligne métaphorique est filée au cours du récit par toute une série de lieux et d'objets : port abrité, jardin secret, chambre de jeune fille, *naos* de temple, cellule de prison, grotte, ventre, coquillage, ville assiégée. Autant de variantes d'un même paradigme, qu'on pourrait appeler le paradigme de la chambre interdite. Globalement, ce réseau d'images donne lieu à deux types de scénarios. Tantôt la limite est frauduleusement franchie à la fois par le désir masculin, et par la femme qui en est la cible (ainsi de Zeus et d'Europe dans le jardin, de Leucippé et Clitophon dans la chambre, de Clitophon et Mélité dans la prison...) ; tantôt, face à la pression du désir masculin, la frontière se ferme hermétiquement, pour protéger un espace virginal (tel le temple du rêve de Clitophon, la grotte de Syrinx, Byzance ou le coquillage de la pourpre). L'image de la porte permet ainsi au romancier de présenter l'idée selon laquelle l'amour est enfermé dans l'alternative d'être ou bien clandestin, ou bien impossible. On en a l'illustration la plus claire avec la grotte de Syrinx et la grotte de Rhodopis qui offrent au scénario une double conclusion en miroir. D'un côté, la chambre clandestine où les amants se

1. Cf. πόλεμος περιελαύνει, I, 3, 6 ; τοῦ πολέμου περιστάντος II, 14, 1.

cachent ; de l'autre, l'espace de virginité absolue. Tout le roman, d'une certaine manière, aboutit à ces deux grottes, qui réfèrent au même interdit, mais envisagé, soit du côté de sa transgression, soit du côté de sa pérennisation.

La conclusion est que jamais dans *Leucippé et Clitophon* n'est offerte la perspective d'un d'amour légitime ou légalisé. Tous les autres romans reposent en réalité sur l'idée selon laquelle l'amour possède un lieu propre, un lieu défini, qui n'est autre que le mariage. La passion amoureuse, chez Xénophon d'Éphèse ou Héliodore, n'est ni exaltée inconditionnellement, ni congédiée au nom d'un renoncement à la chair : elle est idéalisée dans les limites d'un protocole strict, à savoir l'institution matrimoniale. Ce que dit le roman d'Achille Tatius, c'est que l'amour ne se laisse pas enfermer dans un lieu. C'est une force d'invasion qu'aucune institution, aucune *sôphrosunè* ne peut retenir. S'il existe une *sôphrosunè* amoureuse, elle ne saurait être qu'une forteresse, une virginité absolue, tournant radicalement le dos à Éros et à ses dangers. Il est frappant de constater que, avec Zeus et Europe, l'amour fait son entrée dans le roman sous le paradigme d'une passion éphémère, qui n'a nulle vocation à se stabiliser dans le mariage ; inversement, quand la figure du mariage intervient dans le roman, elle prend systématiquement la forme d'une contrainte sociale absolument étrangère à l'amour (Clitophon et Calligoné, Chariclès et sa fiancée, Térée et Procné, Thersandre et Mélité, Mélité et Clitophon). Quant au mariage final de Clitophon et Leucippé, on a vu qu'il faisait l'objet d'un traitement rapide et ambigu, suffisant pour satisfaire aux exigences minimales du genre, non pour inverser la disjonction que tout le roman a opérée entre amour et normalité.

Bibliographies

Eschyle

ADKINS A.-W.-H., 1982 : « Divine and Human Values in Aeschylus' Seven Against Thebes », *Antike und Abendland* 28, p. 32-68.

AÉLION R., 1983 : *Euripide, héritier d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres.

ALAUX J. (éd.), 2007 : *Les Phéniciennes. La famille d'Œdipe entre mythe et politique*, Paris, Belin Sup Lettres.

AMIECH C., 2004 : *Les Phéniciennes d'Euripide, Commentaire et traduction*, L'Harmattan, Paris.

BERMAN D. W., 2007 : *Myth and Culture in Aeschylus' Seven Against Thebes*, Rome.

BROWN A.-L., 1973 : « Eteocles and the chorus in the *Seven Against Thebes* », *Phoenix* 31, p. 300-318.

BURNETT A., 1973 : « Curse and Dream in Aeschylus' *Septem* », *GRBS* 14, p. 343-368.

CINGANO E., 2005 : « A catalogue within the catalogue : Helen's suitors in the Hesiodic *Catalogue of Women* (fr. 196-204) », dans *The Hesiodic Catalogue of Women, Constructions and Reconstructions*, éd. R. Hunter, Cambridge.

DAWE R.D., 1963 : « Inconsistency of Plot and Character in Aeschylus », *PCPS*, 109, p. 21-62.

DELCOURT M., 1925 : *Etude sur les traductions des tragiques grecs et latins*, Bruxelles, Lamertin.

- DEMONT P., 2000 : « Lots héroïque : remarques sur le tirage au sort de l'Iliade aux Sept contre Thèbes », *REG*, 113, p. 299-325.
- DENNISTON J.-D., 1954² : *The Greek Particles*, Clarendon Press, Oxford.
- DETIENNE M., 1973 : *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris.
- DUPONT-ROC R. & LALLOT J., 1980 : *Aristote, La Poétique*, texte, traduction, notes, Éditions du Seuil, Paris.
- FERRARI F., 1978 : « Ancora sulla cronologia interna dei *Sette contro Tebe* », *QUCC*, 29, p. 39-48.
- FISCHER-LICHTE E., 2004 : « Thinking about the Origins of Theatre in the 1970' », dans Hall, Macintosh and Wrigley (éd.), p. 355-359.
- FRAENKEL E., 1957 : « Die sieben Redepaare im Thebaner drama des Aeschylus », *SBAW*, 3, p. 33-36.
- FRAENKEL E., 1963 : « Zu den *Phoenissen* des Euripides », *SBAW*, 1, p. 3-120.
- FRANK G., 2006 : « In New York », *Plays International*, 21.5-6, p. 52-53.
- FRIEDRICH W. H., 1939 : « Prolegomena zu den *Phönissen* », *Hermes* 74, p. 265-300.
- FUSILLO M., 2002 : « I *Sette contro Tebe* dalla scena allo schermo (Su *Teatro di guerra* di Mario Martone) », dans F. De Martino (éd.), *Kleos. Estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, Bari, Levante editori, p. 11-14.
- GARVIE A.F., 1998 : *Sophocles. Ajax*, Aris & Phillips, Warminster.
- HALL E., MACINTOSH F. & WRIGLEY A. (éd.), 2004 : *Dionysus Since 69 : Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford, Oxford University Press.
- HAUBOLD J., 2000 : *Homer's People. Epic Poetry and Social Formation*, Cambridge.
- HUMBERT-MOUGIN S., 2003 : *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*, Belin, Paris.
- HUTCHINSON G.-O., 1985 : *Aeschylus. Seven against Thebes*, Clarendon Press, Oxford.

- JUDET DE LA COMBE P., 1987 : « Étéocle interprète. Action et langage dans la scène centrale des *Sept contre Thèbes* », dans P. Hoffmann-J. Lalot-A. Le Boulluec (éd.), *Le texte et ses représentations (Études de littérature ancienne, 3)*, Paris, p. 57-79.
- KRAUS C., GOLDHILL S., FOLEY H. P., ELSNER J. (éd.), 2007 : *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*. Oxford, Oxford University Press.
- LECHEVALIER C., 2007 : *L'invention d'une origine. Traduire Eschyle en France de Lefranc de Pompignan à Mazon : le Prométhée enchaîné*, Paris, Champion.
- LEGANGNEUX-VASSEUR P., 2004 : *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- LENZ L., 1981 : « Zu Aischylos Septem », *Hermes* 109, p. 415-439.
- LESKY A., 1960 : « Eteocles in den Sieben Gegen Theben », *WS*, 73, p. 5-17.
- LESKY A., 1972³ : *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen, p. 443-458.
- LÉTOUBLON F., 2007 : « La guerre vue de haut ou de loin », dans J. Alaux (éd.), *Les Phéniciennes. La famille d'Édipe entre mythe et politique*, Paris, Belin Sup Lettres, p. 25-41.
- LISSARAGUE F., 2007 : « Looking at Shield Devices : Tragedy and Vase-painting » dans C. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (éd.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin*, Oxford, Oxford University Press, p. 151-164.
- LUPAS L. & PETRE Z., 1981 : *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Paris.
- MALDOMINI F., 1976 : « La scelta dei defensori delle sette porte nei *Sette a Tebe* di Eschilo », *QUCC*, 21, p. 65-80.
- MERKELBACH R. & WEST M. L., 1967 : *Fragmenta Hesiodica*, Oxford.
- MICHELAKIS P., 2004 : « Greek Tragedy in cinema » dans Hall, Macintosh and Wrigley (éd.), p. 199-217.

- MOREAU A., 1985 : *Eschyle, la violence et le chaos*, Paris.
- MUÑOZ A.-I., « Du cri au chant, désordre de la voix lyrique dans les *Sept contre Thèbes* », dans PERROT S., « La tragédie grecque, texte et contextes », journée d'études autour des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=2228>
- MUÑOZ A.-I., 2011 : « Eschyle, *Les Sept contre Thèbes* » dans A. Rolet et al. (éd.), *Silves grecques 2011-2012*, Atlande, p. 10-159.
- PATZER H., 1958 : « Die dramatische Handlung der Sieben gegen Theben », *HSPH* 63, p. 97-119.
- PERCEAU S., 2002 : *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Paris, Louvain.
- PRALON D., 2000 : « La prière tragique. (Parodos des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, vers 79-180) » dans G. Dorival et al. (éd.), *Prières en Méditerranées. Actes du colloque d'Aix-en-Provence sur la prière en avril 1998*, PUP, p. 73-85.
- PRALON D., 2008 : « La composition des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle », dans *Philomythia, Mélanges offerts à Alain Moreau, Cahiers du GITA*, n°16, Montpellier, 2008, p. 123-181.
- ROSE H.-J., 1957 : *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, Amsterdam.
- SCHADEWALDT W., 1961 : « Die Wappnung des Eteokles. Zu Aischylos' Sieben gegen Thebes », dans J. von Kroymann et al. (éd.) *Eranion. Festschrift für H. Hommel*, M. Niemeyer, p. 105-116.
- SIDGWICK A., 1903 : *Septem contra Thebas*, Clarendon Press, Oxford.
- SOLMSEN F., 1937 : « The Erinys in Aischylos' *Septem* », *TAPA* 68, p.197-211.
- STEINRÜCK M., 1992 : *Rede und Kontext, zum Verhältnis von Person und Erzähler in frühgriechischen Texten*, Bonn.
- STEINRÜCK M., 1997 : *Kranz und Wirbel, Ringkompositionen in den Büchern 6-8 der Odyssee*, Spudasmata, Olms, Band 64, Hildesheim – Zürich – New-York.

- STEINRÜCK M., 2007 : *À quoi sert la métrique ? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques : une introduction*, Grenoble (voir en particulier l'étude sur la parodos des *Sept contre Thèbes*).
- SZONDI P., 2003 : *Essai sur le tragique*, Circé, Belval, (trad. par J.-L. Besson et al. de l'original paru à Francfort 1961).
- TAPLIN O., 1977 : *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford, Clarendon Press.
- TAPLIN O., 2003 : *Greek Tragedy in Action*, Routledge, London and New-York, (1^{ère} éd. 1978).
- TAPLIN O., 2007 : *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, Getty Publications.
- THALMANN W.-G., 1978 : *Dramatic Art in Aeschylus' Seven Against Thebes*, Yale University Press, New Haven-Londres.
- TORRANCE I., 2007 : « Brothers at War : Aeschylus in Cuba », dans J. Hilton and A. Gosling (éd.), *Alma Parens Originalis ? The Receptions of Classical Literature and Thought in Africa, Europe, the United States and Cuba*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 291-315.
- TORRANCE I., 2007 : *Aeschylus : Seven against Thebes*, Duckworth, London.
- TRÉDÉ M., 1992 : *Kairos. L'à-propos et l'occasion (Le mot et la notion d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J.-C.)*, Klincksieck, Paris.
- TUILIER A., 1972 : « Nouvelles remarques sur l'exodos des *Phéniciennes* », *Mélanges Cataudella I*, Catane, p. 347-356.
- VERRALL A.-W., 1887 : *The Seven Against Thebes of Aeschylus*, Mac Millan & Co, Londres.
- VIDAL-NAQUET P., 2001² (1^{ère} éd. 1972) : « Les boucliers des héros. Essai sur la scène centrale des *Sept contre Thèbes* », dans J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, La Découverte, p. 115-147.
- VON FRITZ K., 1962 : « Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus' *Sieben Gegen Theben* », *Von Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, p. 193-226.
- WARTELLE A., 1978 : *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque, 1518-1974*, Paris, Les Belles Lettres.

- WEST M. L., 1985 : *The Hesiodic Catalogue of Women, Its Nature, Structure, and Origins*, Oxford.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. VON, 1903 : « Drei Schlusszenen griechischer Drama », *SDAW* p. 436 sq.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. VON, 1914 : *Aischylos. Interpretationen*, Weidmann, Berlin.
- WILES D., 1991 : « Le décor des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle. Approche structuraliste. », *CGITA*, 6, p. 145-160.
- WOLFF E.A., 1958 : « Die Entscheidung des Eteokles in *den Sieben gegen Theben* », *HSCP*, 63, p. 89-95.
- ZEITLIN F., 1982 : *Under the sign of the shield : semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Ateneo, Rome.

Achille Tatius

- ALVARES J., 1997 : « Chariton's erotic history », *AJPh* 118, p. 613-629.
- BARTSCH S., 1989 : *Decoding the ancient novel. The reader and the role of description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, PUP.
- BERTRAND J.-M., 1988 : « Les Boucôloi ou le monde à l'envers », *REA* 110, p. 139-149.
- BILLAULT A., 1998 : « Le comique d'Achille Tatius et les réalités de l'époque impériale » dans M. Trédé, Ph. Hoffmann *et al.* (éd.), *Le rire des anciens*, Paris, p. 143-158.
- BIRAUD M., 1999 : « Le roman d'Achille Tatius : des ouvertures sans clôtures ? » *Narratologie* 2, p. 155-66.
- BORGEAUD P., 1979 : *Recherches sur le dieu Pan*, Genève, de Boccard, *Bibliotheca helvetica romana*. Vol. XVII.
- BREMMER J., 1975 : « The Meadow of Love and Two Passages in Euripides' "Hippolytus" », *Mnemosyne* 28, 3, p. 268-80.
- BRETHES R., 2001 : « Clitophon ou une anthologie d'un anti-héros », dans B. Pouderon *et al.* (éd.), *Les personnages du roman grec*, Lyon, p. 181-191.

- BRETHES R., 2007 : *De l'idéalisme au réalisme. Une étude du comique dans le roman grec*, Salerno.
- BROWN P., 1995 : *Le renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque des histoires*, tr. P.-E. DAUZAT et C. JACOB.
- DOWDEN K., 1996 : « Heliodoros : Serious Intentions », *CQ* 46, p. 267-285.
- DUBEL S., 2011 : « Le phénix, le crocodile... et le flamant rose : sur le bestiaire égyptien d'Achille Tatius », dans R. Poignault et al. (éd.), *Présence du roman*, Clermont-Ferrand, p. 389-404.
- FOUCAULT M., 1998 : *Histoire de la sexualité. Tome 3 : Le souci de soi*, Paris, Gallimard, TEL.
- FUSILLO M., 1991 : *Naissance du roman*, Paris.
- FUSILLO M., 1996 : « How Novels End. Some Patterns of Closure in Hellenistic Narrative » dans D. Roberts, F. Dunn et D. Fowler (éd.), *Classical Closure : Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton, p. 209-217.
- GARNAUD J.-P., 1991 : *Achille Tatius. Le roman de Leucippé et Clitophon*, Paris, CUF.
- GIRAUDET V., 2011 : « Le rivage, la presqu'île et le marais : espaces baroques chez Achille Tatius et Nonnos de Panopolis », dans R. Poignault et al. (éd.), *Présence du roman*, Clermont-Ferrand, p. 147-163.
- GUEZ J.-P., 2002 : *Du code à l'écriture. Les conventions romanesques et leur utilisation par Chariton, Xénophon d'Éphèse, Achille Tatius*, thèse de l'Université Paris X-Nanterre, dir. S. Saïd.
- GUEZ J.-P., 2003 : « Les romans grecs et le romanesque », *Lalies*, 23, p. 225-240.
- GUEZ J.-P., 2005 : « Achille Tatius ou le paysage-monde » dans B. POUDE-
RON (éd.), *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman, des origines à Byzance*, Lyon, p. 299-308.
- GUEZ J.-P., 2008 : « Happy ending, happy beginning : la circularité romanesque et sa contestation par Achille Tatius » dans B. BUREAU et C.

- NICOLAS (éd.), *Commencer et finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néo-latine*, Lyon, CERGR, p. 335-346.
- GUEZ J.-P. à paraître : « Le royaume d'Aphrodite et la grotte d'Artémis : amour et chasteté chez Achille Tatius » dans B. POUDERON et C. BOST-POUDERON (éd.), *Hommes et dieux dans l'ancien roman*, Lyon.
- KASPRZYK D., 2006 : « Les stratèges orateurs dans le roman de Chariton » dans B. Pouderon et al. (éd.), *Discours et débats dans l'ancien roman*, Lyon, p. 281-308.
- KASPRZYK D., 2009 : « Entre morale et sophistique : sur la notion de *sôphrosynè* chez Achille Tatius », dans B. Pouderon et C. Bost-Pouderon (éd.), *Passions, vices et vertus dans l'ancien roman*, Lyon, p. 97-115.
- LALANNE S., 2006 : *Une Éducation grecque. Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris.
- LAPLACE M., 1983 : « Achille Tatius, *Leucippé et Clitophon*, II, 14, 8. Sur un fleuve prétendument ibérique », *AC*, 52, p. 243-245.
- LAPLACE M., 2007 : *Le roman d'Achille Tatios. « Discours panégyrique » et imaginaire romanesque*, Berne, Berlin, Bruxelles.
- LECOCQ F., 2011 : « Le roman indien du phénix ou les variations romanesques du mythe du phénix » dans R. Poignault et al. (éd.), *Présence du roman*, Clermont-Ferrand, p. 405-429.
- MAILLON J., RATTENBURY R. M., LUMB T. W., 1960 : *Héliodore, Les Éthiopiennes*, Paris, CUF.
- MALTESE E. V., 2011 : « Fozio (Bibl. 87), Achille Tazio e gli "strani" amori del romanzo greco », *Ktèma*, 36, p. 25-28.
- MORALES H., 2004 : *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge.
- MORGAN J. R., 1982 : « History, romance and realism in the *Aithiopika* of Heliodoros », *ClAnt* 1, p. 221-265.
- MOST G. W., 1989 : « The Stranger's Stratagem. Self-Sufficiency in Greek Culture », *JHS* 109, p. 114-133.
- MOTTE A., 1973 : *Prairies et jardins dans la Grèce antique*, Bruxelles.

- NAKATANI S., 2003 : « A Re-Examination of some Structural Problems in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon », *AN* 3, p. 63-81.
- O'SULLIVAN J. N., 1980 : *A Lexicon to Achilles Tatius*, Berlin & New York.
- RABAU S., 2000 : *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris.
- REARDON B. P., 1971 : *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris.
- REARDON B. P., 1994 : « Achilles Tatius and ego-narrative », dans J. R. Morgan et R. Stoneman (éd.), *Greek Fiction. The Ancient Novel in Context*, Londres, p. 80-96.
- REPATH I. D., 2005 : « Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon : What Happened Next ? » *CQ* 55, 1, p. 250-65.
- SEGAL C., 1984 : « The trials at the end of Achilles Tatius' Clitophon and Leucippe : doublets and complementaries », *SIFC* 77, II/1, 83-91.
- SEGAL C., 1992 : « Philomela's Web and the Pleasures of the Text » dans R. M. WILHELM, H. JONES (éd.), *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil*, Detroit, Wayne State University Press, p. 281-95.
- SHAW B. D., 1984 : « Bandits in the Roman Empire », *P&P* 105, p. 3-52.
- SISSA G., 1987 : *Le corps virginal*, Paris, Vrin.
- VERNANT J.-P., 1979 : « A la table des hommes. Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode » dans J.-P. VERNANT et M. DÉTIENNE (éd.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque des histoires*, p. 37-132.
- VERNANT J.-P., 1985 : « Artémis ou les frontières de l'Autre », dans *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, *Textes du XX^e siècle*, p. 15-24.
- VEYNE P., 1991 : « La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain » dans *La société romaine*, Paris, p. 88-130.
- VILBORG E., 1955 : *Achilles Tatius, Leucippe and Clitophon*, edited by E. Vilborg, Stockholm.

VILBORG E., 1962 : *Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon : A commentary*, Göteborg.

WEBB R., 2009 : *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham & Burlington, Ashgate.

WINKLER J. J., 1980 : « Lollianos and the desperadoes », *JHS C*, p. 155-81.

Collection « Mondes anciens »

DÉJÀ PARUS

Grammairiens et philosophes dans l'antiquité gréco-romaine, PÉREZ B. & GRIFFE M., 2008.

Les armes dans l'Antiquité, SAUZEAU P. & VAN COMPERNOLLE T., 2007.

Ptolémée Philadelphie et les prêtres d'Atoum de Tjékou, TIERS C., 2007.

Djet et Neheh. Une histoire du temps égyptien, SERVAJEAN F., 2007.

L'encyclopédie religieuse de l'univers végétal, tome 4, *Croyances phytoreligieuses de l'Égypte ancienne – Flore et botanique sacrée des anciens Égyptiens*, AUFRÈRE S.H., ASENSI H. & DE VARTAVAN C., 2007.

L'encyclopédie religieuse de l'univers végétal, tome 3, *Croyances phytoreligieuses de l'Égypte ancienne*, AUFRÈRE S.H., 2005.



Presses universitaires de la Méditerranée
(Université Paul-Valéry – Montpellier III)
www.pulm.fr

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2012

